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

# QVAESTIONES ROMANICAE

## IDENTITATE – DIVERSITATE

Lucrările Colocviului Internațional
**Comunicare și Cultură în Romania Europeană**

X
2

euv

# QVAESTIONES ROMANICAE

# X
# Identitate – Diversitate

# 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 978-630-327-004-3
ISBN 978-630-327-006-7

DOI: 10.35923/QR

Timișoara
Editura Universității de Vest

2023

**Comitet onorific / Honorary Committee:**
Sorin ALEXANDRESCU, Acad., Universitatea din București & Centrul de Excelență în Studiul Imaginii
Florica BECHET, Universitatea din București
Jenny BRUMME, Universitatea din Barcelona
Riccardo CAMPA, Acad., DHC, Institutul Italo-Latino American, Roma
Sanda CORDOȘ, Universitatea „Babeș-Bolyai", Cluj-Napoca
Ioana COSTA, Universitatea din București
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 Timișoara
Adriano PAPO, Acad., DHC, Universitatea din Udine
Lăcrămioara PETRESCU, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza" din Iași
Martin MAIDEN, Acad., DHC, Universitatea din Oxford

**Comitet ştiinţific / Scientific Committee:**
Sorin ALEXANDRESCU, Universitatea din București & Centrul de Excelență în Studiul Imaginii
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 Silezіană 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
Laura MESINA, Universitatea din București & Centrul de Excelență în Studiul Imaginii
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 ȘI TEOLOGIE

# QVAESTIONES ROMANICAE
# X
# Identitate – Diversitate

## 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 X-a)
Papers of the International Colloquium *Communication and Culture in Romance Europe* (the 10th edition)

**Coordonator / Coordinator:**
Valy CEIA

**Secretar de redacție / Editorial Assistant:**
Ana-Maria AVRĂMUȚI

**Comitet editorial / Editorial Board:**
Mirela BONCEA
Valy CEIA
Ramona MALIȚA
Luminiţa VLEJA

TIMIȘOARA
EDITURA UNIVERSITĂȚII DE VEST DIN TIMIȘOARA

2023

**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.* X: *Identitate – Diversitate*

## 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. Muzică și teatru. Arte.

**Timișoara**
**Editura Universității de Vest din Timișoara EUVT**
**2023**

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

**ISBN GENERAL: 978-630-327-004-3**
**ISBN: 978-630-327-006-7**

**DOI: 10.35923/QR**

# Cuprins

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

Andreea-Roxana DOBRESCU, L'absence de (re)pères et ses mécanismes destructifs. *La part du fils* ou (en)quête généalogique pour la récupération de l'identité * (The absence of genealogical figures and its destructive mechanisms. *La part du fils* or the genealogical quest to recover one's identity).....10

Monica GAROIU, Poétique de l'identité dans les *Journaliers* d'Isabelle Eberhardt * (Poetics of Identity in Isabelle Eberhardt's *Diaries*).....24

Valentina-Cosmina GOJE, Identités « blanches » dans la prose courte de Guy de Maupassant * ("White" identities in Guy de Maupassant's short stories).....32

Jana KEIDEL, L'hybridité culturelle dans l'œuvre lyrique d'Anna de Noailles * (Cultural Hybridity in the Lyrical Work of Anna de Noailles).....40

Florence LAUTEL-RIBSTEIN, Lire et traduire avec les formes symboliques * (Reading and translating with symbolic forms).....51

Ramona MALITA, Pour une identité esthétique de l'écriture romantique : les effets théâtraux dans la prose. Le cas des nouvelles staëliennes * (For an aesthetic identity of romantic writing: the case of Madame de Staël's short stories) .....63

Ioana MARCU, « Nous » vs. « les autres ». La diversité insurpassable dans la littérature des « intrangers » * ("Us" vs. "Others". Unsurpassed diversity in the literature of "intrangers").....76

Luciana PENTELIUC-COTOȘMAN, Identité et diversité dans le(s) discours français : une approche socioterminologique * (Identity and diversity in French discourse(s): a socioterminological approach).....92

Ana ROSSI, La traduction entre identité et diversité : la méthode comparative des textes * (Translation between identity & diversity: comparative method of texts).....112

**Lingua e letteratura italiana * *Italian Language and Literature*..... 125**

Corina ANTON, Diversità e creatività: l'onomastica diabolica nelle traduzioni romene della *Divina commedia* * (Diversity and Creativity: the Onomastics of Devils in the Romanian Translations of the *Divine Comedy*).....126

Corina-Gabriela BĂDELIȚĂ, I segnali funzionali: portatori di identità ed espressività linguistica * (Functional Signals: Bearers of Linguistic Identity and Expressiveness) .....135

Daniela BOMBARA, Sofferti percorsi di identità nazionale nelle opere di tre scrittrici immigrate di nuova generazione * (Troubled Journeys towards National Identity in the works of three Newn Generation immigrant writers).....148

Otilia Ștefania DAMIAN, Identità della Cattedra di lingua e letteratura italiana a Cluj nel periodo interbellico * () ..... 160

Gabriela E. DIMA, L'olivo, il mandorlo e il ficodindia, impronte dell'identità siciliana in Pirandello * (The Olive Tree, the Almond Tree and the Prickly Pear, Markers of the Sicilian Identity in Pirandello) ..... 171

Mónika Kitti FARKAS, La rappresentazioni dei protagonisti nei romanzi storici Ettore Fieramosca e Niccolò de' Lapi di Massimo d'Azeglio dalla prospettiva della formazione dell'identità nazionale * (The representations of the protagonists in the historical novels Ettore Fieramosca and Niccolò de' Lapi by Massimo d'Azeglio from the perspective of the formation of national identity) ..... 178

Monica FEKETE, Il gusto del racconto tra paesaggi e personaggi marginali * (The flavour of storytelling between marginal landscapes and characters) ..... 193

Dana M. FEURDEAN, Glossario economico, finanziario e commerciale romeno - specchio del rapporto dinamico con la lingua italiana: tra identità e diversità * (A Romanian economic, financial and commercial glossary, as a reflection of the dynamic relationship with the Italian language: between identity and diversity) ..... 205

Aurora FIRȚA-MARIN, La «cinematografia sentimentale» dei Canti Orfici di Dino Campana nella traduzione dall'italiano al romeno * (The "sentimental cinematography" of Dino Campana's "Canti Orfici" in the translation from Italian to Romanian) ..... 239

Cinzia GALLO, Identità attraverso la lingua: La battaglia soda di Luciano Bianciardi * (Identity through language: La battaglia soda by Luciano Bianciardi) ..... 248

Anamaria GEBĂILĂ, La costruzione dell'identità nel discorso di sostegno. Il caso Matteo Renzi - Victor Ponta (2014) * (The construction of identity in endorsment discourse. The case of Matteo Renzi endorsing Victor Ponta (2014)) ..... 256

Gloria GRAVINA, Cartellonismo lirico e gadgets. Boheme, Tosca, Madama Butterfly: illustrazioni e definizione dei caratteri dei personaggi * (Lyric poster design and gadgets. Boheme, Tosca, Madama Butterfly: illustrations and definition of the characters' peculiarities) ..... 268

Denisa-Alexandra IONESCU, Il binomio identità - diversità reperibile nel nome proprio di persona * (The identity / diversity binominal to be found in a person's name) ..... 288

Antonio IURILLI, La lingua della scienza fra Latino e Volgare italiano nei secoli XVII e XVIII0 * (The language of science between Latin and Italian vernacular in the 17th and 18th Centuries) ..... 301

Silvia MADINCEA PAȘCU, Il rilievo della diversità degli stili di apprendimento nella didattica delle lingue straniere: realtà o "neuromito" * (The Importance of Learning Styles Diversity in Foreign Language Teaching: Reality or "Neuromyth") ..... 313

Delia MORAR, Identità e diversità in alcuni scrittori italofoni: Jhumpa Lahiri, Helena Janeczek e Bijan Zarmandili * (Identity and diversity in some Italian-speaking writers: Jhumpa Lahiri, Helena Janeczek and Mihai Butcovan) ..... 323

Ellen PATAT, Teresa Boschin ed Eletta Presern: identità e alterità nelle testimonianze di due friulane emigrate * (Teresa Boschin e Eletta Presern: Identity and diversity in two testimonies by two Friulian migrants) ..... 332

Alessandro ROSSELLI, Identità di scopi e diversità di origini in un romanzo sulla Resistenza italiana: *Il clandestino* (1962) di Mario Tobino * (Identtity of purposes and difference of origins in a novel on the italian Resistance: *Il clandestino* (*The cladestine*) (1962) by Mario Tobino) ..... 341

Oana SĂLIȘTEANU, La diversità tonale di Guido Cavalcanti nell'identità corale della lirica duecentesca * (Guido Cavalcanti's tonal diversity within the choral identity of lyric poetry in the 13th century) ..... 352

Patrizia UBALDI, Francesco Guccini: *identità* e *diversità* nella canzone d'autore * (Francesco Guccini: identity and diversity in songwriting) ..... 361

**Lengua y literature españolas * *Spanish Language and Literature* ..... 375**

Oana-Dana BALAȘ, "Posando sus grandes y pesados pies": estructuras de [V + SN] en la traducción del español al rumano * ("Posando sus grandes y pesados pies": the Translation of Verbo-Nominal Structures from Spanish into Romanian) ..... 376

Aura Cristina BUNORO, Identidad y diversidad en las obras de Ricardo Palma, Clorinda Matto de Turner y Manuel González Prada * (Identity and diversity in the works of Ricardo Palma, Clorinda Matto de Turner and Manuel González Prada) ..... 391

Mihaela CIOBANU, El mundo de los viajes a través de la identidad y diversidad en el espacio hispanohablante en las páginas web aéreas * (The world of travel through identity and diversity in the Spanish-speaking world on airline websites) ..... 404

Roxana Maria CREȚU, Diversidad lingüística en la jerga de la droga * (Linguistic diversity in drug slang) ..... 416

Oana-Adriana DUȚĂ, Identidad y diversidad metafórica conceptual en españoly rumano: el caso de la familia léxica de *líquido* * (Conceptual metaphor identity and diversity in Spanish and Romanian: the case of the lexical family of *líquido*) ..... 427

Mihai ENĂCHESCU, Răzvan BRAN, Identidad y diversidad en el refranero románico: abuso y moderación relacionados con la comida y la bebida * (Identity and diversity in Romance proverbs: abuse and moderation concerning eating and drinking) ..... 435

Lavinia SIMILARU, Los franceses en los *Episodios nacionales* de Galdós * (French People in *Episodios nacionales* by Galdós) ..... 452

Cristina VARGA, Terminología de las redes sociales en rumano y en las lenguas románicas * (Terminology of Social Networking in Romanian and Romance Languages) ..... 460

**Recenzii * *Reviews* ..... 471**

Claudiu GHERASIM, Pour une belle rencontre entre l'homme et la machine .....472

QVAESTIONES
ROMANICAE X

# Langue et littérature françaises

## French Language and Literature

DOI: 10.35923/QR.10.02.01

Andreea-Roxana DOBRESCU
(Université de l'Ouest, Timişoara, Roumanie)

# L'absence de (re)pères et ses mécanismes destructifs. *La part du fils* ou (en)quête généalogique pour la récupération de l'identité

**Abstract: (The absence of genealogical figures and its destructive mechanisms. *La part du fils* or the genealogical quest to recover one's identity)** The problem of identity, the questioning of one's origins, have become the subject of the contemporary literature and of the modern individual in search of himself. Nevertheless, this propensity is not shared only by a recent past, it is rather an inborn feature of the humanity itself, a privileged subject of literature, transmitted from Antiquity. The novel *La part du fils* (Coatalem 2019) is also defined by this tendency of connecting the personal experience to the literature and thus transforming the theme of identity in a central subject of the story. The reason of writing, the quest of a grandfather, disappeared in the Second World War, the tenacity of the narrator, all these elements point to an explicit aim: to retrace the familial and the personal identity of the narrator. Animated by the idea of a familial and moral duty, the grandson undertakes a foray in the ex-concentration camps so as to symbolically encounter his grandfather. This fruitful research delivers a material rich in details about the practices of the Nazi system and particularly about the concentration machine. The unjustified arrests, the deportation, the forced labour, the violence, the starvation, the lack of sleep are the agents of the metamorphosis in the carceral space where most of the captives will have been annihilated. In the absence of the genealogical figures, the grandson, assuming the role of an archaeologist, will be completely committed to his quest which will help him recompose the familial identity and define his own identity.

**Keywords***: Jean-Luc Coatalem, quest of identity, familial identity, personal identity, genealogical absence, war.*

**Résumé** : La problématique identitaire et le questionnement des origines font de plus en plus l'objet de la littérature contemporaine et de l'individu moderne en quête de soi. Néanmoins, cette prédisposition n'est pas revendiquée par un passé récent, car elle semble plutôt une caractéristique innée de l'humanité, un sujet privilégié par la littérature, préservé depuis l'Antiquité. Le roman de Jean-Luc Coatalem *La part du fils* (paru en 2019) n'échappe pas à cette tendance de lier l'expérience personnelle à la littérature et ainsi d'aborder la thématique de l'identité comme sujet central du récit. La motivation de l'écriture, le but de cette recherche d'un grand-père disparu pendant la guerre, la ténacité, la persévérance du narrateur, tout converge vers une seule cible : tracer une esquisse de l'identité familiale et individuelle (du narrateur). Poussé par un sens de devoir familial et moral, le petit-fils narrateur part à la rencontre de son grand-père anéanti dans un camp de concentration allemand. Cette (en)quête fertile va nous livrer un matériel riche en précisions sur les pratiques du système nazi et surtout sur le fonctionnement de la machine concentrationnaire. Les arrestations sans motif, la déportation, le travail forcé, la violence, la famine, le manque du sommeil sont les agents qui réalisent la métamorphose dans l'espace carcéral qui va anéantir la plupart de ceux qui auront franchi ses portes. Dans l'absence de (re)pères généalogiques, le petit-fils archéologue s'abandonnera à une recherche déchirante au bout de laquelle il va recomposer l'identité de sa famille et il va réussir à définir sa propre identité.

**Mots-clés** *: Jean-Luc Coatalem, quête identitaire, identité familiale, identité personnelle, trou généalogique, guerre.*

## 1. Introduction

La littérature, espace de la vie, artistiquement valorisée par l'instrumentation de plusieurs stratégies auctoriales, est un territoire jamais exploré dans sa quasi-totalité vu l'ampleur et la complexité du phénomène littéraire. Regroupés sous une certaine égide, en fonction de leur dominante thématique, les textes littéraires exposent un sujet central, jamais aléatoire, mais explicable par un contexte-noyau qui donnera naissance à une œuvre littéraire. La sphère de la littérature ne se réduit pas au fictif, à l'imaginaire, à l'invention, car sa géographie se configure par une expansion qui englobe aussi le réel, la véridicité qui, dans la plupart de cas, constitue son point de départ. Il n'y a pas de pure fiction, ni de réalité inaltérée, mais plutôt un fusionnement qui définit la création littéraire et qui, par cette *coincidentia opositorium*, assure sa note distinctive.

La littérature contemporaine est encore plus illustrative dans la mesure où elle se détache du canon traditionnel et acquiert une liberté de création plus prononcée. Notre analyse va opérer une coupure de la littérature contemporaine pour en extraire la catégorie de la subjectivité, marquée par une histoire personnelle qui implique affectivement le narrateur devenu personnage de sa propre histoire. Le roman qui va constituer le support textuel de notre analyse s'intitule *La part du fils*, le roman écrit par Jean-Luc Coatalem, écrivain et journaliste français contemporain. Héritage matériel, héritage spirituel, devoir du fils ou bien une variante de l'histoire sous l'acception du fils ? Quelle serait la signification de ce titre crypté, cachée sous l'apparente banalité des mots ? Prophétique, le titre résume en quelques mots l'essentiel du roman et suscite l'intérêt du lecteur en quête d'une explication. Roman saga de la famille du narrateur, *La part du fils* est l'histoire d'une famille de Finistère, marquée à jamais par l'événement tragique qui fut la Seconde Guerre mondiale.

L'histoire prend la forme d'une poursuite du grand-père, prisonnier des nazis, mort dans les camps de concentration allemands, empruntant au style policier la démarche et les instruments employés, mais animée par un sens de devoir moral, doublé par l'affectivité et l'amour familial. Le petit-fils historien de sa famille partira à la recherche de son grand-père en vue de glorifier son nom et de lui rendre hommage pour son sacrifice suprême.

## 2. Clarification conceptuelle : recherche, quête, enquête

Du point de vue compositionnel, nous allons nous servir des termes : *recherche, quête, enquête*, indispensables pour l'analyse du roman, connectés entre eux par la même idée de chercher quelque chose (objet ou être), découvrir, faire transiter son statut de l'inconnu au connu. Cependant, les trois notions qui partagent une unité de sens commun disposent des nuances différentes et acquièrent des valences distinctes en fonction de plusieurs variables. La *recherche* est définie par le dictionnaire *Larousse* comme une « Action de rechercher quelque chose ou quelqu'un dont on ignore où il se trouve exactement », inscrivant ainsi la signification du mot sous le signe d'un désir de chercher une chose ou une personne qui n'a pas fait l'objet de l'attention jusqu'à un

moment donné. *Le Nouveau Petit Robert* (2001, 2114) reprend la même signification du terme, mais ajoute une nuance, résumée par l'idée d'un effort dont la recherche s'accompagne : « Effort pour trouver quelque chose. ». Alors que le TLFi attribue la même signification centrale au mot, il introduit une précision importante sur l'objet de la recherche qui est une chose ou un être disparu : « Action de rechercher quelqu'un / quelque chose de perdu, de disparu. » (TLFi). Pour réunir les acceptions sous lesquelles le mot est défini par les trois sources, on pourrait résumer ses significations comme un effort de chercher quelque chose ou quelqu'un dont on a ignoré l'existence ou bien qui s'est évanoui et a disparu du champ de la perception.

Un autre terme affilié au projet du narrateur est celui de *quête*. Alors que *Larousse* et *Le Nouveau Petit Robert* définissent la quête par le mot *recherche*, établissant ainsi une synonymie parfaite, le TLFi élargit la sphère de la signification par le sens littéraire : « [r]echerche obstinée de quelqu'un, de quelque chose ». Cette dernière acception du terme le particularise et lui offre une légère note de distinction par l'implication d'une volonté affirmée qui anime la recherche / la quête.

Le dernier mot qui fait partie de la série synonymique destinée à caractériser le projet du petit-fils est celui d'*enquête* : « Étude d'une question faite en réunissant des témoignages et des expériences » (*Larousse*) ; l'enquête implique la même idée que les deux vocables antérieurs, mais prend sa distance et varie le plus par l'existence d'une démarche méthodique. La recherche de la vérité par la consultation des sources externes qui témoignent d'une documentation solide sur laquelle se construit un objectif personnel (la recherche d'un objet / d'une personne) est le trait distinctif. Définie comme « [r]echerche méthodique reposant notamment sur des questions et des témoignages » (*Le Nouveau Petit Robert* 2001, 864), autrement dit examen, investigation, ou bien « [r]echerche systématique de la vérité par l'interrogation de témoins et la réunion d'éléments d'information » (TLFi), l'enquête présuppose un ample processus de recherche de la vérité qui fait appel au témoignage, manifesté comme une source crédible qui contribuera à la réalisation d'un but préétabli.

La clarification conceptuelle réalise subtilement une annonciation de ce que le grand projet du narrateur implique. D'ailleurs, sa démarche se caractérise par les traits que nous avons soulignés, dépassant les limites d'une recherche poussée par la curiosité et s'inscrivant dans la catégorie des projets cruciaux de la vie. L'objectif de la recherche, qui se présente sous la forme d'un retour récupérateur et restitutif du passé pour la compréhension du présent et la fixation de l'identité dans ce présent, ne sera jamais abandonné. La quête du grand-père s'impose alors comme la seule modalité de remplir un trou laissé par sa disparition et qui ne pourrait être rempli que par une incursion dans le passé pour le faire ressortir du néant. Quelque difficile que cette voie puisse être, le « petit-fils devenu archéologue »[1] ne s'écarte jamais de son but, il ne peut pas abandonner ce projet qui est devenu un fragment de sa vie : « Mais comme à

[1] Coatalem, Jean-Luc. 2019. Paris : Éditions Stock, p. 42. Dorénavant désigné à l'aide du sigle LPF, suivi du numéro de la page.

la mairie de Plomodiern ou, précédemment, aux archives de Quimper, j'avais le sentiment d'être à ma place, en phase, cette quête n'était pas une simple recherche mais bien un pan de ma vie vraie. » (LPF, 153). L'examen rétrospectif, qui concerne les étapes parcourues et les difficultés affrontées, offre au narrateur la certitude et, en même temps, la satisfaction d'avoir suivi sa voix intérieure qui le stimulait constamment à partir à la recherche de son grand-père.

La quête du grand-père fait appel à de nombreuses sources de documentation qui amplifient la crédibilité de l'histoire et qui font preuve de l'importance du projet par l'intérêt d'un investigateur (le narrateur) obstiné à connaître la vérité. Le rythme de l'action n'est pas constant et le fil narratif expose des fluctuations alternant des phases de recherches lentes, suivies par la modification de l'action qui devient de plus en plus intense. Cet aspect typique au roman policier présuppose un tempo *in crescendo* qui se voit au niveau de l'accélération de la dynamique de l'action, comme c'est le cas du roman d'action (Dupriez 1984, 405). Une intensification de l'(en)quête est ressentie aussi dans le cas du roman *La part du fils* où la recherche du grand-père se construit à la manière d'une recherche policière qui explore toutes les pistes susceptibles à conduire vers la finalisation de l'enquête.

La construction de cette quête identitaire se réalise progressivement, sur une base inconsistante, formée de quelques bribes arrachées d'ici et de là, qui dévoile de minces indices sur la vie de Paol, sans pourtant toucher à la question essentielle qui hante le petit-fils : le vrai motif de l'arrestation et la vie de Paol après cet événement malheureux. Au fur et à mesure que la recherche avance, le narrateur s'enfonce plus dans le dédale de l'histoire qui ne lui relève jamais la vérité qui se ramifie, le conduisant sur plusieurs pistes à explorer. Comme la réponse à cette question, qui le ronge depuis une vie, n'est pas possible à l'intérieur de la famille, le narrateur doit chercher l'éclaircissement à l'extérieur. Mission extrêmement difficile à accomplir des années après la disparition de l'officier Paol, car le passage du temps est un facteur qui complique encore plus les recherches du petit-fils.

## 3. Ruptures intergénérationnelles et deuil pathologique

Les archives sont un point de départ dans cette enquête, une documentation crédible, mais qui ne révèlent pas la clé pour décoder cette énigme. Alors, le petit-fils prend au sérieux sa position de biographe de Paol, d'archéologue du destin de son grand-père et de sa famille, et se voit obligé de plonger dans l'abîme de l'histoire pour tracer l'évolution de la famille au fil des années et, par voie de conséquence, se retrouver lui-même au sein de cette famille. Aux archives de la mairie, s'ajoutent les archives départementales, les archives des camps concentrationnaires qui représentent une source documentaire crédible sur l'objet de la recherche.

Le narrateur additionne à ces racines qui nourrissent son enquête d'autres éléments qui contribuent graduellement à la réalisation de son objectif. Photos, conversations, témoignages, voyages entrepris dans les lieux fréquentés par Paol se situent également à la provenance des informations que le narrateur collecte sur son

grand-père. Dans l'essai de retracer une micro-histoire (le parcours existentiel de Paol), le narrateur touche inévitablement au cadre général, d'où cette partie infime a été découpée, et qui représente la macro-histoire. *Volens nolens*, il accompagne sa narration d'une série de précisions sur une époque révolue quelques décennies auparavant. En suivant le fil évolutif de la vie de son aïeul, le narrateur décrit aussi le contexte général par l'emplacement de celui-ci dans une certaine spatialité qui correspond à une certaine temporalité. Le chronotope est un indice textuel qui fournit des informations historiques cruciales sur une époque précise : l'arrestation de Paol en 1943 par la Gestapo coïncide à une période sombre de l'histoire, marquée par la floraison du régime nazi. Le particulier prend des dimensions universelles et l'histoire d'un seul homme devient celle de tous les hommes. Autrement dit, le cas de Paol est représentatif pour une situation générale dans laquelle presque toutes les victimes du régime nazi se trouvent. Le motif de l'arrestation, les procédures, le traitement des captifs, les conditions de vie et de travail sont analogues, avec des variations en fonction de l'objectif de chaque camp concentrationnaire, bien évidemment. De ce fait, le roman de Coatalem n'évolue pas dans les limites de l'imagination créatrice pour s'encadrer dans le genre de la fiction absolue, inaltérée, il les dépasse et se rapproche ainsi du roman documentaire, connu également sous l'appellation de roman-document ou *docu-roman*.

Évalué par Lionel Ruffel (2012, 14) comme une catégorie de narration hybride, empruntant des éléments caractéristiques à plusieurs formes littéraires, le roman-document fait fusionner dans son espace le récit (auto)biographique, l'enquête et le récit de voyage. Le transfert de ces éléments sera visible au niveau d'un roman bien ancré dans le réel, documentaire et documenté à la fois. La théorisation du docu-roman est illustrée avec maîtrise par Jean-Luc Coatalem qui, dans la création de son roman, va faire appel au récit de voyage et à l'enquête, dans une démarche (auto)biographique censée reconstituer l'histoire de sa famille, décimée par la perte de Paol. Soucieux de documenter, de tout documenter, le petit-fils s'abandonnera à une quête obstinée et déchirante où l'attestation documentaire, historique occupe une place privilégiée. Loin de vouloir tout simplement consacrer un récit à son grand-père et de le transformer en héros fictionnel, le petit-fils se propose de (re)construire l'histoire vraie de sa famille, de Paol surtout, celle dont l'accès lui a été privé toute sa vie. Attiré par ce mystère, par le silence qui avait encapsulé tout le passé familial, sans avoir le soutien de son père, le narrateur partira à la recherche d'une figure familiale extrêmement 'présente' par son absence.

Hanté toute sa vie par un grand-père jamais connu, enfouillé dans la mémoire des autres membres de la famille qui le cachent sous le voile du silence, le petit-fils sera le « traître » de sa famille, le seul à rompre l'ordre instauré par son père et à ne pas respecter sa parole. Coupable d'avoir fait une représentation mentale d'un voyage entrepris avec son père jusqu'en Allemagne, d'être le seul familier rongé par le doute, par le désir de connaître et de récupérer le passé, le narrateur est envahi par un sentiment de honte. Élément constitutif du récit de filiation, tel que Viart (2009, 105) le qualifie,

la honte n'est pas personnelle, mais sociale. Honte d'avoir abandonné le lieu natal, d'avoir permis la destruction de l'unité familiale, d'avoir remplacé le dialogue par le silence, mais surtout la honte d'être le seul à désobéir : « Ses yeux déjà ne me voyaient plus. Il baissa la tête. Il portait encore le poids de tout. Nous étions toujours au commencement et sa souffrance était bien là, vive, résurgente. Pourquoi étais-je le seul de ses enfants à désobéir ? Écrivain ? La belle affaire ! » (LPF, 203-204). Le narrateur succombe à la tentation de découvrir le grand « secret » de sa famille, de retracer le trajet de Paol et de se débarrasser d'un héritage nocif, ressenti comme un fardeau. Métamorphosé en artiste, il se charge de la transformation d'un héritage indésirable qui assombrit le climat familial et qui affecte les connexions intergénérationnelles.

Le conflit entre les générations se manifeste, dans le roman de Coatelem, sous la forme d'une mésentente tacite, jamais exprimée, mais ressentie par tous les membres de la famille, entre le père et le fils. À l'origine de cette tension intrafamiliale, se situe la différence de perception sur l'événement tragique de la mort du grand-père et sur le dépassement de ce trauma. Choisissant le silence au lieu de la parole, le père du narrateur, Pierre, privilégie, de manière inconsciente, l'insinuation d'une faille intergénérationnelle qui va se concrétiser au niveau de la relation père-fils. Absence de repères généalogiques, absence de communication, le roman de Jean-Luc Coatalem s'inscrit dans ce que Dominique Viart et Bruno Vercier (2005, 94) considèrent un récit de filiation : une histoire qui se fonde sur l'idée d'un manque. Absence de familiers, relations tendues, secrets du passé qui pèsent lourd sur le présent, toutes ces réalités familiales vont déterminer le narrateur à entreprendre le grand projet de sa vie : partir à la recherche du grand-père. Décidé d'un côté de rendre justice à Paol et, de l'autre côté, de freiner la transmission du silence, propagé d'une génération à l'autre sous la forme d'un véritable malaise, le narrateur choisit, en fait, la route de la vérité. Si son père est un personnage typique pour les « galeries de pères taiseux » dont Viart parle (2019, 26), son fils se fait la porte-parole de toutes ces réalités passées, cachées sous le rideau du silence.

L'impact de la perte est douloureusement ressenti par l'enfant Pierre qui, ne trouvant pas la force intérieure d'accepter la mort de son père, se laisse dominer par la souffrance de la perte qui l'accompagnera toute sa vie. Un mot, une phrase, une discussion auraient peut-être éteint ce feu qui brûlait dans son âme, cette tristesse produite par la séparation, par l'arrachement de l'enfant des bras du père dont il ne connaîtra plus la protection. Toutefois, Pierre ne sympathise pas avec cette option, il ne peut s'engager dans une conversation, il ne peut ouvrir la porte de son âme à personne puisque la douleur l'envahit au point de devenir insupportable. Pour lutter contre cette souffrance atroce, Pierre fait appel au silence en se construisant une barrière au-delà de laquelle personne ne peut passer pour connaître et le connaître. Trait distinctif de cette famille, le deuil ne quittera jamais Pierre qui, espérant se protéger soi-même et sa famille, va favoriser la transmission d'une tare héréditaire (la souffrance). Ouvrir le sujet Paol, ce serait déjà une trahison. Secret sur Paol ? Reniement ? Honte ? Cette question obsédante revient sans cesse jusqu'à hanter le fils qui ne comprend pas

l'origine de ce silence partagé, accepté en unanimité par toute la famille : « "Informer, c'est déjà trahir", murmurait-on durant la guerre. Nous ne parlerons jamais de la disparition de Paol, c'est un "blanc" dans nos conversations, nous évitons ses états de service, ses garnisons, jusqu'à ses adresses à Saigon, à Brest et à Kergat. » (LPF, 23). En fait, ce qui semblait être une manifestation normale après la perte du grand-père Paol va échapper, au cours des années, à tout contrôle, atteignant les limites d'un deuil pathologique. Défini par l'incapacité d'accepter la mort d'un être cher et de dépasser le trauma de la perte, le deuil chronique se présente sous la forme d'un trouble psychique, manifesté dans une première instance sous l'emprise de la dépression. Sigmund Freud (2004, 13) soutient que l'état mélancolique traversé par l'endeuillé s'insinue après la perte de l'objet d'amour qui, une fois intensifiée, se situe en marge de la pathologie. Considéré par Poletti et Dobbs-Zeller un événement intime et fondamental pour la dynamique de la famille, le deuil joue un rôle particulièrement important. Selon les deux chercheurs, il modifie la structure de la famille et impose aux familiers de trouver l'équilibre après la perte pour assurer la nouvelle reconfiguration de la famille (Poletti et Dobbs-Zeller 2001, 10). Or, c'est exactement ici que le deuil est devenu pathologique pour la famille du narrateur, car au lieu de se résigner et d'accepter la nouvelle restructuration familiale, le père du narrateur est resté ancré dans un passé qu'il encapsulait et protégeait par le silence. Et, par son choix, il va transmettre, en guise d'héritage, cette souffrance de la perte et du trou généalogique à son fils également :

> « Cette histoire avait fini par sédimenter en lui, le silence était son deuil. Impossible d'approcher, de tourner autour, d'en parler de manière intelligible. Pierre coupait court, éludait, rechignait. Que devenir dans cette absence de faits, de lieux et de mots ? J'étais comme dépossédé de moi-même. Car ce qui avait bouleversé mon père me faisait souffrir à mon tour, c'était devenu mon héritage, ma part, et il m'avait fallu à un moment consulter un psychologue pour essayer de sortir de cette spirale qui, d'une génération sur l'autre, recommençait et me rongeait. » (LPF, 96-97).

Le texte est illustratif par rapport à ce sujet puisque le narrateur réussit à surprendre en quelques lignes l'atmosphère qui règne dans sa famille et qui se réduit à un seul sujet : la mort de Paol. L'intériorisation de la souffrance de la perte se réalise donc par le silence qui est à l'origine de « l'absence de faits, de lieux et de mots » (LPF, 96) et qui crée le sentiment de vide spatial, temporel et surtout affectif.

L'héritage est doublement marqué dans le texte : implicitement par les multiples références faites à la transmission intergénérationnelle et explicitement par l'utilisation du mot par le narrateur pour désigner le patrimoine de la famille. Cependant, cette propriété familiale d'ordre spirituel est circonscrite par le silence et par le chagrin qui se poursuivent inaltérés à travers les années, favorisant ainsi la transformation de l'univers familial dans un climat toxique. La relation père-fils et le rapport avec les figures familiales du passé évoluent dans un espace labyrinthique, nuisible, qui produit des modifications comportementales et surtout psychiques. L'appel au psychologue est

la solution ultime d'un homme qui demande le secours de quelqu'un de l'extérieur pour sortir de cette spirale. Acceptant ses limites, le narrateur cherche avec désespoir l'aide d'autrui, dans un effort admirable d'empêcher la diffusion de cette « malédiction » à ses successeurs. Cette spirale, à laquelle il essaie de se soustraire, est la représentation matérielle du silence qui entoure sa famille et qui est à l'origine de sa souffrance. La nature profonde de ce silence remonte aux années de la Seconde Guerre mondiale et aux camps concentrationnaires où Paol a perdu sa vie. Les générations suivantes ne parlent plus de lui, de sa vie d'autrefois, de ses mérites ; il est absent dans les conversations de la famille, évité à tout prix, son nom effacé sur les lèvres de ses successeurs :

> « Silence du père. Silence sur le père. Silence des fils entre eux, quasi brouillés, à peine rabibochés. À plusieurs reprises, Pierre me l'avait demandé ou fait savoir, les proches penchant de son côté, mieux valait l'amertume d'un seul qu'une brouille générale : non, inutile de chercher quoi que ce soit, tu n'en diras rien, tu feras ce que tu voudras après, quand je ne serai plus là, inutile de remuer le passé, la guerre, ce paquet de larmes et de sang, pas question de "faire du fric avec les morts", il n'y a pas de réponse à donner. Enfin, comprenant que quelque chose de plus impérieux me débordait - la perte, l'absence, une incomplétude -, il m'opposait la herse de sa douleur. Je refluai. » (LPF, 135-136).

« Paquet de larmes et de sang » (LPF, 136), la guerre va engendrer une absence totale : de personnes, de souvenirs, du passé familial commun. Tout est englouti par le silence qui bloque la parole par l'impossibilité de reproduire à l'aide du langage l'horreur. Mais ce silence n'est pas un attribut propre uniquement à Pierre, car il est partagé (Viart 2009, 100). En effet, ce silence n'est ni personnel, ni familial, mais plutôt social, historique (Viart 2009, 102). C'est ainsi que le père du narrateur n'est pas le seul à prendre cette route, mais il s'engage dans le mouvement commun des personnages taiseux. Selon lui, le père représente, du point de vue symbolique, « l'autorité, le savoir social » ou ce qu'on appelle le Discours. Or, la disparition de ce *pater familias* empêche le Discours, coupe la parole et la substitue avec le silence (Viart et Vercier 2005, 103).

Responsable de la transmission de connaissances, le père se charge, par convention, de transmettre à son fils tout ce qu'il connaît, établissant ainsi un rapport maître-disciple. Néanmoins, Pierre n'a jamais connu cette relation père-fils et il est devenu, au cours des années « l'homme du silence » (LPF, 203). Même si élevé par sa mère, Pierre ne néglige pas le rôle de père qu'il assume, tout en considérant que pour protéger ses enfants de la souffrance qui le ronge, il doit faire appel au silence. Pour se défendre, Pierre arbore le masque du silence dans un essai désespéré de se détacher d'un passé insupportable, de rompre le fil de la tristesse qui se nourrit de la douleur de la perte et qui l'enfoncent dans un abîme difficile à surmonter. Au-delà de cet héritage de la souffrance qui lie trois générations, on ne peut pas contester les qualités des personnages masculins qui apparaissent dans le recueil et leur effort de créer une atmosphère agréable dans la famille, d'instaurer l'équilibre et l'harmonie domestique.

C'est ainsi que Pierre assume le rôle de maître dans la relation avec ses enfants qui deviennent ainsi ses disciples. Il ne néglige pas ses obligations et il leur enseigne une « matière » utile dans la vie réelle qu'ils doivent « traverser » la tête haute, avec dignité et endurance : « Il nous avait appris à presque tout faire : nager, godiller, naviguer, conduire, escalader des falaises, rejoindre la grotte Absinthe, monter à cheval, tirer au fusil, chasser au harpon. À ne jamais réclamer. À garder les dents serrées. À s'obstiner. » (LPF, 200).

## 4. (En)quête identitaire et renouement des fils intrafamiliaux

La récupération de l'identité familiale, la délimitation et la définition de sa propre identité floue sont le point final d'une « mission » que le narrateur évalue au grade de devoir moral : « Puis je réintégrai ladite fiche dans le bon dossier, respectant l'ordre alphabétique, avec le sentiment d'accomplir mon devoir – non pas que se trouver dans la chemise des "Étrangers" fût infamant, mais ce n'était pas sa place. » (LPF, 83). Un devoir familier non-écrit, mais qu'il se sent moralement obligé d'accomplir en honneur de son grand-père.

La recherche obsessive, la détermination totale du petit-fils s'expliquent justement par l'origine et le but de cette démarche historico-archéologique : rencontrer symboliquement le grand-père, rompre les fils du silence pour dépasser le deuil et mettre fin à une transmission héréditaire maladive. La recherche effrénée du petit-fils acquiert des valences symboliques par son équivalence à un devoir moral qu'il assume pour rétablir l'équilibre initial dans le chaos de la famille. Ces démarches minutieuses, qui s'abîment parfois dans des espaces vides et qui errent sur des sentiers dédaléens où le petit-fils archéologue risque de se perdre et de s'écarter ainsi de la vérité palpable, démontrent l'ampleur du projet et la pression de suivre le bon fil de l'investigation. La recherche faite *a posteriori* est animée par le désir de récupérer l'identité du grand-père, disparu dans l'agitation de la Seconde Guerre mondiale, et de définir ainsi l'identité familiale.

Le narrateur lui-même résume l'effort de la récupération du passé qu'il dédie à la restitution de l'identité de son grand-père : « J'avais murmuré à Paol, cet inconnu familier, dans ce qui fut son hiver et sa ruine, que je ne l'oubliais pas, que j'étais venu jusqu'à lui, attentif, accablé aussi, non pas pour le faire renaître, mais pour lui rendre un peu de son identité. » (LPF, 239). Mot polysémique, l'*identité* se définit par un attribut partagé par deux êtres identiques grâce à l'existence des traits communs. Évaluée aussi sous l'idée de permanence, de conservation d'un trait à travers le temps, qui permet à quelqu'un de rester identique à soi-même, l'identité se distingue comme particularité personnelle de quelqu'un, inaltérée par le passage du temps et qui le fait identique à soi-même à travers différentes étapes de son parcours existentiel (TLFi).

Identité nationale, culturelle, ethnique, collective, quelle que soit la variante sous laquelle le phénomène se produit, toutes témoignent d'une appartenance de l'individu à une certaine communauté où il s'intègre et qui le reconnaît comme membre du groupe. Paul-Laurent Assoun (2009, 59) définit la notion d'*identité* sous l'aspect d'une

caractéristique inhérente à quelqu'un, un aspect intrinsèque qui l'individualise, mais aussi en rapport avec une deuxième entité similaire, avec laquelle il partage ce trait distinctif - l'aspect extrinsèque. En d'autres termes, l'identité désigne une identification complète d'un individu avec soi-même et, en même temps, une relation de similitude parfaite qui rapproche deux entités distinctes, mais subordonnées à la même réalité qu'elles représentent. Sous cet angle, le retour du narrateur dans le passé a une double signification et une double visée. D'une part, il cherche à s'identifier avec son grand-père Paol, similitude établie entre le Moi et l'Autre par le biais d'une ressemblance qui s'établit entre les deux entités, comparables l'une à l'autre par l'existence d'une ou de plusieurs caractéristiques qui les circonscrivent dans le même univers. D'autre part, la recherche du narrateur se traduit aussi comme quête de sa propre personne afin de se retrouver lui-même, de se découvrir lui-même. Mais, avant de se définir et de prendre conscience de soi-même, l'individu éprouve la nécessité de s'intégrer dans un groupe social, le premier contact significatif étant celui avec la famille.

Identité et identification se trouvent dans un rapport mutuel où le premier se réalise par l'intermédiaire du second. L'identification opère comme un agent de repérage pour l'individu qui s'identifie à un certain groupe par l'existence d'une ressemblance, d'une affinité qui permet cette relation de comparaison-assimilation. Sous l'aspect psychologique, l'identification se définit comme un « processus psychologique par lequel un individu A transporte sur un autre, B, d'une manière continue et plus ou moins durable, les sentiments qu'on éprouve ordinairement pour soi, au point de confondre ce qui arrive à B avec ce qui lui arrive à lui-même et même quelquefois de réagir conformément à cette confusion. » (Lalande 1926, 453-454). Le mécanisme complexe de l'identification s'explique aussi, dans un sens particulier, par ce rapprochement, par cette appropriation qui va jusqu'à la confusion du sujet avec l'objet pendant un certain intervalle temporel. Cette théorie caractérise l'enquête du narrateur qui, absorbé par ses recherches, explore toutes les pistes susceptibles à contenir un mince indice, une trace, une confession qui pourrait éclaircir le mystère de l'existence de Paol. Quelque fois, abîmé dans ses investigations, soucieux de ne pas négliger une potentielle source documentaire, de ne pas s'écarter de la vérité quand il est proche d'elle, de ne pas se laisser dupé par une falsification de la vérité, le petit-fils se considère lui-même un point de départ dans la récupération de l'identité de Paol.

Le moteur de cette quête prodigieuse, presque impossible par son but, est exactement la mort de Paol et le trauma de la Seconde Guerre mondiale. Affreux sentiment qui caractérise en particulier le grand-père qui a été assujetti à des conditions de vie traumatiques, mais aussi sa famille qui ne peut dépasser la perte d'un *pater familias,* le trauma est à vrai dire « un événement historique sous le signe duquel naît le XX$^{e}$ siècle » (Simuț 2007, 27). Alors, l'écriture est le seul remède pour lutter contre l'oppressive et l'éternelle tristesse devenue signe distinctif d'une famille qui avait perdu son pilon central, Paol. Andrei Simuț apprécie que la littérature du trauma se réalise quand les mots ne suffisent plus, une littérature exposée toujours au silence absolu (2007, 39). C'est une littérature qui connaît un éventail de limitations, de

questions et de problèmes qui s'interposent et qui rendent le processus d'écriture complexe et surtout pénible. D'où commencer, comment faire ressortir du néant une réalité passée et oubliée, déterrer un passé douloureux et difficile à accepter ? Comment faire pour s'en sortir, pour dépasser le trauma afin de mieux le comprendre ? Comment briser ce silence devenu loi pour une famille qui en avait fait son héritage spirituel ? Le narrateur est le seul à avoir eu le courage d'entamer ce projet titanesque en vue de récupérer l'identité de son grand-père quelques décennies après la mort de celui-ci. Mais ce travail s'avérera être difficile et le chemin parsemé par toute sorte d'obstacles dont le plus grand reste le silence impénétrable qui ne veut pas déchaîner le passé pour ne pas ranimer une réalité douloureuse, enterrée dans la profondeur de l'âme : « Non, je n'allais pas l'entraîner [le narrateur hésite à questionner son père] vers ce passé, en raviver les plaies avec le sel de mes questions. » (LPF, 98).

Comprenant qu'il ne pourra jamais s'apparenter à une identité familiale bien précise et, par ailleurs, repérer sa propre identité dans le cadre de sa famille, le narrateur se voit contraint de retourner dans le passé pour « réparer » ce qui s'était transformé, à travers les années, dans une véritable transmission gachée. Le retour dans le passé et l'exploration de ses origines se fait difficilement, à travers une (en)quête que le petit-fils historien de la famille va documenter, rétablissant les liens généalogiques, dans ce qui sera un livre (de la famille) pour la postérité. Le rôle cathartique de l'écriture est bien évident chez Coatalem, car elle va réussir à guérir les traumas de la perte et, finalement, à s'en sortit de l'état permanent du deuil pathologique. Au lieu d'amplifier le conflit intergénérationnel et de refroidir la relation père-fils, cette écriture sur la famille va réussir à rétablir l'ordre perdu, confirmant ainsi ce que Alexandre Gefen (2017, 125) appelle le rôle de réparation de la littérature.

Le petit-fils historien, chroniqueur de sa famille, se livre à une recherche censée combler les lacunes généalogiques et le vide du silence à travers une écriture résumée par ce que Iringo Abrudan considère l'enchaînement « récupération-restitution-réparation-harmonisation » (2019, 72). Les attributs de réparation de cette écriture familiale sont repérés par un avant et un après (rapportés à cette enquête identitaire) situés aux antipodes. C'est ainsi qu'au début de la démarche entreprise par le narrateur, le refus total du père de s'impliquer fait preuve d'un ancrage solide dans le trauma du passé, caché sous la clef du silence :

> « Et c'est pour cette raison que j'aurais aimé que, comme un père avec son fils, une fois, durant toutes ces années, il me parlât de lui, de son père à lui, et côte à côte ou face à face, il aurait égrené un peu de la tragédie et je lui aurais répondu, comme un fils avec son père, que je comprenais tout ça, bien sûr, que j'en serais le gardien et le passeur à mon tour, puisque ce qui nous avait forgés m'appartenait, que Paol était aussi mon histoire, que j'en ferais peut-être un livre parce que je ne savais rien faire d'autre de plus vrai qu'écrire, essayer d'écrire, ce qui ne le serait pas étant comme perdu, et que la vie d'un homme était celle de tous les hommes, et la peine d'un père, celle de tous ses fils. Mais non… » (LPF, 97).

Le refus du dialogue, la prise de distance entre le père et le fils, la substitution de la communication avec le silence témoignent d'un héritage spirituel de la souffrance, du deuil, perpétué d'une génération à l'autre. Alors, par l'intermédiaire de son écriture réconfortante, le narrateur aboutit à faire ce que son père n'avait pas réussi toute sa vie : réconcilier le passé avec le présent. Autrement dit, pour employer la terminologie de Sylvie Mouysset (2015), l'écriture se charge d'un « acte de transmission » qui assure le transfert mémoriel de père en fils. L'écriture, en tant que produit final de cette (en)quête déchirante, est l'héritage de cette famille qui réussit finalement à dépasser le deuil et à renouer les 'filatures' familiales :

> « Ayant finalement adressé à ma famille le dossier de mes recherches, y insérant le dernier témoignage venu de Plomodiern, je reçus en retour de la part de mon père un courrier avec ses souvenirs, auquel s'ajoutaient les photocopies de trois attestations, à l'évidence collectées pour l'administration par ma grand-mère Jeanne, attestations ayant eu pour but d'obtenir pour Paol, après-guerre, la mention honorifique de "Mort pour la France". Avec succès. Une piste que, bizarrement, je n'avais pas pensé à creuser… » (LPF, 259).

## 5. Conclusion

Souffrance de la perte, deuil, trous généalogiques, filiation impossible, toutes ces réalités affectent profondément les relations intrafamiliales et la transmission intergénérationnelle. Trois seraient les conclusions de notre étude :

*Prima* : Choisissant le silence au lieu de la parole, le père du narrateur va priver son fils, de manière inconsciente, de ce qui fut sa part, son héritage. Dans l'absence de (re)pères généalogies, dans l'impossibilité de réconcilier le passé avec le présent et de se construire une identité propre, à partir de l'identité familiale, l'enquête du narrateur semble être une décision salutaire. Hanté par l'image d'un grand-père jamais connu, mais extrêmement présent par son absence, obsédé par l'impossibilité d'accéder au passé familial et de retourner aux origines de la famille, le narrateur assume le devoir moral de restitution-réconciliation du passé en vue de mieux comprendre le présent.

*Secunda* : L'existence d'un trou généalogique dans l'histoire de la famille entraîne une (en)quête qui vise le rétablissement de l'ordre familial par une recherche censée harmoniser et réconcilier les relations familiales par un processus restitutif, susceptible de guérir le trauma de la perte. Le projet de cette recherche, qui sera artistiquement valorisée dans une œuvre d'art, n'aurait pas été envisagé sans l'existence d'un moteur d'action, un élément déclencheur : la mort de Paol.

*Tertia* : L'(en)quête identitaire du petit-fils ne réussit pas seulement à réconcilier le passé avec le présent, mais elle a le grand mérite de permettre le rapprochement père-fils qui, pour la première fois, vont faire un effort commun pour réaliser une esquisse de leur famille, à travers les années. Le dépassement du trauma et la consolidation de la relation père-fils sont matérialisés donc par la naissance de ce livre-testament, véritable héritage pour les générations futures.

# Bibliographie


### Texte de références

Coatalem, Jean-Luc. 2019. *La part du fils*. Paris : Éditions Stock.

### Ouvrages critiques

Abrudan, Iringó. 2019. « Traces et souvenirs d'enfance à la charnière des paradigmes socioculturels "antinomiques" dans les récits de Annie Ernaux », in *Agapes Francophones*. Szeged : JatePress, p. 71-85.

Assoun, Paul-Laurent. 2009. « L'introuvable identité. Destins freudiens de l'identification », in *Rue Descartes*, vol. 66, no. 4, p. 59-65.

Dupriez, Bernard. 1984. *Les procédés littéraires (Dictionnaire)*. Paris : Union générale d'Éditions.

Freud, Sigmund. 2004. « Deuil et mélancolie. Extrait de Métapsychologie », in *Sociétés*, vol. 4, no. 86, p. 7-19, [Ière édition 1917]

Gefen, Alexandre. 2017. *Réparer le monde. La littérature française face au XXIe siècle*. Paris : Éditions Corti.

Lalande, André. 1926. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, vol. 1 A-M. Paris : Quadrige/PUF.

Poletti, Rosette ; Dobbs-Zeller, Barbara. 2001. *Vivre le deuil en famille : des pistes pour traverser l'épreuve*. Saint-Maurice : Editions Saint-Augustin.

Ruffel, Lionel. 2012. « Un réalisme contemporain : les narrations documentaires », in *Littérature*, vol. 166, no. 2, p. 13-25.

Simuț, Andrei. 2007. *Literatura traumei. Război, totalitarism și dilemele intelectualilor în anii 40*. Cluj-Napoca [La littérature du trauma. Guerre, totalitarisme et idées des intellectuels des années 1940] : Casa Cărții de Știință.

Viart, Dominique ; Vercier, Bruno. 2005. *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, 2e édition augmentée. Paris : Bordas.

Viart, Dominique. 2009. « Le silence des pères au principe du « récit de filiation », in *Études françaises*, vol. 45, no. 3, p. 95-112.

Viart, Dominique. 2019. « Les récits de filiation. Naissance, raisons et évolutions d'une forme littéraire », in *Cahiers ERTA*, no. 19, p. 9-40.

### Dictionnaire

*Le Nouveau Petit Robert* : dictionnaire alphabétique & analogique de la langue française. 2001. Paris : Dictionnaire le Robert.

### Sitographie

Mouysset, Sylvie. 2015. « Pourquoi laisser trace de sa vie ordinaire ? France-catalogne (XVe-XIXe siècle) », in *Memòria personal : Construcció i projecció en primera persona a l'època moderna* [en ligne]. Madrid : Casa de Velázquez. Article disponible sur Internet : https://books.openedition.org/cvz/1626?lang=fr#notes, page consultée le 10 avril 2021.

*Dictionnaire Larousse* en ligne, disponible à : https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/enqu%c3%aate/29709, page consultée le 1er mai 2021.

*Dictionnaire TLF* en ligne, disponible à : http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1119725145, page consultée le 1er mai 2021.

*Dictionnaire TLFi* en ligne, disponible à : http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?131;s=1119725145;r=4;nat=;sol=1, page consultée le 1er mai 2021.

**Sigles**
LPF - *La part du fils*, Coatalem, Jean-Luc.
TLF - *Trésor de la Langue française*.
TLFi - *Trésor de la Langue française informatisé*.

DOI: 10.35923/QR.10.02.02

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

# Poétique de l'identité dans les *Journaliers* d'Isabelle Eberhardt

**Abstract: (Poetics of Identity in Isabelle Eberhardt's Diaries)** The works of the writer and traveler, Isabelle Eberhardt (1877-1904), question and analyze in depth North Africa and the Islamic society. While considering nomadism and solitude as expressions of her freedom, Eberhardt's search of the Saharan desert becomes the driving force of her writing and identity. This article will examine her intimate diaries, where the Saharan landscape is at the crossroads of the encounter with the Other and the mystical depth of a spiritual journey. Moreover, we will question the nature of the "I" that fades in front of the image of the Saharan space, source of a plural and heterogeneous narrative identity.

**Keywords***: Isabelle Eberhardt, travel, Sahara, Orientalism, identity.*

**Résumé** : L'œuvre de l'écrivain-voyageur, Isabelle Eberhardt (1877-1904), questionne et analyse en profondeur le Maghreb et la société islamique. Tout en considérant le nomadisme et la solitude comme expressions de sa liberté, Eberhardt fait de la quête de l'immensité saharienne la force motrice de son écriture et de son identité. Dans cet article, nous examinerons ses écrits intimes, les *Journaliers*, où le paysage saharien s'entrecroise avec la rencontre de l'Autre et la profondeur mystique d'un itinéraire spirituel. En outre, nous nous interrogerons sur la nature du « je » qui s'estompe au profit du tableau de l'espace saharien, source d'une identité narrative plurielle et hétérogène.

**Mots-clés** *: Isabelle Eberhardt, voyage, Sahara, Orientalisme, identité.*

## 1. Introduction

L'œuvre d'Isabelle Eberhardt – ses nouvelles et articles, publiés dans des revues parisiennes et algériennes pendant sa vie, et ses œuvres posthumes[1] – évoque une quête permanente de l'ailleurs et un désir envoûtant de se dissoudre dans l'altérité. Ses écrits intimes, les *Journaliers*, témoignent d'une identité plurielle qui s'avance incessamment dans un devenir « autre », d'une joie de l'errance qui l'amène à la recherche d'autrui et de l'ailleurs, et d'un esprit assoiffé de connaissance et de transcendance. Ayant construit un imaginaire sur le modèle des écrits exotiques de Pierre Loti, André Gide

[1] Au Pays des sables (1944), Amara le forçat – L'Anarchiste (1923), Contes et paysages (1925), Mes Journaliers (1923), Dans l'ombre chaude de l'Islam (1906), Notes de route – Maroc, Algérie, Tunisie (1914), Lettres et Journaliers (1987), Yasmina et autres nouvelles algériennes (1986), Sud Oranais (2003).

ou Eugène Fromentin, sa fuite d'un présent méprisable, d'une société en déclin, la porte vers le Maghreb ensoleillé qu'elle arpente dressée en indigène et vers la découverte de l'Islam.

La vie hors du commun de cette « vagabonde des sables » a fait couler beaucoup d'encre. Certains biographes et critiques ont beaucoup de sympathie pour elle et l'idéalise jusqu'à faire d'elle un adversaire ferme de la colonisation ou une féministe avant la lettre : Victor Barrucand – son ami et légataire qui apporte des changements à nombre de ses manuscrits –, Edmonde Charles-Roux ou Brigitte Riera. D'autres, par contre, s'interrogent sur ses positions contradictoires dans l'Algérie coloniale, son aversion envers les femmes simples, son style de vie en tant que convertie musulmane, critiquant son penchant pour le kif et l'alcool : Sidonie Smith, Michelle Chilcoat, ou Lynda Chouiten.

Née en 1877 en Suisse, près de Genève, comme enfant illégitime d'une mère russe d'origine allemande et juive, Isabelle Eberhardt grandit dans un milieu anticonformiste et cosmopolite. À dix-sept ans, elle s'installe avec sa mère à Bône, où elle se perfectionne dans l'étude de l'arabe et de l'Islam. La mort de sa mère peu de temps après, la plonge dans un déséquilibre profond et douloureux : dépossédée de tout, elle erre, pendant plusieurs années, entre la France, l'Algérie, la Tunisie et la Suisse. Ce n'est qu'en 1900 qu'elle s'établit à El Oued, au Sud constantinois, prête à découvrir la terre du soleil couchant à laquelle elle assigne le pouvoir de l'arracher de son angoisse de vivre.

Ses *Journaliers* nous renseignent sur les moments clés de sa vie en Orient : sa conversion à l'Islam, l'adoption définitive du port de cavalier arabe, son mariage avec un sous-officier de spahis, Sliman Ehnni, ainsi que son affiliation à la confrérie soufie des Kadryas. Sa désinvolture offense et inquiète les autorités militaires jusqu'à ce qu'elle devienne, à leurs yeux, une suspecte dangereuse. Grièvement blessée par un fanatique appartenant à la confrérie des Tidjanyas – les adversaires irréconciliables des Kadryas – qui l'assaille à coups de sabre lors d'un attentat criminel, elle est expulsée d'Algérie et transportée de force à Marseille. La vie de misère qu'elle y mène ne fait qu'exacerber sa nostalgie pour l'Algérie et le désert qui l'appellent sans cesse. Ainsi, note-t-elle le 11 juillet 1901, à « 10 h. ¾ » du soir :

> « Voilà que la hantise des lointains charmeurs me reprend… Partir, partir au loin, errer longtemps ! ... La hantise de l'Afrique, la hantise du désert… Mon âme de nomade se réveille et une angoisse m'envahit à songer que je suis peut-être immobilisée pour longtemps ici ... » (Eberhardt 1923, 196).

Finalement, grâce à son mariage à un sujet français, Eberhardt rentre définitivement en Algérie en tant que naturalisée française. Attachée en qualité de rédactrice au journal de Victor Barrucand, l'*Akhbar,* elle écrit des articles sous le pseudonyme littéraire de Si Mahmoud. Jusqu'à la fin de sa vie, Eberhardt, toujours en route vers l'inconnu, demeure fascinée par le désert tout en partageant avec joie

l'existence rude des tribus sahariennes. Dans une lettre de 1901, elle se confesse à son frère :

> « Je me suis attachée à ce pays - cependant l'un des plus désolés et des plus violents qui soient [...]. Il y a trop longtemps que je suis ici, et le pays est trop prenant, trop simple, en ses lignes d'une menaçante monotonie, pour que ce sentiment d'attachement soit une illusion passagère et d'esthétique. Non, certes, jamais, aucun autre site de la terre ne m'a ensorcelée, charmée autant que les solitudes mouvantes du grand océan desséché qui, des plaines pierreuses de Guémar et des bas-fonds maudits du chott Mel'riri, mène aux déserts sans eau de Sinaoun et de Ghadamès. » (Eberhardt 1987, 195).

Elle meurt tragiquement au printemps de 1904, à 27 ans, emportée par les inondations dévastatrices survenues dans la ville d'Ain Sefra où elle est enterrée.

Notre analyse des *Journaliers* d'Isabelle Eberhardt se focalise, d'une part, sur la manière dont les éléments de l'immensité saharienne s'entrecroisent avec les soucis existentiels, littéraires et spirituelles de l'aventurière qu'elle était. D'autre part, en nous attardant sur l'écriture de ces feuillets intimes, l'on tente de démontrer que la terre ensoleillée du Maghreb devient pour elle un stimulant corporel et cérébral tout en donnant naissance à une écriture du moi plurielle.

## 2. Le manuscrit

Les *Journaliers* d'Isabelle Eberhardt qu'elle appelle *Mes Journaliers* se composent de quatre cahiers recueillis après l'inondation fatale dont l'autrice était victime. Le premier, écrit sur un petit carnet entoilé, débute le 1er janvier 1900 à Cagliari et s'achève en mai 1900, à Genève. Les dates sont très exactes, précisant parfois le jour de la semaine, même l'heure de l'écriture : par exemple, « Cagliari, 18 janvier, jeudi, 5, ½ du soir ».

Les trois autres journaliers sont écrits sur des cahiers cartonnés retrouvés dans la bibliothèque portative de l'autrice. Le deuxième, entamé le 15 juin 1900 à Genève, se conclut le 7 novembre 1900 à Batna, où Eberhardt s'installe jusqu'à son départ pour Marseille. Quant au troisième, il contient des notes et impressions écrites entre le 20 février 1901, à El Oued, et le 29 octobre de la même année, à Marseille. Néanmoins, la dernière note a été rajoutée à Alger, le 8 avril 1904, sept mois avant la mort de l'autrice. Les fragments du quatrième journalier se succèdent entre le 27 juillet 1901 et le 31 janvier 1903, suivant ses errances de Marseille à Bou-Saada.

L'écriture de ces cahiers, à l'encre ou au crayon, est très régulière. Ils s'apparentent à des carnets de travail où se mêlent des confidences en russe ou en arabe, des notes de voyage et de lecture, des pensées et des itinéraires, de nombreuses citations de la Bible, du Coran et des auteurs préférés d'Eberhardt, ainsi que des projets littéraires. La version publiée maintient les dessins placés en marge ou à l'intérieur du texte, qui décorent le manuscrit sur le modèle des textes orientalistes. Les traductions de l'arabe sont accompagnées du signe de la lune, et celles du russe, d'une croix. Le

texte publié retient également la transgression du genre adoptée par Eberhardt : le genre masculin est employé dans certaines parties, tandis qu'il est abandonné en faveur du féminin, dans d'autres. Notons également que, parfois, elle signe de son pseudonyme masculin, Mahmoud Saadi. Voici, en guise d'exemple, la première entrée de ses *Journaliers* :

> « Je suis seul, assis en face de l'immensité grise de la mer murmurante… Je suis seul… seul comme toujours je l'étais partout, comme je le serais toujours à travers le grand Univers charmeur et décevant… *seul*, avec, derrière moi, tout un monde d'espérances déçues, d'illusions mortes et de souvenirs de jour en jour plus lointains, devenues presque irréels.
>
> Je suis seul, et je rêve… » (Eberhardt 1923, 3).

Les jugements sur sa création, les exigences de son travail d'écrivain, ainsi que son désir de satisfaire les attentes des lecteurs occupe une place importante dans ses *Journaliers* dont l'écriture lui devient salutaire :

> « Combien j'aime à relire ces *Journaliers*, ces livres pour d'autres hachés, incohérents, où il y a de tout . . . de tout ce qui fait vivre mon âme !
>
> II est des heures où, seule, cette lecture m'est reposante et salutaire.
>
> Leur variété elle-même en est l'un des charmes pour moi… Je voudrais voir s'y refléter fidèlement et, pour moi, intelligiblement, toutes les choses qui m'ont charmée… » (Eberhardt 1923, 125).

## 3. L'esthétique orientale des *Journaliers*

Influencée par les textes des écrivains-voyageurs tel que Pierre Loti dont les évocations parsèment ses écrits, Isabelle Eberhardt s'éloigne, toutefois, du discours orientaliste envisagé comme une écriture de l'Autre, prédéterminée par des attentes spécifiques répondant aux considérations sociales, économiques et politiques de la culture occidentale. Dans son ouvrage, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Edward Saïd définit cet aspect autocratique de l'orientalisme comme « un style occidental de domination, de restructuration et d'autorité sur l'Orient » qu'il envisage comme « une forme d'elle-même inférieure et refoulée. » (2015, 15-16). Quant à l'image des Orientaux, ils ressortent de ce discours orientaliste dont la portée colonialiste est évidente comme des êtres bizarres, aux traits figés, impénétrables à la transformation des mœurs et des mentalités, coincés dans une sorte d'essentialité identitaire. Prisonniers de leur religion et des coutumes millénaires, ils sont perçus comme passifs, muets et souvent belliqueux :

> « [L]es Orientaux étaient vus dans un cadre construit à partir de déterminisme biologique et de remontrance moralo-politique. L'Oriental était ainsi relié aux éléments de la société occidentale (les délinquants, les fous, les femmes, les pauvres)

> qui avaient en commun une identité qu'on peut décrire comme lamentablement autre. Les Orientaux étaient rarement vus ou regardés ; ils étaient percés à jour, analysés non comme des citoyens, ou même comme des personnes, mais comme des problèmes à résoudre, ou enfermés, ou encore - alors que les puissances coloniales convoitaient ouvertement leur territoire - conquis. Ce qui compte, c'est que le fait même de désigner quelque chose comme oriental impliquait un jugement de valeur déjà prononcé. » (Saïd 2015, 237).

Pour ce qui est d'Isabelle Eberhardt, elle se situe, déjà par son genre, à la périphérie du discours oriental masculin de son époque. Elle se déguise en homme afin d'avoir accès aux espaces interdits aux femmes et de pouvoir circuler librement. De surcroît, elle prend un nom masculin et arabe et se convertit à l'Islam tout en évoquant « la majesté âpre de la vraie race arabe, née pour le rêve, et pour la guerre » (Eberhardt 2016, 20).

Dès sa première rencontre avec la terre algérienne, la culture arabe et la religion islamique, elle est séduite : l'Algérie devient sa patrie d'élection, une terre aimée où elle retrouve un parfum doux et des splendeurs magiques. Malgré la simplicité du style de son écriture, il y a une grande richesse dans la multitude des sensations que lui procurent ses déplacements à travers l'immensité du désert saharien : une vraie synesthésie s'établit entre les couleurs, les sons et les odeurs. Le paysage du Sud-Algérien, la beauté du lever ou du coucher du soleil, la lumière forte d'Afrique, l'immensité du sable, tout cela exalte les sens de la jeune aventurière et font vibrer son âme :

> « La dune, encore blafarde, se dore de plus en plus, devient de cette couleur métallique d'avant le maghreb. Les ombres s'allongent démesurées. Puis, tout devient rouge violent [...] À l'Occident, du côté de Kouinine et de Touggourt, le soleil se couche, boule sanglante, dans un incendie d'or et de pourpre carminée. Les crêtes des dunes deviennent comme enflammées à l'intérieur, en des teintes qui se foncent d'instant en instant. Puis, quand le disque du soleil a sombré au loin, tout s'enfonce d'abord en des nuances violacées... Enfin, tout redevient blanc, de cette blancheur mate du Souf, aveuglante à midi. (Eberhardt 1923, 74).

Les *Journaliers* témoignent donc de son émerveillement devant la terre algérienne tout en lui permettant d'accéder à un état de volupté : « J'ai voulu posséder ce pays, et ce pays m'a possédée. » (Eberhardt 1996, 296). L'espace fuyant du désert, en continuelle mutation, devient la métaphore parfaite de son identité nomade. C'est la raison pour laquelle ses départs vers l'Europe – que ce soit en Suisse, en France, ou en Italie – sont vécus comme de vrais exils traumatiques.

À l'encontre des écrivains orientalistes, Isabelle Eberhardt établit des liens et essaie de s'intégrer dans la communauté musulmane qui l'a très bien accueillie. Fuyant les villes, elle erre dans le désert, à cheval, en tenue de cavalier arabe, visite fréquemment les zaouïas, pour passer du temps dans la compagnie des autochtones.

Sauf les maraboutes, qui représentent pour elle de vrais modèles féminins de sagesse, les femmes indigènes, reléguées au harem, ne l'intéressent pas.

La découverte de la religion musulmane qu'elle embrasse sincèrement l'éloigne davantage de l'orientalisme. Elle s'attache profondément à cette religion qui lui procure à la fois la paix de l'âme et le bonheur :

> « Je ne regrette ni ne désire plus rien ... J'attends.
> Ainsi, nomade et sans autre patrie que l'Islam ; sans famille et sans confidents, seul, seul pour jamais dans la solitude altière et sombrement douce de mon Sine, je continuerai mon chemin à travers la vie, jusqu'à ce que sonne l'heure du grand sommeil éternel du tombeau... » (Eberhardt 1923, 8).

Cette attitude de résignation islamique s'avère l'unique consolation pour sa nostalgie de la mère. Le souvenir de cette mère bien-aimée, dont l'autrice accepte très difficilement la mort, revient dans les pages des *Journaliers* sous le nom d'« Esprit blanc », mot écrit souvent en russe, sa langue maternelle : « Maman est morte et son *Esprit blanc* a quitté pour jamais le monde terrestre dépravé et qui lui était étranger. » (Eberhardt 1923, 116). Par conséquent, c'est la foi musulmane qui lui sauve la vie tout en scellant sa fidélité à l'Islam. Devant l'incertitude de l'avenir elle déclare : « Qu'importe ! Ce qui est écrit doit arriver. » (Eberhardt 1923, 239). Les *Journaliers* oscillent ainsi entre la profondeur mystique d'un itinéraire spirituel et la spontanéité d'un peintre.

L'adhésion de l'écrivaine à l'Islam s'achève dans le soufisme des zaouïas qui lui procure beaucoup de bonheur et la guérit de la tentation du suicide. Elle décide de devenir une adepte de la confrérie des Kadryas, ordre religieux issu du mouvement mystique du soufisme – doctrine islamique ancienne de renoncement aux choses et aux richesses terrestres. Par la suite, Eberhardt est reçue en tant qu'apprenant dans la zaouïa de Kenadsa. Elle y trouve le vieil Islam qui la conduit vers une forme de dépouillement et de contemplation tout en se montrant apte à répondre à sa quête d'absolu. En outre, cette confrérie devient pour elle une grande famille et un vrai refuge.

Malgré son esprit anticonformiste, Eberhardt se plie aux traditions locales pour mieux exprimer son mouvement d'identification aux populations autochtones. Le perfectionnement de l'arabe et le déguisement masculin complètent le passage d'un monde à un autre, lui permettant de se lancer dans la découverte de la société musulmane, de pénétrer dans des endroits où les femmes n'avaient pas accès. D'ailleurs, elle reconnaît que ses vêtements d'homme ne sont qu'un moyen qui lui permet d'arriver à ses fins et non un élément représentatif de son identité. De plus, ce déguisement masculin lui a aussi été utile au début de sa carrière littéraire et journalistique. Il ne représente donc pas l'expression d'un changement de genre, car elle n'a jamais rien renié de son intégrité féminine.

Incomprise, Isabelle Eberhardt ne cesse pas de provoquer : elle choque, dérange et bouleverse l'ordre des choses. Si les autorités françaises n'arrivent pas à comprendre son refus de fréquenter les Européens des villes algériennes, les autochtones

musulmans, eux non plus, ne comprennent pas ses raisons pour adopter et défendre leur style de vie. Néanmoins, ils l'acceptent car elle est musulmane, l'épouse d'un musulman et l'adepte d'une confrérie religieuse. Quant à l'écrivaine, elle essaie de supprimer la distance qui la sépare des autochtones afin de pouvoir s'intégrer dans leur communauté. Le dialogue avec l'Autre devient ainsi une communion.

Comme nous l'avons évoqué précédemment, Eberhardt met fin à son errance et décide de rester dans son pays d'élection où elle semble avoir atteint le bonheur et son idéal de vie : « Sur les routes de ma vie errante, je me suis demandé où j'allais et j'ai fini par comprendre, parmi les gens du peuple et chez les nomades […] que j'accomplissais un voyage dans les profondeurs de l'humanité. » (Eberhardt 1996, 241). Malheureusement, son destin tragique l'arrache à la vie qui s'achève brutalement à l'âge de vingt-sept ans à la suite d'une mort violente.

### 4. Conclusion

L'œuvre d'Isabelle Eberhardt représente un étonnant témoignage de la réalité algérienne de son époque, de son intériorité et d'autrui. Fusion entre l'Orient et l'Occident, ses *Journaliers*, loin d'être des chroniques orientalistes, sont le journal d'une vie d'exaltation et de souffrances.

Femme transfuge, définie par son identité hybride, elle transgresse tous les codes – sociaux, culturels, religieux, sexuels –, afin de se construire une nouvelle identité dans l'errance et l'exil. Rêvant du nomadisme depuis son enfance, celui-ci devient l'expression de sa liberté et le désert, son espace privilégié. Ses écrits s'interrogent sur la représentation du désert comme espace anhistorique, car « Les nomades n'ont pas d'histoire, ils n'ont qu'une géographie. » (Deleuze, Guattari 1973, 490).

Chez Isabelle Eberhardt, le voyage et le vagabondage sont intrinsèquement liés à l'acte d'écrire. Toute son œuvre est traversée par cette quête de l'ailleurs qui la porte du connu vers l'inconnu dans la découverte d'une identité toujours nouvelle, car « je est un autre ».

## Bibliographie

**Textes de références**

Eberhardt, Isabelle. 1923. *Journaliers*. Paris : Éditions La Connaissance.

Eberhardt, Isabelle. 1996. *Dans l'ombre chaude de l'Islam*. Paris : Éditions Actes Sud, [I$^{ère}$ édition 1906].

Eberhardt, Isabelle. 1987. *Lettres et Journaliers*. Paris : Éditions Presses universitaires de France.

Eberhardt, Isabelle. 2016. *Notes de route. Au pays des sables*. Paris : Éditions North Star [I$^{ère}$ édition 1944].

**Ouvrages critiques**

Barsoume, Marlene. 2021. *On the Road: Isabelle Eberhardt's Travels and Spiritual Quest* [En route : les voyages d'Isabelle Eberhardt et sa quête spirituelle] , in « The French Review », vol. 95, no. 2, p. 175-188.

Bourcillier, Patricia. 2012. *Isabelle Eberhardt. Une femme en route vers l'Islam*. Paris : Bernd Kamps Steinhäuser Verlag / Flying Publisher.

Brahimi, Denise. 1990. *Le voyage sans retour*, in « Études françaises », vol. 26, no. 1, p. 59-68.

Chilcoat, Michelle. 2004. « Anticolonialism and Misogyny in the Writings of Isabelle Eberhardt » [Anticolonialisme et misogynie dans les écritures d'Isabelle Eberhardt], in « The French Review », vol. 77, no.5, p. 949-957.

Chouiten Lynda. 2014. *Isabelle Eberhardt and North Africa: Nomadism as a Carnivalesque Mirage* [Isabelle Eberhardt et le Nord de l'Afrique : Le nomadisme en tant que mirage carnavalesque]. London: Lexington Books.

Deleuze, Gilles ; Guattari, Félix. 1973. *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*. Paris : Éditions Minuit.

Ouhibi Aitsiselmi, Kamila. 2014. *Sur les traces de Pierre Loti : Isabelle Eberhardt ou la fin de l'orientalisme ?*, in « Nouvelles Études francophones, vol. 29, no.2, p. 138-153.

Saïd, Edward. 2015. *L'Orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*. Paris : Éditions Points.

## Sitographie

Bouvet, Rachel. 2002. *Variations autour d'un paysage le désert chez Isabelle Eberhardt*, in « Cahier Figura », vol. 7, p. 105-118, en ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain :
https://oic.uqam.ca/fr/articles/variations-autour-dun-paysage-le-desert-chez-isabelle-eberhardt, page consultée le 13 novembre 2022.

Djebara, Thin Hinene. 2018. *Brouillage d'identité chez Isabelle Eberhardt : le mystère de la femme déguisée*, in « Revue Socles », vol.5, no. 11, p. 401-420, revue en ligne : https://www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/25/7/1/65193, page consultée le 15 novembre 2022.

DOI: 10.35923/QR.10.02.03

Valentina-Cosmina GOJE
(Université de l'Ouest, Timişoara, Roumanie)

# Identités « blanches » dans la prose courte de Guy de Maupassant

**Abstract: ("White" identities in Guy de Maupassant's short stories)** This article was written to draw attention to the intimate relationship between the (chromatic) meaning of the first names of certain Maupassantian characters and their moral traits. First, we will insist on a short theorization of the etymology and the (ambivalent) symbolism of white so that we can later make the necessary association with the ambivalent moral portrait of the characters. To achieve this kinship, we will consider the moral traits that characterize "white" identities through the way of reacting, thinking, etc. around other characters. Is the white color of these first names as pure as the symbolism it carries? This analysis, which targets exceptionally female characters, will culminate with the development of certain typologies specific to the writer's time.

**Keywords***: Maupassant, name, psychology, short story, white.*

**Résumé** : Cet article a pour but l'analyse herméneutique de l'intime relation entre la signification (chromatique) des prénoms de certains personnages maupassantiens et leurs traits moraux. Dans un premier temps, nous allons insister sur une courte théorisation de l'étymologie et de la symbolique (ambivalente) du blanc pour qu'on puisse faire, ultérieurement, l'association nécessaire avec le portrait moral ambivalent des personnages. Pour parvenir à cette apparenté, nous allons envisager les traits moraux qui caractérisent les identités « blanches » à travers la façon de réagir, de penser, etc. des personnages. Est-ce que le blanc de ces prénoms est d'autant pur que la symbolique qu'il en porte ? Cette analyse, qui vise des personnages exceptionnellement féminins, va culminer avec la mise au point de certaines typologies spécifiques à l'époque de l'écrivain.

**Mots-clés** *: blanc, Maupassant, prénom, prose courte, psychologie.*

La période de transition de l'Ancien Régime vers une société postrévolutionnaire a beaucoup influencé la pensée artistique qui, dorénavant, se propose de transmettre des pensées tant personnelles que culturelles par les biais des couleurs. Cette période est considérée par des histories de l'art comme « une longue parenthèse colorée » (Brusatin 2009, 77) ou comme « une oasis colorée » (Pastoureau 2008, 182). La littérature n'est pas passée inaperçue et bon nombre d'écrivains représentatifs pour la fin du XVIII$^{e}$ siècle et le long du XIX$^{e}$ siècle ont tiré profit des bouleversements qui s'y produisent, commençant à interroger le statut de la couleur dans l'univers littéraire. Ce qui accompagne encore l'usage des couleurs dans la littérature durant cette phase de « transition » c'est aussi la suprématie de la conscience romantique.

Germaine de Staël est la première à signaler l'amorce du romantisme en France, par l'introduction du terme « romantisch », pour décrire « la poésie née de la chevalerie et du christianisme » (Castex et Surer 1950, 20). Comme chez les romantiques la couleur régnait, surtout en raison du recours aux descriptions, cette période est qualifiée d'une « modernité chromatique » (Vaillant 2012, 3). Non seulement les poètes romantiques (Alfred de Vigny, Alfred de Musset, Victor Hugo, etc.) en tirent profit, mais également les figures d'autorité du réalisme et du naturalisme, ce qui conduit à un engraissement progressif de la couleur dans la sphère littéraire.

Du côté romanesque, jusqu'au réalisme, Victor Hugo, par exemple, s'attarde sur l'onomastique, en particulier sur l'anthroponymie, afin d'attirer l'attention sur la connexion qui s'établit entre la symbolique des prénoms de certains personnages et leurs traits moraux associés (Esmeralda, Phoebus ou Fleur-de-Lys du roman *Notre Dame de Paris*). Chez Honoré de Balzac, on retrouve la même prédilection pour l'emploi de l'anthroponymie dans *Le Lys dans la vallée*, l'exemple du personnage Blanche. Les romans stendhaliens qui portent sur la couleur : *Le Rose et le Vert*, *Le Rouge et le Noir* et *Le Rouge et le Blanc* sont également des exemples saillants où l'écrivain use de l'aspect polysémique de la couleur (le rouge et le noir, par exemple, font référence aux deux destins possibles de Julien : de soldat ou de prêtre). D'autres écrivains qui s'intéressent à l'emploi chromatique dans leurs œuvres sont Théophile Gautier dans *Mademoiselle de Maupin* où la couleur illustre des codes personnels, ou Pierre Loti qui accorde une importance particulière au visuel (les représentations de la mosquée d'Omar dans *Jérusalem*, ou la prédilection pour le gris dans *Pêcheurs d'Islande*).

Dans le sillage de ces auteurs, une figure d'autorité du XIX$^{e}$ siècle qui traite la couleur dans ses créations littéraires est Guy de Maupassant. Prenant en considération la symbolique, dans une bonne partie de contes et de nouvelles, l'écrivain s'attarde sur une fine correspondance entre couleurs et le profil psychologique de son héros, dans le but d'attirer l'attention sur de divers types de comportement individuel et/ou social (*Yvette*, *Marroca*, *L'Aveugle*, *Un soir*, etc.). Maupassant prend également en considération l'onomastique ; de la même façon que Victor Hugo et Honoré de Balzac, il use de la symbolique de certains prénoms (construits à partir des couleurs) comme modalité de caractérisation indirecte de ses protagonistes. La couleur la plus utilisée pour insister sur le portrait moral des personnages est le blanc.

## 1. Étymologie et symbolique du blanc

Cependant, Maupassant ne recourt uniquement au blanc comme couleur nette, mais il insiste sur des nuances du blanc qui construisent l'extérieur (l'apparence des personnages, mais aussi le cadre, le décor) et, figurativement, « l'intériorité » de ses héros. Ce choix pour la diversité des nuances trouve ses racines dans l'étymologie du mot : dans la langue latine, le blanc a connu deux acceptions qui renvoient à un riche champ sémantique, couvrant, d'une part, la palette et, d'autre part, le symbolisme. Michel Pastoureau (2008, 36) distingue deux termes qui ont élargi l'éventail des

nuances à partir de la matité à la brillance : *albus* était employé pour designer la nuance éteinte, transparente, opaque, alors que *candidus* salue la signification de brillance, d'éclat, de luminosité.

Pour ce qui est de la symbolique du blanc, on remarque l'ambivalence de la couleur, c'est-à-dire qu'il peut avoir des connotations à la fois positives et négatives. Cette couleur se rapproche du côté positif surtout à travers l'association avec la Divinité. Frédéric Portal qualifie le blanc comme « symbole de la vérité absolue » (1991, 21) ; il incarne donc une dimension religieuse. D'ailleurs, son caractère positif se remarque aussi grâce aux événements importants dans la vie des hommes auquel il s'apparente : le couronnement, le mariage, le baptême, etc., la plupart symbolisant la liaison avec la divinité. D'autres aspects positifs du blanc insistent sur l'idéal de perfection (la beauté physique repérée dans les œuvres d'art de la Grèce antique), par extension, la beauté des humains, ou sur l'idée de pureté, transparence, innocence, naïveté, propreté, stérilité, etc. qui caractérisent souvent les gens (Heller 2009, 135).

À l'opposé, la dimension négative de la couleur blanche repose sur des acceptions qui portent surtout sur l'idée de la mort. D'abord, c'est Frédéric Portal qui mentionne l'image des monuments de Thèbes représentant « les mânes vêtus de robes blanches » (1991, 25), mais c'est également dans la culture asiatique que cette couleur évoque la mort, le deuil, les esprits et les fantômes. D'autres acceptions « noires » du blanc font référence à la pâleur du teint, insistant sur une figure extrêmement malade, fort émue ou qui est « traquée » par la mort. D'une façon métaphorique, on peut également prendre en considération le blanc impur, qui mentionne l'impureté, la saleté, la malpropreté humaine(s).

### 1.1. Identités « blanches » dans la prose courte maupassantienne

Maupassant se sert de cette ambivalence du blanc pour montrer l'ambivalence « psychologique » des héros, en particulier des héroïnes : tout comme le blanc peut être « pur » ou « impur », tel(le) est le héros / héroïne maupassantien(ne). L'écrivain suggère le portrait moral des personnages à partir de la symbolique associée à leur prénom, créant de cette façon un rapport prénom-couleur qui devient une modalité de caractérisation indirecte. C'est la nuance d'*albus* qui porte sur ces types de prénoms. Jacques André associe l'état transparent, pur, mat de la couleur blanche aux espèces végétales, plus précisément aux plantes ayant cette nuance, telles que « […] l'aubépine, la clématite, le pavot, la rose, le troène » (1949, 27). Certains prénoms de filles ont, par extension, à leur origine des fleurs blanches : Rose, Marguerite, Anémone (de l'anémone), Lila (du lys), etc. Que Maupassant imagine de simples prénoms de personnages à partir de cette couleur ou des prénoms de fleurs blanches n'est pas fondamental, mais ce qui compte c'est qu'il rapproche indirectement la symbolique de la couleur aux caractéristiques psychologiques, comme montré dans ce qui suit.

### *1.1.1. Le papa de Simon*

Dans la nouvelle *Le papa de Simon*, l'histoire est centrée autour d'une déception amoureuse subie par un des personnages centraux, Blanchotte. La couleur blanche se remarque d'abord dans le prénom de la femme, où l'adjectif « blanc » illustre, à n'en pas douter, la racine du mot rendue chromatiquement. Outre le prénom Blanchotte, l'*albus* est repérable dans l'aspect physique de la femme, décrite le long de l'histoire d'un teinte pâle, blême : « Une femme se montra, et l'ouvrier cessa brusquement de sourire, car il comprit tout de suite qu'on ne badinait plus avec cette grande fille pâle qui restait sévère sur sa porte, comme pour défendre à un homme le seuil de cette maison où elle avait été déjà trahie par un autre. »[1]. La nuance de jaunâtre figurée fait référence à *albus*, en raison du mélange blanc-jaune. D'ailleurs, c'est toujours Jacques André qui qualifie *albus* comme « pâle, blême » (1949, 28). Cette teinte signale l'image d'une femme qui semble submergée par de très fortes émotions. Il ne s'agit pas nécessairement d'une maladie que ce manque de vitalité accuse, mais plutôt d'un épuisement tant moral que physique que la femme ressent. D'ailleurs, le regard sévère et la posture inébranlable traduisent encore un côté dur, froid, impitoyable, rarement caractéristique des femmes. À vrai dire, on découvre le portrait d'une femme qui a souffert une forte désillusion amoureuse, coupable d'un caractère despotique. La pâleur du teint (*albus*) devient donc un premier signe qui insiste sur sa détresse psychologique. Cependant, malgré ce teint blafard qui cache un passé obscur, le narrateur la décrit comme « une des plus belles filles du pays » (CN I 1974, 78) ; dans ce cas, l'*albus* prend des nuances positives, évoquant le charme et la beauté féminine qu'elle en avait à l'époque.

En ce qui concerne le prénom, celui-ci se construit à partir des mots « blanc » et « chotte ». Au sens figuré, on peut penser que « chotte » insiste, en réalité, sur la « chute » de la femme ; par extension, il s'agit de la perte de la pureté virginale avant le mariage, ayant pour conséquence le fils sans père (son concubin l'abandonne). Eva Heller mentionne la « faiblesse » du blanc dans le registre des prénoms construits à partir de cette couleur : « […] féminin, noble, le blanc est faible et il a pour contraires symboliques le noir et le rouge, couleurs du pouvoir et de la force. » (2009, 133). Au sens figuré, la même « faiblesse » (psychologique dans ce cas) retrouvée dans le prénom peut être associée aux décisions de la femme qui font tacheter son honneur. Ces choix « indignes » de Blanchotte n'ont pas été ignorés par l'œil critique de la société qui la marginalise, elle et son fils : « [...] tous avaient entendu parler de la Blanchotte dans leurs familles », « […] les mères la traitaient entre elles avec une sorte de compassion un peu méprisante », « […] les groupes de camarades chouchoutent toujours », « Il lui tira la langue d'un air narquois et lui cria : "Pas de papa ! Pas de papa

[1] Guy de Maupassant, *Contes et Nouvelles*, Tome I, 1974. Tome II : 1979. Paris : Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard. Tome I, p.78. Désormais désignés à l'aide des sigles CN I et CN II, suivis du numéro de la page.

!" » (CN I 1974, 74-76). Cette attitude de marginalisation affecte profondément la mère et l'enfant, ce dernier allant jusqu'au suicide.

En dépit de l'œil blâmant de la société, Maupassant crée un personnage présenté dans l'archétype traditionnel de la mère, qui reste un exemple de bonté en raison des traits moraux positifs. Elle se caractérise par des vertus comme : le dévouement maternel, l'amour, la protection, l'éducation, le support moral et physique, etc., lui conférant un portrait d'une femme et mère extrêmement dévouée, malgré son malheur et ses expériences dysphoriques. D'ailleurs, Maupassant se situe à côté de cette femme mal-aimée, car on découvre des traces de pitié envers Blanchotte qui pourrait être « une digne femme pour un honnête homme » (CN I 1974, 81).

Il s'avère que la symbolique positive associée au prénom de Blanchotte s'apparente à l'identité « blanche », pure, transparente de la femme. Elle n'est qu'une victime de son concubin et, implicitement, de la société, obligée d'endurer ces accusations, sans même pouvoir se défendre. D'ailleurs, l'écrivain accuse ces comportements sociaux méprisables qui s'opposent radicalement à l'image de l'héroïne. Le blanc du prénom de Blanchotte devient donc un 'outil' que Maupassant utilise pour construire indirectement son portrait moral pur et positif.

### *1.1.2. La Veillée*

Dans le même registre des histoires qui traitent la symbolique des prénoms en rapport avec le portrait moral des héros on range *La Veillée*. Cette fois-ci, Maupassant recourt à un prénom à l'origine duquel il y a une fleur blanche, la marguerite[1]. Marguerite, un personnage secondaire de l'histoire, est présentée comme une fille innocente, pure, qui a dédié sa vie à la religion et à Jésus-Christ : « Marguerite, en religion sœur Eulalie, toute pénétrée de la vertu qui l'avait baignée en cette famille austère, avait épousé Dieu, par dégoût des hommes. » (CN I 1974, 445). Comme au XIX$^{e}$ siècle l'influence des ecclésiastiques par rapport à l'éducation des filles comptait pour renforcer le rôle de l'Église Catholique, le personnage de Maupassant se classe parmi les femmes qui ont bénéficié de ce type d'éducation grâce, en particulier, à la figure maternelle : « Elle les avait dès l'enfance armés d'une intraitable morale, leur enseignant la religion sans faiblesses et le devoir sans pactisations. » (CN I 1974, 445).

Si on tient donc compte des acceptations positives de ce prénom-fleur, on peut associer à Marguerite des traits comme : la beauté, la délicatesse, la fragilité, ainsi que la préciosité de la fleur, car la femme ne met pas au mal ces qualités symboliques. Comme les rares fois chez Maupassant, l'écrivain figure un personnage d'une blancheur immaculée, pure, transparente, qui renvoie à l'image de la Vierge. Par analogie, Marguerite rappelle le portrait de la sainte Marguerite Alacoque, la «maîtresse des novices » qui inspire toute une génération de religieuses (Pierrard

[1] Du point de vue étymologique, le premier sens du terme c'était de « perle », du lat. *margarite*, du grec *margaritês* et, peu à peu, cette notion commence à développer la signification de « fleur » en France (Bloch et Von Wartburg 1986, 391).

1974, 148). D'ailleurs, les deux se ressemblent du point de vue de la relation étroite avec la religion depuis l'enfance. L'écrivain imagine un personnage d'autant pur que la pureté qui se trouve à l'origine de son prénom. Cette religieuse, qui se caractérise par des traits comme : foi, dévouement et amour pour la religion, évoque une identité sans aucun doute « blanche », devenant une sorte de « modèle avéré » (Zaragoza 2002, 5) bien vu et accepté à la fois par la société et par l'Église.

### *1.1.3. La Chambre 11*

Contrairement aux histoires analysées précédemment, dans *La Chambre 11* Maupassant propose un personnage féminin qui « tache » la symbolique pure de son prénom. Cette fois-ci, on est témoin du côté négatif du blanc, celui qui est caractérisé comme impur, sale, souillé. Malgré son statut d'épouse du président Amandon, Mme Marguerite Amandon n'est pas du tout comblée d'amour. Ce désir de satisfaire ses pulsions sexuelles la mène à faire entrer dans la chambre 11 bon nombre d'amants avec lesquels elle entretient des relations amoureuses : « […] elle cueillit tous ses amants dans l'armée, et les gardait trois ans ; elle n'avait pas d'amour, elle avait des sens», «depuis huit ans, elle avait une chambre meublée à l'année ; c'était une idée de son premier amant qu'elle trouvée pratique. » (CN II 1979, 394-395). Il ne s'agit plus d'une fleur délicate ou d'une perle précieuse, mais d'une femme dévorée par ses désirs charnels, qui met au premier plan ses besoins. Par analogie, on peut rapprocher ce personnage de la sainte Marguerite de Cortone qui a recouru à un chemin similaire, celui de la dépravation, à cause de son enfance malheureuse : « […] ayant perdu, très jeune, sa mère et sa belle-mère la traitant cruellement, Marguerite quitte la maison paternelle pour se livrer à la débauche. » (Pierrard 1974, 147). Dans chaque situation, le comportement des femmes les mène à vivre une existence marginale jugée par l'œil de la société et de l'Église.

Marguerite ne souille uniquement la pureté de ce prénom, mais d'un autre aussi. Sous le pseudonyme de Mlle Clarisse, associé toujours à *albus* par des caractéristiques comme la clarté et la transparence, Marguerite mène une double vie, celle d'amante. De façon paradoxale, les deux prénoms, à l'origine desquels se trouve la couleur blanche, dévoilent l'immoralité de cette femme hypocrite qui fait preuve de ruse et d'esprit stratégique. Si le blanc est retrouvé de manière symbolique dans son prénom, le narrateur la décrit, ironiquement, comme brune : « […] cette jolie petite brune maigre, si distinguée et fine qu'on appelait madame Marguerite dans tout Perthuis-le-Long. » (CN II 1979, 393).

L'antinomie entre le blanc et le noir / brun des cheveux / du teint prend des accents négatifs, insistant sur les vices de la femme. Contrairement au personnage Marguerite de l'histoire *Le Papa de Simon*, cette héroïne prend le chemin du choix délibéré, le dévergondage, par la récurrence de ses actions, incarnant, par excellence, la typologie de la femme adultère. Le contraste être / paraître est plus renforcé grâce à la seconde identité, Clarisse, qui se caractérise par ruse, fausseté, sang-froid, mais également mensonge : « Jamais Mlle Clarisse ne venait à ses rendez-vous deux soirs

de suite, jamais, jamais, étant trop fine et trop prudente pour cela. » (CN II 1979, 397). Par la manière de vivre à la limite, Marguerite fait de l'amour un but en soi. À la limite, on peut considérer que Maupassant dépeint l'image d'une vendeuse de plaisir – la prostitué – qui livre nonchalamment son corps aux « prédateurs ». Cette-fois, le prénom est employé de manière ironique, car la femme incarne une identité « impure » ; il s'agit d'un blanc maculé, souillé, en raison de ses choix vicieux. Cependant, pour cette mal-aimée, Maupassant ressent de la pitié : il montre son mariage malheureux et, ultérieurement, le refuge « affectif » recherché. La couleur blanche n'est donc qu'un instrument utilisé pour dévoiler les mœurs de Marguerite, cependant l'écrivain ne la blâme pas, il la comprend.

Par conséquence, dans les contes et les nouvelles de Guy de Maupassant l'ambivalence symbolique du blanc retrouvée dans les prénoms des héroïnes est l'équivalent de leur ambivalence psychologique. Maupassant se sert de cette technique ou bien de ce rapport prénom-couleur pour attirer l'attention soit sur les vertus, soit sur les défauts du portrait moral des personnages féminins, crayonnant de cette manière une variété de typologies de son époque, comme dans un miroir.

## Bibliographie

**Textes de références**

Maupassant, Guy de. 1974. *Contes et Nouvelles*, Tome I, Paris : Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard.
Maupassant, Guy de. 1979. *Contes et Nouvelles*, Tome II, Paris : Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard.

**Ouvrages critiques**

André, Jacques. 1949. *Étude sur les termes de couleur dans la langue latine*, Paris : Librairie C. Klincksieck.
Brusatin, Manlio. 2009. [1983]. *Histoire des couleurs*, Traduit par Claude Lauriol, Paris : Flammarion.
Castex, Pierre-Georges ; Surer, Paul. 1950. *Manuel des études littéraires françaises XIX^e siècle*, Tome 5, Paris : Hachette.
Heller, Eva. 2009. [2000]. *Psychologie de la couleur*, Traduit par Laurence Richard, Paris : Pyramyd.
Pastoureau, Michel. 2008. *Noir, Histoire d'une couleur*, Paris : Seuil.
Pierrard, Pierre.1974. *Dictionnaire des PRÉNOMS et de SAINTS*, Paris : Larousse.
Portal, Fréderic. 1991. [1857]. *La symbolique des couleurs*, Grez-sur-Loing : Pardès.
Vaillant, Alain. 2017. « Introduction », in « Romantisme », *Couleurs du XIX^e siècle*, n° 157, p. 3-9.
Zaragoza, Georges. 2002. « Enfance de héros, destins de marginaux », in Foucrier Chantal ; Lavocat Françoise ; Lecercle François ; Mortier Daniel ; Salado Régis (éd.). « Héroïsme et marginalité. La fiction de l'intime », in Bulletin de Littérature générale et comparée. Le Poiré-sur-Vie (Vendée) : Société Française de Littérature Générale et Comparée, n° 28, p. 9-18.

**Dictionnaire**

Bloch, Oscar; Wartburg von, Walther (éd.). 1986. *Dictionnaire étymologique de la langue française*, VII^e édition, Paris : Presses Universitaires de France.

**Sigles**

CN I - Maupassant, Guy de. 1974. *Contes et Nouvelles*, Tome I.
CN II - Maupassant, Guy de. 1979. *Contes et Nouvelles*, Tome II.

DOI: 10.35923/QR.10.02.04

Jana KEIDEL
(Université *Justus-Liebig* de Giessen, Allemagne)

# L'hybridité culturelle dans l'œuvre lyrique d'Anna de Noailles

**Abstract: (Cultural Hybridity in the Lyrical Work of Anna de Noailles)** During her lifetime, Anna de Noailles (1876-1933), a French poetess, was one of the most famous authors in the literary world at the beginning of the 20th century. Born in Paris, she was the daughter of the Romanian prince Gregoire Bibesco-Bassaraba de Brancovan and his Greek-born wife Rachel Musurus. Anna Élisabeth grew up in an aristocratic and intellectual environment. Since the great success of her first volume of poems, *Le Cœur Innombrable* (1901), her texts have been enthusiastically received by literary critics. In 1921, the *French Academy* awarded her the *Grand Prix of Literature*. Anna de Noailles was a bearer of a multitude of cultural patterns as she was not only a daughter of immigrants, but also raised in a cosmopolitan environment in Paris. Both France, her home country, and her Greco-Romanian origins can therefore be considered as significant sources of inspiration for her writing. In this paper, we examine how the hybrid cultural identity of the Countess de Noailles is inscribed as a subtext in her lyrical work through an in-depth analysis of a few poems.

**Keywords***: Anna de Noailles, poetess, identity, cultural hybridity, Orient.*

**Résumé** : De son vivant, Anna de Noailles (1876-1933), poétesse française, est l'une des autrices les plus renommées du monde littéraire au début du XX^e^ siècle. Née à Paris, elle est la fille du prince roumain Grégoire Bibesco-Bassaraba de Brancovan et de son épouse d'origine grecque, Rachel Musurus. Anna Élisabeth grandit dans l'aisance d'un milieu aristocratique et intellectuel. Depuis le grand succès de son premier recueil de poésie, *Le Cœur Innombrable* (1901), ses textes sont salués par les critiques littéraires. En 1921, *l'Académie française* lui décerne le *Grand prix de littérature*. Anna de Noailles détient une multitude de modèles culturels en raison de son ascendance et de son entourage. Tant la France, sa patrie, que ses origines gréco-roumaines peuvent être donc considérées comme sources d'inspiration pour ses écrits. Dans cet article, nous examinons comment l'identité culturelle hybride de la comtesse de Noailles s'inscrit comme sous-texte dans son œuvre lyrique en faisant une analyse approfondie de quelques poèmes.

**Mots-clés** *: Anna de Noailles, poétesse, identité, hybridité culturelle, Orient.*

## 1. Anna de Noailles – la poétesse la plus populaire au début du XX^e^ siècle

La comtesse de Noailles est la poétesse la plus connue de son époque. Née le 15 novembre 1876, Anna Élisabeth est la fille du prince roumain Grégoire Bibesco-Bassaraba de Brancovan et de son épouse d'origine grecque, Rachel (Ralouka) Musurus, issue d'une famille de diplomates et d'érudits. La famille francophile vit en

exil en France où Anna Élisabeth grandit avec ses frères et sœurs dans le milieu cosmopolite de l'aristocratie parisienne. La petite princesse préfère cependant passer son temps au manoir familial près du lac Léman où elle séjourne avec prédilection au milieu de la nature : « J'aimais la nature. Enfant, j'en eus faim et soif, je ne voulais rien qu'elle. Loin d'elle, je mourais. » (LV, 34). C'est dans les jardins, son « paradis » vert, qu'elle découvre son amour profond et son attachement à la nature, ce qui transparaît dans ses poèmes (LV, 92). Son enthousiasme pour la poésie et la musique s'éveille également au cours de son enfance (Perry 2002, 299). Les époux Brancovan apprécient les beaux-arts et la littérature française en particulier. Rétrospectivement, elle note : « La poésie était tenue en suprême honneur dans la maison de mes parents. Le nom de Victor Hugo y était prononcé avec une salutation d'amour et une soumission unanime. » (Comtesse de Noailles 1933, 150). Les auteurs classiques Corneille et Racine sont également récités par son père. La passion de son père pour les écrivains français témoigne donc de « [l]'amour qu'il vouait à la France, la patrie d'accueil, respectée et louangée. » (Allard 2013, 11). Privilégiée par l'environnement culturel, Anna Élisabeth se consacre à l'écriture dès son plus jeune âge en rédigeant, d'abord, des textes en prose, puis des poèmes (Allard 2013, 15). Quatre ans après son mariage avec Mathieu Fernand Frédéric Pascal, comte de Noailles – avec lequel elle aura son unique enfant, Anne-Jules –, la parution de son premier recueil de poèmes, *Le Cœur innombrable* (1901), remporte un grand succès qui lui vaut le *Prix Archon-Despérouses* de l'Académie française. Elle rédige au total neuf recueils de poésie, trois romans, un ouvrage d'orientation autobiographique, plusieurs nouvelles ainsi que de nombreux essais et articles. Son œuvre est donc très diversifiée, mais ses textes lyriques s'en distinguent. Par ses poèmes empreints de subjectivité et de sensualité au fort pouvoir évocateur, Anna de Noailles réussit à captiver non seulement le monde littéraire mais aussi le grand public (Engelking 1994). Au début du XX$^{e}$ siècle, période faste pour les femmes de lettres, elle devient rapidement l'une des autrices les plus populaires du monde littéraire en France mais aussi bien au-delà des frontières (Holmes 1996, 18). Ainsi, en 1913, le *Times* rend hommage à la poétesse en la qualifiant de « the greatest poet that the twentieth century has produced in France – perhaps in Europe. »[1] (*The Times*, cité par Larnac 1931, 235). Vingt ans après ses débuts dans le monde littéraire, l'Académie française la récompense à nouveau en lui décernant le prestigieux *Grand Prix de littérature*. La même année, l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique accueille, pour la première fois, en son sein, un membre féminin : Anna de Noailles. En 1931, elle est également la première femme à être élevée au grade de *Commandeur* de la *Légion d'honneur*, ce qui est la plus haute distinction française récompensant des mérites et des talents exceptionnels. Son succès attire aussi l'attention dans le pays d'origine de son père, où elle est admise comme membre d'honneur de l'Académie roumaine, la plus haute instance culturelle et scientifique

[1] La plus grande poétesse française du XX$^{e}$ siècle ; de l'Europe peut-être. (notre traduction).

roumaine. Malgré sa grande popularité, elle est confrontée à de nombreuses critiques misogynes comme tant d'autres femmes de lettres de son époque (Engelking 1994). Contrairement à Anna de Noailles, certaines d'entre elles rejettent les honneurs de comités exclusivement masculins, les considérant comme une reconnaissance superficielle. Lucie Delarue-Mardrus, par exemple, n'accepta pas les prix de l'*Académie française* et refusa à trois reprises la *Légion d'honneur* (Engelking 1994).

## 2. Définition de l'hybridité culturelle

Dans cet article, nous proposons d'intégrer le concept d'*hybridité* à notre analyse de l'œuvre poétique d'Anna de Noailles. Étymologiquement, le mot *hybride*, venant du latin *hȳbrida,* parfois *(h)ibrida, hybris* [nomin. refait sur *hȳbrida*] (CNRTL), « signifie bâtard ; de sang mélangé » (Sauvaire 2012). Ce terme, issu de la biologie, a évolué au fil du temps. Aujourd'hui, il a des significations plus étendues, comme, par exemple, dans le sens linguistique où il dénote un « [m]ot dont les éléments sont empruntés à des langues différentes. » (Sauvaire 2012). Dans le contexte où nous l'employons, il est important de souligner que les deux significations considèrent que le résultat de l'hybridation repose sur la fusion de différents éléments. La notion d'*hybridité* est également utilisée dans le domaine de l'anthropologie culturelle pour contester « une définition stable et homogène de l'identité, du sujet et de la culture » (Sauvaire 2012). En ce qui concerne l'hybridité des identités culturelles, il s'agit donc « [d']une nouvelle forme de construction identitaire, marquée par son caractère mobile et multiple » et par des ambivalences (Haesbaert 2011). De plus, ce concept d'*hybridité culturelle* met l'accent sur le fait qu'un individu reprend et associe une multitude de modèles culturels dans la construction de son identité culturelle. Selon Wolfgang Welsch (2010, 46), ces individus ont une *identité patchwork* et ils ne se sentent pas appartenir à un seul mais à plusieurs espaces culturels.

## 3. Anna de Noailles : « Fille de l'Orient, mais née sous le ciel de France »

« Fille de l'Orient, mais née sous le ciel de France, j'eus dès mon enfance, alors que reposaient en moi ces forces grecques et latines dont j'étais sûre qu'elles me seraient fidèles, la nostalgie de vos contrées. » (Anna de Noailles apud Cocteau 1963, 192). C'est un extrait du discours prononcé par Anna de Noailles lors de son admission à l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, en 1921. Par cette auto-désignation, la comtesse de Noailles se présente comme étant au carrefour de plusieurs espaces culturels. De cette manière, elle met l'accent sur sa propre hybridité culturelle, en apparaissant comme une poétesse française, mais aussi exotique pour s'assurer ainsi une place exceptionnelle dans le monde littéraire de l'époque (Haase 2022, 124 et passim). Cette mise en scène habile de ses origines étrangères contribue également à sa grande notoriété. Dans ce discours, elle fait aussi référence aux « forces grecques et latines » (Cocteau 1963, 192) qui reposent en elle et évoquent

ainsi ses origines familiales, la branche grecque de sa mère ainsi que la lignée roumaine de son père appartenant à cette sphère culturelle : son père, Grégoire Bibesco-Bassaraba de Brancovan, provient d'une « vieille famille régnante roumaine » et sa mère, Rallou Musurus, est issue « d'une famille d'humanistes grecs de Crète, établie à Constantinople » (Verona 2011, 183). Anna de Noailles, fille d'immigrés et élevée dans un milieu cosmopolite à Paris, détient une multitude de modèles culturels en raison de son ascendance et de son entourage. C'est-à-dire qu'elle réunit plusieurs éléments culturels qui, dans son cas, proviennent, d'une part, du monde occidental où elle a grandi et, d'autre part, du monde oriental, l'espace culturel de ses ancêtres. Les contemporains d'Anna de Noailles la situent également dans l'espace culturel oriental. Ainsi, elle est qualifiée de « petite princesse byzantine » dans une interview accordée à la revue *La Vie heureuse* (Broche 1989, 183) et Paul Flat constate concernant son identité : « en dépit de son nom français, Mme de Noailles fait à nos yeux figure d'étrangère. » (Flat 1909 apud Allard 2013, 9).

La comtesse de Noailles est la poétesse la plus connue de la période dite *Belle Époque* qui s'étend de la fin du XIX^e^ siècle jusqu'au début de la Première Guerre mondiale. Bien qu'elle ait eu le privilège de bénéficier de ses avantages, il ne faut pas oublier que cette époque s'accompagne aussi de profonds changements et de crises. De nombreuses tensions marquent le quotidien : les femmes se battent pour leurs droits, ce qui provoque un malaise chez les hommes ; le progrès technique se heurte aux inégalités sociales et économiques, et les idées libérales et cosmopolites sont en concurrence avec des attitudes conservatrices et nationalistes (Haase 2020, 93). Si l'on considère ce contexte historique, il faut constater que le nationalisme affecte une partie de la société. D'une part, il est indispensable pour Anna de Noailles de mettre en avant l'amour pour son pays d'origine, la France, afin de se légitimer en tant que femme de lettres française de parents étrangers. Ainsi, elle se montre pleine d'amour pour la France dans ses poèmes. D'autre part, la jeune poétesse grandit dans un entourage intellectuel où le cosmopolitisme, la culture et les arts constituent des valeurs essentielles (Allard 2013, 12). Dès son plus jeune âge, elle fréquente des personnalités renommées du monde des arts, des sciences et de la politique. Dans ce milieu, l'exotisme est en vogue, ce qui transparaît dans ses poèmes. Par exotisme, nous entendons l'évocation de pays lointains. Le discours sur l'exotisme est étroitement lié à celui sur l'*Orient*, tous les deux à la mode au début du XX^e^ siècle : « Les racines orientales d'A. de Noailles se développent sur le sol français à une époque où l'Orient subsiste dans l'imaginaire français plutôt comme une suite de tableaux esthétisant […] fait de leitmotive et de clichés. Il ne s'agit plus de territoires à explorer mais de matière à écrire, à peindre, ou à exposer. » (Verona 2011, 176). L'*Orient* perd « tout intérêt historique » (Verona 2011, 176). Ce qui reste, c'est un *Orient imaginaire* (Klinkenberg 2009, 17), c'est-à-dire un rêve, « un réservoir de symboles et d'images » (Allard 2013, 48), un espace d'évasion qui permet le jeu de l'imagination.

## 4. L'hybridité culturelle dans quelques poèmes d'Anna de Noailles

Nous étudions les poèmes « Le Pays » (CI, *Le Pays*, 2013, 53), « Prière à Pallas Athéné » (Ébl., 2013, 614) et « C'est l'Orient dans ma Province » (Ébl., 2013, 485), pour comprendre l'hybridité culturelle d'Anna de Noailles, c'est-à-dire la fusion et l'interaction entre son amour pour la France – sa patrie –, et l'héritage culturel de ses aïeux qui est étroitement lié au discours orientaliste de son époque.

### 4. 1. « Le Pays »

Le premier recueil de poèmes, *Le Cœur innombrable* (1901) est salué « par l'ensemble de la presse des critiques et des écrivains contemporains » (Ton-That 2013a, 42). Il regroupe cinquante-neuf poèmes qui reposent « sur des réflexions de jeunesse » et célèbrent « la vie et ses beautés à travers l'amour de la nature, matrice et viatique de l'homme. » (Allard 2013, 15). Le premier poème intitulé « Le Pays » est une sorte d'ode à son pays natal, la France.

« Ma France, quand on a nourri son cœur latin
Du lait de votre Gaule,
Quand on a pris sa vie en vous comme le thym
La fougère et le saule,

Quand on a bien aimé vos forêts et vos eaux,
L'odeur de vos feuillages,
La couleur de vos jours, le chant de vos oiseaux,
Dès l'aube de son âge. »
(CI, *Le Pays* 2013, 53).

Il est significatif que le premier poème de son premier recueil commence par les mots « ma France ». Il s'agit d'une apostrophe, une figure de style qui choisit la France comme destinataire de ce poème. Le pronom possessif « ma » permet en outre de souligner l'amour et le sentiment d'appartenance à sa patrie. C'est la beauté de la France – plus précisément la splendeur des paysages, de la flore et de la faune – ainsi que de l'alternance des saisons qui est louée dans le poème. Par ailleurs, le poème fait également allusion à la littérature française en évoquant Michel de Montaigne, le grand humaniste et philosophe français de la Renaissance, Pierre de Ronsard le poète le plus important du XVI$^{e}$ siècle et le grand dramaturge et poète Jean Racine du XVII$^{e}$ siècle. En se réclamant de ces grands auteurs français, elle se rattache en tant que poétesse française d'origine étrangère à la tradition littéraire de son pays natal, la France.

« Quand jaloux de goûter le vin de vos pressoirs,
Vos fruits et vos châtaignes,
On a bien médité dans la paix de vos soirs
Les livres de Montaigne,

Quand pendant vos étés luisants, où les lézards

Sont verts comme des fèves
On a senti fleurir les chansons de Ronsard
Au jardin de son rêve,

Quand on a respiré les automnes sereins
Où coulent vos résines,
Quand on a senti vivre et pleurer dans son sein
Le cœur de Jean Racine. »
(CI, *Le Pays*, 2013, 53).

Ce poème se compose de plusieurs exclamations qui mènent finalement à la conclusion suivante : « Alors on a conclu avec votre beauté / Un si fort mariage. ». La poétesse se sert donc de la métaphore du mariage pour insister sur ses liens indéfectibles avec la France, c'est-à-dire l'amour ardent pour sa patrie. En ce qui concerne la vocation littéraire de la jeune poétesse, il est important de mentionner que la France est présentée à la fois comme son pays natal et comme sa patrie intellectuelle. La culture française est donc l'une des sources de son inspiration artistique, ce qui est particulièrement mis en évidence par le recours à de grands auteurs.

Au début de sa carrière, Anna de Noailles, fille d'immigrés, affirme donc avec ce poème sa légitimité de poétesse française. À la fin de sa vie, dans son autobiographie publiée en 1932, elle clame également son amour pour la France dès la première page : « Je suis née à Paris. Ces quelques mots m'ont, dès l'enfance, conféré un si solide contentement, ils m'ont à tel point construite, j'ai puisé en eux notion d'une chance si particulière et qui présidait toute ma vie, que je pourrais répéter ce vers de Verlaine : *L'amour de la Patrie est le premier amour …* » (LV, 31 ; en italique dans l'original). Ici aussi, elle met l'accent sur son patriotisme et son identité française. Le choix de l'éditeur de son premier recueil de poèmes revêt également un intérêt particulier dans ce contexte. Son premier livre est paru chez Calmann-Lévy, la maison d'édition leader de l'époque qui a déjà publié des œuvres de Charles Baudelaire et de Victor Hugo. Ce choix souligne « la volonté d'Anna de Noailles de se situer parmi les champions de la tradition » (Levy 2002, 7) et montre qu'elle vise à s'inscrire dans l'histoire littéraire française.

Le fait que l'hybridité culturelle d'Anna de Noailles s'inscrit comme un sous-texte dans son œuvre lyrique se manifeste déjà dans son premier recueil de poèmes. Elle y chante non seulement son profond attachement à la France, à sa beauté, à son histoire et à sa littérature, ce qui nourrit son inspiration, mais elle fait aussi allusion au monde hellénique. Dès son premier volume, elle évoque « tout un ensemble de figures et d'images directement puisées dans la mythologie grecque » (Bargenda 1995, 87) qui se reflètent, par exemple, dans les poèmes « Offrande à Pan » (CI 2013, 103), «Offrande à Kypris » (CI 2013, 109) et « Les Nymphes » (CI 2013, 114 et passim). D'autres références au monde grec et oriental se trouvent dans *Les Éblouissements* (1907), *Les Vivantes et les morts* (1913) et *Les Forces éternelles* (1920).

### 4.2. Le recueil de poèmes, *Les Éblouissements* (1907)

Le recueil de poèmes, *Les Éblouissements* (1907) qu'Angela Bargenda (1995, 253) conçoit comme le chef-d'œuvre d'Anna de Noailles, est « le plus riche en référence à l'Orient » (Allard 2013, 68). De nombreux poèmes évoquent l'exotisme et l'*Orient*, c'est-à-dire l'évocation de pays lointains qui servent de générateur d'images et de symboles extraordinaires et inhabituels ainsi que d'une écriture marquée par une grande sensibilité, la spontanéité, l'enthousiasme et l'art de la séduction (Ton-That 2013b, 281). En même temps, une partie de ce recueil de poèmes intitulée *Beauté de France* (Ébl. 2013, 455-500) est consacrée à la France, ce qui se présente comme une « promenade littéraire et historique parmi les ombres de la Fontaine, Perrault, Marie-Antoinette, Corneille, Racine, Danton, Desmoulins, Mirabeau » (Ton-That 2013b, 282). Dans ce volume aussi, le choix des thèmes reflète leur identité culturelle hybride.

Quelques titres de poèmes comme « Venise » (Ébl. 2013, 301-304), « Constantinople » (Ébl. 2013, 317-320), « Les eaux de Damas » (Ébl. 2013, 324 suiv.), « Paysage persan » (Ébl. 2013, 328 suiv.), « En face de l'Espagne » (Ébl. 2013, 379 suiv.), « Verger d'Orient » (Ébl. 2013, 529 suiv.) et « Jardin au Japon » (Ébl. 2013, 548 suiv.) montrent l'ampleur de l'orientalisme chez Anna de Noailles qui se réfère autant aux pays européens qu'aux lieux lointains qu'elle n'a jamais parcourus. Cela montre que l'*Orient* « perd, à partir de la deuxième moitié du XIX$^{e}$ siècle, tout intérêt historique. » (Verona 2011, 176). Il survit seulement « comme un rêve » et des voyages imaginaires sur place (Verona 2011, 176). Anna de Noailles avait seulement visité Constantinople au moment de la parution de ce recueil de poèmes. Elle s'y rend, très jeune, accompagnée de sa famille après le mort précoce de son père en 1886. Deux ans après la publication de ce recueil de poèmes, elle entreprend des voyages en Italie et en Espagne qui « lui font connaître le monde méditerranéen » (Bargenda 1995, 16). Elle ne voyage cependant pas en Perse, ni au Japon. C'est donc un *Orient imaginaire* que la comtesse de Noailles évoque dans ces poèmes.

Dans sa poésie, Anna de Noailles fait aussi de multiples références littéraires au monde grec qui fait partie du monde oriental et avec lequel elle est en même temps généalogiquement liée : « toute son ascendance matrilinéaire et tout le côté maternel de son père sont d'origine grecque » (Bargenda 1995, 85). Dans le poème « Prière à Pallas Athéné » (Ébl. 2013, 614), une figure importante de la mythologie grecque est invoquée. Il est intéressant de souligner que, dès le premier vers, la poétesse marque son appartenance au monde grec : « Ô limpide Athéné, déesse de ma race, / Qui tiens la lance aiguë et portes la cuirasse. ». La déesse Athéné est représentée comme clairvoyante, sage et forte, donc, héroïque. C'est pourquoi, dans la suite du poème, le moi poétique demande de l'aide à cette déesse. Nous pouvons en conclure qu'Anna de Noailles fait allusion dans ses poèmes autant au patrimoine culturel de la France qu'à la mythologie grecque en tant qu'héritage culturel de ses ancêtres. C'est-à-dire que le monde littéraire français et l'univers mythologique nourrissent son inspiration artistique, ce qui révèle une fois encore son identité culturelle hybride.

Le poème intitulé « C'est l'Orient dans ma Province » (Ébl. 2013, 485) reflète une fusion entre le monde français et l'univers oriental, c'est-à-dire un croisement entre deux espaces culturels.

« Le jour est tendre, l'air est chaud,
Le soleil rit de lieue en lieue,
L'azur, sur les maisons de chaux,
Met sa caresse lisse et bleue.

Ah ! que les jardins sont joyeux ;
C'est l'Orient dans ma province,
Les fenêtres ouvrent leurs yeux
Sous le toit jaune, rose et mince.

C'est le Caire et l'Abyssinie
Dans ma ville aux vergers luisants,
La molle pêche à l'agonie
Fait écumer son tiède sang.

La douce eau contre le rivage
Se caresse nonchalamment,
Comme une amante sans courage
Qui désespère son amant.

Les vibrantes, rouges tomates
Ont de délicats flancs pelés
Où de leur bouche et de leurs pattes
Les frelons demeurent collés.

Et les rosiers dans le parterre
Font avec ces frelons vermeils
Un chant qui ne voudra se taire
Qu'après le coucher du soleil…

— Ah ! petite et chaude Savoie,
Jardin de claire volupté,
Toute mon âme vous envoie
Son mortel amour de l'été ! »
(Ébl., *C'est l'Orient dans ma Province*, 2013, 485).

Ce poème loue la beauté d'un paysage français, plus précisément la beauté des jardins fleuris. Le champ sémantique du jardin et donc du devenir et de la croissance ainsi que de la fécondité artistique, au sens figuré est au premier plan. Cela est particulièrement intéressant dans notre contexte, car le topique du jardin se rattache à la tradition orientale :

> « Tout au long de son œuvre, Anna de Noailles affiche une prédilection nette pour les manifestations botaniques. Une multitude de plantes et de fleurs y dégage une saveur particulière, apportant ainsi une dimension visuelle et olfactive qui contribue à renforcer le caractère palpable de cette poésie. Aucun poète ne fait intervenir plus fréquemment ou plus substantiellement les éléments du monde floral dans ces vers. » (Bargenda 1995, 141).

En évoquant un tableau bucolique, elle s'inscrit également « dans la tradition de Théocrite et de L'*Anthologie grecque* » (Bargenda 1995, 86 ; en italique dans l'original). De même que, dans le poème « La Pays » (CI 2013, 53), elle se place dans la littérature française. Cette dualité d'appartenance est donc toujours évidente à travers ses poèmes.

L'apostrophe à la fin du poème indique que ces vers se déroulent en Savoie où Anna Élisabeth passe une grande partie de son enfance au milieu de la nature, au manoir familial, près du lac Léman. Outre la Savoie, « le Caire et l'Abyssinie » sont également évoqués, c'est-à-dire des lieux éloignés de l'Europe et donc exotiques. Comme Anna de Noailles n'a jamais parcouru ces lieux, il est clair qu'il s'agit d'un discours sur l'*Orient* que nous avons déjà classé comme *Orient imaginaire*. L'*Orient* sert, d'une part, d'images exceptionnelles et exotiques, et d'autre part, il permet le jeu d'imagination et le croisement culturel entre le monde occidental et l'univers oriental. Cette fusion de nature multiple et fluide constitue un espace d'évasion qui est finalement décrit comme paradisiaque. La fusion entre plusieurs espaces culturels est connotée très positivement. Ainsi, ce poème montre de manière impressionnante que l'hybridité culturelle de la comtesse est l'une des sources dominantes de son inspiration littéraire et qu'elle s'inscrit comme sous-texte dans son œuvre poétique.

## 5. Conclusion

Pour conclure, nous constatons qu'Anna de Noailles a une *identité patchwork* (Welsch 2010, 46). Ainsi, elle ne se sent pas appartenir à un seul mais à plusieurs espaces culturels, ce qui transparaît dans son œuvre lyrique. Ses poèmes présentent de nombreuses références soit à son pays natal, la France, soit aux lieux lointains. D'une part, elle fait allusion aux grands auteurs français, ce qui la rattache en tant que poétesse française d'origine étrangère à la tradition littéraire de la France. D'autre part, elle évoque également un *Orient imaginaire* et reprend des thèmes de la mythologie grecque. La recherche récente n'interprète plus cela comme une allusion biographique unidimensionnelle à ses origines gréco-ottomanes mais comme le reflet de son hybridité culturelle qui manifeste la modernité de son œuvre (Haase 2022, 135).

# Bibliographie

**Textes de références**

Comtesse de Noailles. 1933. *Derniers vers et Poèmes d'enfance*. Paris : Grasset.

Noailles, Anna de. 2008. *Le livre de ma vie.* Présentation et notes de François Broche. Paris : Bartillat.

Noailles, Anna de. 2013. « Le Cœur innombrable » et « Les Éblouissements », in Anna de Noailles, in *Œuvre poétique complète*. T. 1, Édition présentée et annotée par Than-Vân Ton-That. Paris : Éditions du Sandre, p. 47-162 et p. 287-653.

Noailles, Anna de. 2013. « Les Vivantes et les Morts » et « Les Forces éternelles », in *Œuvre poétique complète.* T. 2, Édition présentée et annotée par Than-Vân Ton-That. Paris : Éditions du Sandre, p. 17-661.

## Ouvrages critiques

Allard, Marie-Lise. 2013. *Anna de Noailles : entre prose et poésie*. Paris : L'Harmattan.

Bargenda, Angela. 1995. *La poésie d'Anna de Noailles*. Paris : L'Harmattan.

Broche, François. 1989. *Anna de Noailles : un mystère en pleine lumière*. Paris : Robert Laffont.

Cocteau, Jean. 1963. *La comtesse de Noailles. Oui et Non*. Paris : Perrin.

Haase, Jenny. 2022. *Vitale Mystik: Formen und Rezeptionen mystischen Schreibens in der Lyrik von Anna de Noailles, Ernestina de Champourcin und Antonia Pozzi* [Mystique vitale : Formes et critiques de l'écriture mystique dans la poésie d'Anna de Noailles, Ernestina de Champourcin et Antonia Pozzi]. Berlin : De Gruyter.

Haase, Jenny. 2020. « ‚L'amour et la crainte de la foule': Autorschaft in der ‚Belle Époque' zwischen Nähe und Distanz zur Menge [Le statut de l'auteur de la 'Belle Époque' entre proximité et éloignement de la foule]. », in Hermann Doetsch, Cornelia Wild (coord.), in *Im Gedränge: Figuren der Menge* [Dans la foule : figures de la foule]. Paderborn: Wilhelm Fink, p. 93-108.

Holmes, Diana. 1996. *French Women's Writing 1848-1994* [Écrivaines françaises 1848-1994]. London, Atlantic Highlands, NJ: Athlone.

Klinkenberg, Michael F. 2009. *Das Orientbild in der französischen Literatur und Malerei vom 17. Jahrhundert bis zum fin de siècle* [L'image de l'Orient dans la littérature et la peinture françaises du XVII$^{e}$ siècle à la fin de siècle]. Heidelberg : Winter.

Larnac, Jean 1931. *Comtesse de Noailles : sa vie, son œuvre*, Paris : Éditions du sagittaire.

Perry, Catherine 2002. « Anna de Noailles (15 November 1876 – 30 April 1933) » in Jean-François Leroux (coord.), in *Modern French poets* [Poètes français modernes], Detroit: Gale Group, p. 297-310.

Ton-That, Than-Vân. 2013a. « Un cœur innombrable mis à nu », in Anna de Noailles, in *Œuvre poétique complète.* T. 1, Édition présentée et annotée par Than-Vân Ton-That. Paris : Éditions du Sandre, p. 41-46.

Ton-That, Than-Vân. 2013b. « Un poétique de l'éblouissement », in Anna de Noailles, in *Œuvre poétique complète.* T. 1, Édition présentée et annotée par Than-Vân Ton-That. Paris : Éditions du Sandre, p. 279-284.

Verona, Roxana M. 2011. *Parcours francophones : Anna de Noailles et sa famille culturelle.* Paris : Honoré Champion Éditeur.

Welsch, Wolfgang. 2010. « Was ist eigentlich Transkulturalität? [Qu'est-ce que la transculturalité ?] », in Lucyna Darowska, Thomas Lüttenberg, Claudia Machold, Claudia (coord.), in *Hochschule als transkultureller Raum? Kultur, Bildung und Differenz in der Universität* [L'université comme espace transculturel ? Culture, éducation et différence à l'université]. Bielefeld : transcript Verlag, p. 39-66.

## Sitographie

Engelking, Tama Lea. 1994. « Anna de Noailles Oui et Non: The Countess, the Critics, and la poésie feminine [La Comtesse, les Critiques et la poésie féminine] » in *Women's Studies: An Interdisciplinary Journal* [Études des femmes : une revue interdisciplinaire] [En ligne], 23(2), p. 95-111, URL: https://core.ac.uk/download/pdf/216943472.pdf, page consultée le 3 novembre 2022.

Haesbaert, Rogerio. 2011. « Hybridité culturelle, « anthropophagie » identitaire et transterritorialité » in *Géographie et cultures* [En ligne], 78, URL: http://journals.openedition.org/gc/607, page consultée le 3 novembre 2022.

Levy, Gayle A. 2002. « La Chambre du poète », in *Masculin / Féminin dans la poésie et les poétiques du XIX^e^ siècle* [En ligne], Lyon: Presses universitaires de Lyon, URL: https://books.openedition.org/pul/6477#text, page consultée le 3 novembre 2022.

Sauvaire, Marion 2012. « Hybridité et diversité culturelle du sujet : des notions pertinentes pour former des sujets lecteurs ? », in *Litter@ Incognita* [En ligne], Toulouse: Université Toulouse Jean Jaurès, 4, « L'hybride à l'épreuve des regards croisés », URL: https://blogs.univ-tlse2.fr/littera-incognita-2/2016/02/16/numero-4-2011-article-3-ms/, page consulté le 3 novembre 2022.

## Sigles

CI - Noailles, Anna de, *Le Cœur innombrable*.
Ebl. - Noailles, Anna de, *Les Éblouissements*.
LV - Noailles, Anna de, *Le livre de ma vie.*

DOI: 10.35923/QR.10.02.05

Florence LAUTEL-RIBSTEIN
(Présidente de la Société Française de Traductologie
Université d'Artois, France)

# Lire et traduire avec les formes symboliques

**Abstract: (Reading and translating with symbolic forms)** The aim of this paper is to present a new methodology of literary translation which is based on a reflection that is both aesthetic and philosophical, the result of a meeting between the notion of "appearing" in phenomenology and the concept of "form" as developed, among others, by Ernst Cassirer. Several points will be considered to understand this methodology: the perceptive character of the literary text, the reading of the symbolic forms of the source text and the translator's new task and methodology.

**Keywords***: literary translation, phenomenology, perception, symbolic form.*

**Résumé** : Cette contribution a pour but de présenter une nouvelle méthodologie de la traduction littéraire qui repose sur une réflexion à la fois esthétique et philosophique, fruit d'une rencontre entre la notion d'« apparaître » de la phénoménologie et du concept de « forme » tel qu'il fut développé, entre autres, par Ernst Cassirer. Plusieurs points seront envisagés pour comprendre cette méthodologie : le caractère perceptif du texte littéraire, la lecture des formes symboliques du texte source et la nouvelle tâche du traducteur et sa méthodologie.

**Mots-clés** *: traduction littéraire, phénoménologie, perception, forme symbolique.*

Afin d'aborder la lecture et la traduction d'un petit texte de poésie célèbre, écrit en 1937 par le poète irlandais William Butler Yeats (1865-1939), j'aimerais jeter ici les bases d'une méthodologie que j'ai mise au point et qui repose sur une réflexion à la fois esthétique et philosophique, plus précisément une réflexion issue du champ de la phénoménologie. Saisir l'acte de langage en train de se déployer, c'est l'objectif premier de la phénoménologie du langage. Sans positionnement clair sur l'apparaître du sens du texte, sur sa constitution, la traduction ne peut que faire naufrage.

## 1. De la conscience perceptive

Je voudrais tout d'abord faire une remarque d'ordre général en ce qui concerne le langage et la littérature. La littérature, lieu d'exacerbation des procédés langagiers et lieu de la mise en relief d'un indicible, ne décrit pas une réalité qui donnerait l'illusion d'exister avant même que les mots soient là pour la décrire. L'immense majorité des approches de la traduction sont des approches fonctionnelles du langage qui reposent

justement sur cette conception de la littérature où le *sujet* est évacué et où seul demeure le texte, indépendamment du sujet qui l'a produit. Or, un texte littéraire n'est pas une représentation d'une réalité qui existerait avant même qu'on la décrive et qui n'attendrait que des mots pour être révélée. L'illusion que les mots sont extérieurs à l'homme et que le texte peut s'analyser en soi, et se traduire en dehors de la conscience qui l'a produit est très répandue. Cette question cruciale de l'origine de l'élaboration signifiante d'un contenu (déroulement du sens du texte) a pourtant été abordée par de grands philosophes, comme le philosophe autrichien Edmund Husserl (1859-1938), père de la phénoménologie, puis par le phénoménologue français Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), en particulier dans son célèbre ouvrage *Phénoménologie de la perception* (1945), et par tous les courants de la phénoménologie plus contemporaine.

Ce sur quoi il faut se concentrer, c'est donc la conscience de l'auteur au travail par le truchement de la voix narrative, la conscience qui perçoit, c'est-à-dire qui éprouve des sensations, des émotions, des états, mais aussi qui se souvient, qui évalue, qui porte des jugements, parfois tout cela en même temps. En d'autres termes, la construction du sens d'un texte est à mettre en parallèle avec l'activité même de la perception qui fait toutes ces choses de façon simultanée ou consécutive, selon les cas. La *constitution* du sens du texte source, puis de la *constitution* du sens du texte cible est, d'abord, une affaire de perception d'un sujet.

Et comment perçoit-on dans la vie de tous les jours ? On ne perçoit les choses du monde (un objet, par exemple) que petit à petit, on ne perçoit que certaines facettes de l'objet, quelques facettes de sa dimension visuelle ou sonore ou olfactive ou de sa dimension évocatoire (il nous rappelle quelque chose dans le passé), ou parce que tel aspect suscite tout de suite un jugement de valeurs. Dans tous les cas, la perception procède par esquisses. De même, on ne perçoit le sens d'un texte que petit à petit en prenant conscience pas à pas des directions empruntées par le sens sur le plan sonore, rythmique, lexical et, surtout, dans le rapport que le sens entretient entre toutes ces strates pour commencer à former un sens global, holiste. Le sens s'objectivise, se fixe donc au cours de tout un processus. Ces directions, ces formes de sens deviennent peu à peu plus précises et ce sont elles qu'il faut déceler. De plus, elles entretiennent entre elles des correspondances, possèdent des propriétés communes qui permettent d'orienter la lecture et la traduction. Ce sont elles qui révèlent « l'être » du texte, qui font qu'un texte n'est plus une série automatique de mots ou d'unités sur une feuille de papier, mais la projection de l'être dans le langage. Ce sont aussi elles qui donnent la spécificité et donc la valeur littéraire du texte, qui le transmutent.

Conclusion : L'écriture littéraire révèle donc un monde textuel en formation qui fait voir la constitution de ce monde textuel comme un *champ sémantique* où se déploient des *esquisses perceptives* engendrant des formes sur un fond. Traductologues et traducteurs doivent rendre compte du déploiement de ces esquisses de sens, puis des paliers d'objectivation, de la fixation du sens, en d'autres termes de la *constitution* du sens du texte source, puis de la *constitution* du sens du texte cible.

## 2. Lecture des formes symboliques du texte source

Le lecteur ou le traducteur du texte source doit changer sa façon d'envisager la construction du sens du texte. Il ne pensera plus, dans un premier temps tout du moins, en termes de catégories linguistiques. Il ne cherchera pas à repérer d'abord des lieux de difficulté lexicale ou grammaticale. Il ne cherchera pas non plus à retrouver le scénario de la soi-disant représentation d'un récit.

On tentera ainsi de se situer en amont de toute représentation et de toute catégorie et de trouver les points communs entre les choses, les états, les propriétés, les activités, exprimés dans le texte, c'est-à-dire les lieux où le sens prend une direction semblable sans qu'il soit forcément encore totalement fixé, que ce soit sur le plan lexical, sonore ou rythmique. Ces points communs sont des modes, des directions empruntées par le sens, des « visées de sens », comme le disait le philosophe Ernst Cassirer (1972) dans sa *Philosophie des formes symboliques*. Pourquoi ? Parce que ces directions sont celles de l'activité perceptive reflétées dans le langage.

Or, on s'aperçoit que ces directions, que l'on peut appeler formes en devenir, non seulement motivent le sens, la direction qu'il doit prendre, mais ont également un caractère quasi mythique. Ces formes tiennent en fait davantage du symbole qui a des racines dans la couche la plus archaïque du langage. Ce sont non pas des universaux, des invariants, ni même des sèmes pour utiliser la terminologie du linguiste Rastier (plus petite unité de sens), mais des germinations de sens en devenir, des formes qui prennent vie.

Donc, à mon sens, une méthodologie de la traduction doit d'abord s'appuyer sur une théorie qui ne craint pas d'aborder la *signification même du sens* du texte source et du texte traduit (quel est le sens de ce qu'on appelle le sens d'un texte ?). Une des théories du sens, capables d'engendrer théorie et méthodologie de la traduction littéraire est la philosophie des formes symboliques d'Ernst Cassirer (1874-1945), cité plus haut et dont la théorie des formes sémantiques de Cadiot / Visetti (2001), théorie linguistique, est, en partie, redevable. Le traducteur épouse le tracé perceptif du champ de la constitution du texte source et réinvente un autre parcours perceptif et prédicatif dans le texte cible. En d'autres termes, le traducteur investit l'intention de la conscience de l'auteur vers un sens qui est en chemin, mais jamais définitif, ceci grâce à des esquisses perceptives qui laissent transparaître un fond humain constitué d'archétypes.

Pour Cassirer, le langage est donc porteur d'un fond mythique projeté par la conscience et la séparation entre fiction et réalité, irrationnel et rationnel devient caduque, puisque tous ces mondes sont appréhendés en amont à partir de cette vaste forme symbolique qu'est le mythe. Les dieux de la mythologie n'existent pas. Mais leurs aventures sont des situations archétypales dans lesquelles les êtres humains peuvent se retrouver plongés. Eh bien, les formes symboliques sont les tendances primitives, archétypales qui se développent jusqu'à faire sens dans l'être humain ou dans un récit et qui poussent à agir, éprouver ou penser de telle ou telle manière. Lorsqu'on observe la dimension mythique dans la constitution même de la langue, et qu'on cesse de penser le langage comme le lieu de la simple représentation de scènes

inventées par un auteur, on voit, d'abord, poindre, en deçà du discours, des visées de sens symbolique, c'est-à-dire des propriétés encore plus primitives que celles des scénarios habituels du mythe. Ce sont ces propriétés primitives que nous appellerons désormais des *motifs* dans la langue et qu'on retrouve à chaque niveau du texte, dans le lexème[1] aussi bien que dans une unité textuelle plus importante. Elles se manifestent en tant que *motivations* ou orientation originelle du sens. Puis, en se regroupant à d'autres, leur sens se stabilise, se fixe, se profile. C'est la deuxième phase ou régime de sens, ce qu'on peut appeler le *profilage*. Dans la troisième et dernière phase, les formes s'alliant à d'autres forment une *thématisation* et fixent, stabilisent le sens. Il faut donc les repérer pour mieux lire et traduire[2].

## 3. Tâche du critique-traducteur et nouvelle méthodologie

La tâche du critique comme du traducteur consistera donc, d'abord, à une lecture du texte source en quête de ces visées, de ces germinations de sens symbolique.

On tentera de se situer en amont de toute représentation et de toute catégorie et de trouver les motifs, les points communs entre les choses, les états, les propriétés, les activités, exprimées dans le texte. Chaque point commun est un mode, une direction empruntée par le sens. Cette direction peut se déployer sous plusieurs formes langagières. Pour donner des exemples précis, elle peut prendre la forme de l'utilisation d'un préfixe (privatif), peut aussi se manifester dans le choix d'une interjection, dans le rythme récurrent ou non du texte ou d'un segment textuel, favoriser un temps verbal, la place d'un mot en tête de phrase, la sonorité de tel passage, etc. C'est donc une propriété transversale qui prendra des colorations diverses selon les liens qu'elle tisse dans le texte. Si la direction empruntée par le sens, si cette propriété, que l'on peut qualifier de propriété « première », se manifeste à plusieurs endroits du texte en tissant des maillages entre eux, le traducteur retiendra que c'est cette propriété affine qu'il faudra faire ressortir et non telle catégorie grammaticale.

Passons à un exemple concret, le poème intitulé *Those Images* par W. B. Yeats. Il est suivi de trois traductions des deux premiers quatrains, celle de Jean-Yves Masson, celle d'Olivier Capparos et celle que je propose :

« What if I bade you leave
The cavern of the mind?
There's better exercise
In the sunlight and wind.

I never bade you go

[1] La théorie des formes sémantiques ne porte que sur les lexèmes. Je l'ai adaptée à l'approche textuelle et traductive.

[2] Cadiot et Visetti parlent de trois phases de stabilisation du sens : le *motif*, le *profil* et le *thème*. Cette terminologie a légèrement été modifiée pour montrer le processus en marche du sens.

To Moscow or to Rome.
Renounce that drudgery,
Call the Muses home.

Seek those images
That constitute the wild,
The lion and the virgin,
The harlot and the child.

Find in middle air
An eagle on the wing,
Recognize the five
That make the Muses sing. » (Yeats 1996, 319)

**

« Qu'arriverait-il si je te commandais
De quitter la caverne de l'esprit ?
L'exercice est bien meilleur
Qu'on prend au grand air, au soleil.

Je ne t'ai jamais commandé
D'aller à Rome ou à Moscou,
Renonce à cette servitude,
Rappelle les Muses chez toi. » (Yeats traduit par Masson, 1994)

**

« Qu'ai-je à te prier de quitter
La caverne de ta pensée ?
Il y a mieux à faire
Dans le soleil et le vent.

Jamais je ne t'enverrai
À Moscou ou à Rome.
Mets fin à ce labeur,
Rappelle à toi les Muses. » (Yeats traduit par Capparos, 2007)

**

« Et si je te disais :
Sors de la caverne de la pensée !
La vie s'éprouve bien mieux
Au soleil et dans le vent.

Jamais je ne t'ai demandé
De te rendre à Moscou ou à Rome.
Renonce à cette besogne,
Rappelle à toi les Muses. » (Yeats traduit par Lautel-Ribstein, 2022)

Le poète Yeats s'est longtemps interrogé sur la nature des images et sur celle de l'imagination qui les produit (Genet 1987, 111-125). Si l'on reprend la terminologie d'Henry Corbin, on peut voir dans l'œuvre du poète irlandais deux imaginations qui s'affrontent, celle de « l'imaginaire », l'imagination de l'artiste, et celle de « l'imaginal »[1], qu'on peut assimiler à une vision mystique. Ainsi Yeats (1961, 78-79) affirme-t-il : « Anyone who has any experience of any mystical state of the soul knows how there float up in the mind profound symbols. »[2].

Malgré le propos qui repose sur un fondement très philosophique, il y a dans ce texte source de Yeats un registre très oralisé, celui de la conversation entre deux amis. Deux directions générales empruntées par le sens, deux motivations du sens se lisent à différents niveaux du discours. Elles correspondent à la perception du narrateur : la première est cette direction basique du sens, ce motif qui tend à faire obstacle, à restreindre, à emprisonner, alourdir, faire souffrir ; c'est une tendance de repli sur soi qui empêche de vivre, qui est mortifère. C'est, dans la symbolique mythologique, la figure du dieu Saturne sur le point de faucher les vies. Où en trouve-t-on la trace ? Le motif s'exprime en filigrane dans le carcan de la métrique choisie : quatrains composés de deux distiques de six syllabes, mais qui sémantiquement se lient dans un vers de douze syllabes, comme des alexandrins, ce qui est très lourd en anglais, langue qui préfère généralement le pentamètre, la suite de dix syllabes. Le rythme est également très pesant. C'est un mètre iambique avec deux exceptions notables, au début et à la fin du poème, avec respectivement un spondée, deux syllabes accentuées dans « What if » et une syllabe manquante à la fin du poème – on n'a que cinq syllabes au lieu de six dans « Call the Muses home » – absence qui nous laisse suspendus et méditant sur les propos tenus. On note aussi la présence de rimes croisées entre le vers deux et quatre à chaque quatrain. Sur le plan sonore, on trouve une accumulation de sons assez agressifs dans l'ensemble du poème avec l'emploi de consonnes dures en /k/, /d/, /b/, l'emploi quasi analogique sur le plan sonore de « drudgery » (corvée), mais accompagnés d'un adoucissement général dans le dernier vers de chaque quatrain avec l'introduction de sifflantes et de liquides (« Call the Muses home »). Le même motif se retrouve au niveau lexical avec des images d'enfermement, enfermement physique avec la référence à la caverne, enfermement mental surtout car la caverne, c'est la caverne du philosophe Platon et de ses fameuses idées. Il y a aussi la référence à un enferment

[1] Pour une définition de l'imaginal, voir Henry Corbin, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn' Arabî*, préf. Gilbert Durand, Paris, Médicis-Entrelacs, 2006, p. 7 : « Le *mundus imaginalis* de la théosophie mystique visionnaire est un monde qui n'est plus le monde empirique de la perception sensible, tout en n'étant pas encore le monde de l'intuition intellective des purs intelligibles. Monde entre-deux, monde médian et médiateur, sans lequel tous les événements de l'histoire sacrale et prophétique deviennent de l'irréel, parce que c'est en ce monde-là que ces événements ont lieu, ont leur "lieu" ».

[2] Quiconque a fait l'expérience d'un état mystique de l'âme sait que des symboles profonds flottent dans l'esprit. (notre traduction).

idéologique avec la référence à Moscou et l'idéologie communiste et à Rome avec l'idéologie fasciste (nous sommes en 1937). C'est tout le monde de la pensée pervertie qui obscurcit l'âme et empêche l'accès à son côté le plus vivant, l'imagination et les images qu'elle véhicule, images qui permettent une liberté et l'accès à une régénération de l'être. D'où le titre, qu'on pourrait facilement expliciter ainsi : ces images qui donnent la vie. Cette première direction du sens a donc des ramifications sur divers plans langagiers.

Accolée à cette première forme symbolique, une autre qui est exactement l'inverse : une tendance à l'explosion, à la liberté, à la rébellion, au bouleversement que le poète assimile à la vie même. Le premier exemple se situe au vers (1) : « What if », avec son incipit sous forme de spondée (deux syllabes accentuées), irruption d'un rythme différent, d'un ton différent, d'une volonté de couper avec le passé, avec une routine, avec une vie intellectuelle presque délétère.

Le dernier vers (8), « Call the Muses home », en omettant une syllabe, montre bien que la métrique est à présent bousculée et que ce vide créé par l'absence de syllabe finale est le lieu de l'être, de la vérité de l'être. Il correspond à une absence de mots, quelque chose d'indicible qu'on ne trouve que dans les images, titre du poème.

Les verbes « leave » (1) et « renounce » (7) sont symptomatiques de cette tendance à faire table rase de toute une façon de penser et d'être ; quant à « exercise », c'est l'image inverse de l'image de la caverne puisqu'elle évoque la liberté de mouvement et l'action du corps qui s'épanouit dans le soleil et le vent, symboles de plaisir et de liberté, mais surtout symbole de la vie même que le narrateur a visiblement souvent expérimentée loin de l'activité intellectuelle. En traduction, ces deux motifs, cette tendance qui plombe, qui enferme, cette tendance « saturnienne » et sa tendance inverse de rébellion doivent être marquées nettement puisqu'elles constituent le mode de perception de la voix narrative, l'expérience de la perception par un sujet d'une polarité dans l'existence. Que constate-t-on dans les deux traductions du premier quatrain présentées respectivement par Jean-Yves Masson et par Olivier Capparos ?

> « Qu'arriverait-il si je te commandais
> De quitter la caverne de l'esprit ?
> L'exercice est bien meilleur
> Qu'on prend au grand air, au soleil. » (Yeats traduit par Masson, 1994)

> « Qu'ai-je à te prier de quitter
> La caverne de ta pensée ?
> Il y a mieux à faire
> Dans le soleil et le vent. » (Yeats traduit par Capparos, 2007)

Dans la traduction de Jean-Yves Masson, l'oralité d'une conversation intime est sauvegardée. Le ton choisi est celui de la réprimande amicale, quasi paternelle jusque dans les conseils prodigués : il faut respirer et se dépenser « au grand air ». La familiarité perdure jusqu'à la fin où l'interlocuteur est sommé de mettre de l'ordre chez

lui : « Rappelle les Muses chez toi. ». Le poème se lit ainsi aisément comme une bribe de conversation qu'on aurait surprise. L'effet de naturel donne de la cohérence au texte cible. L'absence de rimes vint s'inscrire dans cette logique. On peut regretter toutefois le manque de contraste qui sourd de l'opposition des motifs et les marques de familiarité qui effacent trop vite le véritable enjeu du discours. L'opposition à la caverne de l'esprit et le recours aux images du *mundus imaginalis* constituent le fondement de la pensée yeatsienne. Si l'expression est contenue chez le poète irlandais, elle n'en est pas moins révélatrice d'une violence intérieure dans le positionnement philosophique et le désir qui en découle de se démarquer des errances intellectuelles et politiques du moment – nous sommes à l'aube de la Seconde Guerre mondiale avec la montée des nationalismes. L'incipit, où l'on pressent le motif de rupture, mériterait une attaque plus décidée et agressive. Et « l'exercice » qu'il faut pratiquer est celui de la vie pleine, en relation avec les images profondes de l'esprit. On ne peut se contenter de faire de la gymnastique et de respirer à pleins poumons, comme l'indique bien le programme des deux derniers quatrains où seule la fréquentation des images d'une sorte d'inconscient collectif peut revivifier l'être.

Dans la traduction d'Olivier Capparos, le vers (1) avec le « Qu'ai-je à » ne rend absolument pas compte du sentiment de rébellion, de révolte, de cette volonté de changement vécue par le sujet et qu'il voudrait voir naître chez son interlocuteur. Il faudrait plutôt garder la tournure française équivalente, spontanée, incisive et inattendue, à savoir tout simplement « Et si ». De plus cette tournure « Qu'ai-je à » introduit une rupture de niveau de langue dans un texte qui se veut le début d'une conversation, d'une requête spontanée adressée à un interlocuteur qui semble être présent. Le nouveau de langue est bien trop soutenu, voire précieux ou même archaïque. On peut y lire assez facilement, et de façon assez incompréhensible, comme un écho d'une traduction d'un sonnet de Shakespeare (« Shall I compare thee to a summer day? »). La spontanéité, le ton pressant de celui qui veut rompre rapidement avec une certaine approche de l'existence, peut se renforcer dans la traduction par le style direct et l'impératif qui crédibilisent la requête qui pourrait être perçue comme trop formelle si l'on gardait la même syntaxe en français. Donc on peut proposer :

> « Et si je te disais :
> Sors de la caverne de la pensée ! »
>
> au lieu de :
>
> « Qu'ai-je à te prier de quitter
> La caverne de ta pensée ? »

Au vers (3), le motif derrière « Exercise » est complétement effacé dans la traduction de Capparos. Toutefois, le sens est juste. « Il y a mieux à faire » est bien la traduction littérale de « There's bettter exercise », mais hors de tout contexte, en tant que segment isolé du reste des marques, des formes de perception du texte, des

esquisses perceptives, d'une des deux visées de sens. Or, la métaphore de l'exercice en plein air, d'une activité concrète et vivante, se superpose au premier motif en s'opposant au monde abstrait de la pensée trop intellectualisée. Les sonorités moins sourdes, plus percutantes du mot « exercise » en anglais sont théoriquement aussi à reproduire. Garder « exercice » en français ne serait pas malvenu de ce strict point de vue, même si les sonorités sont un peu plus douces qu'en anglais, et il s'agirait alors de ne garder que la puissance évocatoire de la seule image (et non plus de l'image *et* des sonorités) qui contient une forme renvoyant au motif de libération. On pourrait donc, dans un premier temps tout du moins, penser à :

« On s'exerce bien mieux
Au soleil et dans le vent. »

Même si le sens est légèrement décalé vers le sens littéral de « exercise », vers « faire de l'exercice », le motif de rupture, de libération s'exprime bien et rend la traduction plus proche du ressenti de la voix narrative. Même si le vers source ne dit pas exactement cela, on aura tout de même traduit un peu du pouvoir évocateur du vers. Mais on se rend bien compte que cette traduction est inadéquate à rendre le vécu d'une conscience.

Car si l'on veut traduire le processus de perception à l'œuvre en considérant tout le poème comme le champ de perception du narrateur, il convient alors de s'interroger sur le lien tissé dans le texte entre l'attention portée sur l'absence de sixième syllabe en fin de poème (« Call the Muses home »), dans cet appel à l'imagination, aux Muses, et l'expression qui est utilisée au vers (3) avec « There's » (« There's better exercise »). Dans ce vide métrique, se situe le cœur du poème et c'est là que s'engouffre le pathos du narrateur en écho à ce vers (3). Ce que le poète cherche à exprimer, c'est une forme d'auto-affectivité, qui est la marque de la vie même. Comme le dit Michel Henry (2002, 21), le philosophe phénoménologue, « S'éprouver soi-même constitue le propre de la vie. ». Cette Vie qui parle d'elle-même, ne possède pas de consistance scripturale, c'est l'Affectivité en général : « Chaque modalité de notre vie est une parole qui parle d'elle-même. » (Henri 2002, 102). La joie dit ici sa joie. J'ai donc traduit par :

« La vie s'éprouve bien mieux
Au soleil et dans le vent. »

Passons à la suite du poème dans les trois versions :

« Je ne t'ai jamais commandé
D'aller à Rome ou à Moscou,
Renonce à cette servitude,
Rappelle les Muses chez toi. » (Yeats traduit par Masson, 1994)

« Jamais je ne t'enverrai

A Moscou ou à Rome.
Mets fin à ce labeur,
Rappelle à toi les Muses. » (Yeats traduit par Capparos, 2007)

« Jamais je ne t'ai demandé
De te rendre à Moscou ou à Rome.
Renonce à cette besogne,
Rappelle à toi les Muses. » (Yeats traduit par Lautel-Ribstein, 2022)

Dans le second quatrain, j'ai surtout apporté des changements pour alourdir les trois premiers vers en choisissant soit des mots aux sonorités plus pesantes comme « demandé » au vers (4) et l'ajout de « rendre » au vers (5). De même, pour traduire « Renounce that drudgery » au vers (6). En effet, il y a ici une double nécessité : en premier lieu, celle de garder la première direction empruntée par le sens, les formes symboliques de dureté, de poids et de difficulté qui viennent se stabiliser à la fois dans les sonorités du vers et dans le lexique même de « drudgery ». Le substantif « corvée » serait donc théoriquement plus adapté que « labeur » (choix de Capparos), d'abord d'un point de vue sonore, les harmoniques étant plus rauques, plus âpres que dans « labeur », mais aussi sur le plan lexical et étymologique : « corvée » se dit, en termes militaires, de certains travaux que font tour à tour les soldats d'une compagnie. Du latin de basse époque *corrogata* [*opera*], il signifie aussi « travail obligatoire dû au seigneur », à l'origine, « service qui consiste dans le labourage des terres de la réserve seigneuriale (mesuré par journées de travail). » (CNRTL). Bien que pour la définition de « labeur » on trouve dans le même dictionnaire : « peine qu'on se donne pour faire quelque chose; fatigue, labeur, travail; résultat de la peine ; situation pénible, malheur ; chagrin, peine». Le terme « labeur », s'il a la même coloration que « corvée », est, toutefois, plus abstrait.

Le substantif « besogne » – on pense à l'expression « basse besogne » – a toutefois été préféré. Le terme, qui est péjoratif, laisse transparaître le mépris pour le voyage à Moscou ou à Rome où règnent des idéologies totalitaires, le communisme en Russie et le fascisme en Italie, idéologies qui peuvent s'imprimer dans la caverne de l'esprit, faire de l'existence une prison. Les sonorités de « besogne » sont de plus évocatoires d'un style de vie qui rabaisse l'homme, qui dédaigne le vrai sens de l'humain symbolisé par l'être libre en contact avec les éléments naturels, le soleil et le vent, qui sont ici les images archétypales de la vie et des symboles universels, ceux du feu et de l'air.

Jean-Yves Masson a choisi « servitude » qui est aussi dans la logique du premier motif. Je ne l'ai pas gardé pour des raisons de sonorités affines entre « besogne » et « Rome » qu'il me semblait utile de préserver pour créer un effet d'unité sur divers plans d'expression.

L'autre nécessité est celle de garder la seconde forme symbolique de rejet, d'arrachement que le narrateur réclame et qui se profile dans « Renounce », c'est-à-dire à la fois dans sa caractéristique sonore et ses connotations aussi bien morales que

légales (on dit : « renoncer à Satan, à ses pompes et à ses œuvres », « renoncer à soi-même », « renoncer au monde » / « renoncer à un droit »). Le choix de « Mets fin » par Capparos n'a pas la même valeur sonore et est plus policé sur le plan lexical. Mais surtout, il fait fi des harmoniques émotionnelles, « renoncer » pouvant renvoyer à « ne plus espérer » ou « exclure de sa vie ce à quoi l'on est attaché » (CNRTL). Encore une fois, il s'agit là d'une traduction d'un élément isolé du reste du texte et non de la perception d'un sujet. C'est une traduction par synonymie. « Renoncer », au contraire, renvoie au second motif principal du texte, et introduit un registre affectif et moral qui fait sentir sa présence.

## 4. Conclusion

Ce court exemple de traduction de la poésie n'a d'autre but que de faire réfléchir sur ce que Humboldt mettait déjà en avant lorsqu'il parlait de la notion de « forme linguistique interne » qu'il convient de distinguer de l'usage pragmatique de la langue : « Une langue n'est pas seulement un outil, ou une panoplie d'outils. C'est une expression singulière de l'universalité de l'esprit. » (Dilberman 2006, 190). Ce qu'on voit se dégager dans cette approche par les formes symboliques, c'est le caractère relationnel de chaque valeur sémantique du texte grâce à la notion d'analogie : « La langue est un tout, mais pas un tout fusionnel. Elle intègre différentes formes de rapports entre ses parties, sans les confondre. L'analogie n'est pas de même nature que les rapports syntaxiques, ni que l'unité du mot lui-même. » (Dilberman 2006, 190).

De là, on peut en déduire que la stabilité du sens est une illusion qui prend appui sur cette croyance à la « référence ». Chaque texte renvoie à une constitution du monde par le truchement d'une perception, personnelle, mais dont les racines renvoient à un fond commun archaïque, bien loin d'une parole qui se voudrait une représentation entendue comme un enregistrement qui sépare conscience du sujet et réalité. L'acte de traduire ne peut que pâtir d'une telle conception. Il me semble donc que la traduction de Jean-Yves Masson, malgré ses qualités, est davantage du côté de la *représentation* du réel que du côté de la *perception.* Mais elle garde une cohérence interne grâce à un fil directeur de ton. La traduction d'Olivier Capparos est très représentative d'une démarche éclatée qui scinde les divers niveaux d'expression, qui écartèle fond et forme et qui tente de reproduire une scène dans une autre langue sans tenir compte de la conscience à l'œuvre. Dans les deux cas, la recherche de visées de sens, ces formes symboliques premières, donne la possibilité de mettre en lumière et d'ordonner la perception du sujet selon des axes clairs qui montrent l'ossature du texte. Les esquisses perceptives, chaque fois motivées par une propriété, une harmonique sémantique particulière, permettent de guider le traducteur dans sa compréhension de la constitution du sens du texte source et dans son approche traductive du texte cible. Elles constituent une des seules méthodes qui permettent de traduire tout le parcours de l'activité langagière du texte en reconstituant l'activité perceptive.

# Bibliographie


### Textes de références

Yeats, William Butler. 1996. *The Collected Works of W.B.* Yeats. Vol. I, rév. ed., New York: Scribner Paperback Poetry.

Yeats, William Butler. 1994. *Derniers poèmes*. trad. Jean-Yves Masson, Lagrasse, Verdier poche.

### Ouvrages critiques

Cadiot, Pierre et Visetti, Yves-Marie. 2001. *Pour une théorie des formes sémantiques*. Paris : PUF.

Cassirer, Ernst. 1972. *La Philosophie des formes symboliques. 1. Le langage*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Corbin, Henry. 2006. *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn' Arabî*. Préface de Gilbert Durand. Paris : Médicis-Entrelacs.

Dilberman, Henri. 2006. « Wilhelm von Humboldt et l'invention de la forme de la langue ». *Revue philosophique de la France et de l'étranger* ». Paris : PUF, n°2, t. 131, p. 163-191.

Genet, Jacqueline. 1987. « De l'origine des images selon Yeats », in *Études irlandaises*, p. 111-125.

Henry, Michel. 2002. *Paroles du Christ*. Paris : Seuil.

Yeats, William Butler. 1961. *Essays and Introductions*. Londres : Macmillan.

### Sitographie

Capparos, Olivier. Revue *Lampe-tempête,* n°2, « ce que l'œil voit, ce que le corps entend » [En ligne]. Mars 2007. URL : http://www.lampe-tempete.fr/yeats.html, page consultée le 1er mai 2022.

DOI: 10.35923/QR.10.02.06

Ramona MALITA
(Université de l'Ouest, Timişoara, Roumanie)

# Pour une identité esthétique de l'écriture romantique : les effets théâtraux dans la prose. Le cas des nouvelles staëliennes

*Mieux vaut le chagrin que le rire ;*
*car avec un visage triste le cœur peut être content.*
(Ecclésiaste 7 : 3)

**Abstract: (For an aesthetic identity of romantic writing: the case of Madame de Staël's short stories)** Our study focuses on the aesthetic specificity of Romantic writing. One of the features of Romantic writing is the mixing of literary genres: the novelist likes to borrow means from the theatre; in the same time the lyrical insertions slip into dramatic scenes. Literary corpus: we propose to follow these aspects in Madame de Staël's early short story: *Adélaïde and Théodore*, written and published before 1800 (before the first wave of French Romanticism). Working hypotheses: the writer, even though she was young, practised the exercise of mixing literary genres, i.e. she inserted theatrical effects into short prose; the short stories in question are a case of putting on a "show": prose and drama, giving a privileged place to theatrical accents in the short stories. The role of this narrative technique is to highlight the contrast between the characters and the moments of their drama, which are nevertheless told in prose. As an actress, novelist, essayist and successful short story writer, Madame de Staël never enjoyed the same success as a dramatist, which is perhaps why she always slipped theatrical effects into her literary productions.

**Keywords***: Madame de Staël, romantic short story, identity, French romantisme, theatrical effect.*

**Résumé** : Notre étude porte sur la spécificité esthétique de l'écriture romantique. Un des traits de l'écrit romantique est le mélange des genres littéraires : le romancier aime emprunter des moyens au théâtre, tout comme les insertions lyriques sont glissées dans les scènes du drame. Corpus littéraire : nous nous proposons de suivre ces aspects dans la nouvelle de jeunesse de Madame de Staël : *Adélaïde et Théodore*, écrite et publiée avant 1800, donc avant la première vague du romantisme français. Hypothèses de travail : l'écrivaine, même si jeune, pratique l'exercice du mélange des genres littéraires, à savoir elle insère des effets théâtraux dans la prose courte ; la nouvelle en question est un cas de mise en « spectacle » : la prose et le drame, et accorde une place privilégiée aux accents théâtraux. Le rôle de cette technique narrative : mettre en évidence le contraste entre les personnages et les moments de leur drame, racontés pourtant en prose. Comédienne, romancière, essayiste, nouvelliste de succès, Madame de Staël n'a jamais connu le même succès en tant que dramaturge, c'est pour cela, peut-être, qu'elle ait toujours glissé des effets théâtraux dans ses productions littéraires.

**Mots-clés** *: Madame de Staël, nouvelle romantique, identité, romantisme français, effet théâtral.*

## 1. Considérations préliminaires

Les nouvelles staëliennes de jeunesse sont un exercice narratif préparatoire pour la construction romanesque de plus tard, dans les romans *Corinne ou l'Italie* et *Delphine*. Dans cette contribution nous nous proposons d'étudier un cas de transgénéricité, manifestée dans l'effet théâtral inséré dans la prose romantique : la nouvelle *Adélaïde et Théodore*.

Afin de mieux comprendre l'enjeu dramatique, quelques repères de la trame sont nécessaires. Le noyau narratif de la nouvelle *Adélaïde et Théodore*[1] contient deux-trois articulations d'action qui sont uniquement esquissées, mais elles seront développées et détaillées dans les romans. Adélaïde est orpheline de très bonne heure, jeune fille, peu instruite ; mariée à l'âge de quinze ans, elle devient veuve à dix-huit ans, passe son année de veuvage chez Mme d'Orfeuil, à la campagne. Théodore est un jeune aristocrate, ennuyé par des relations trompeuses. Les deux jeunes gens se rencontrent, s'aiment, puis ils se marient, mais leur mariage est à l'insu des parents de Théodore. Déménagement (obligatoire) à Paris, mais le tumulte de la vie sociale sème la graine de la jalousie dans le cœur de Théodore, qui continue à aimer Adélaïde, mais décide de la quitter pour toujours. La culpabilité est douloureusement ressentie par la femme. Peu après, Théodore est mourant ; les deux amis et époux se voient juste avant la mort de Théodore. Quelques mois plus tard, Adélaïde accouche de l'enfant de Théodore, puis elle se suicide.

## 2. Une expérimentation dramatico-narrative

Formée à l'époque où les salons littéraires étaient un *modus vivendi* sociétal, Germaine-Louise-Anne Necker, entrée dans la littérature romantique européenne sous un nom suédois, Madame de Staël[2], a pour « marotte » la conversation qui était, comme pour la plupart de ses confrères artistes, un exercice intellectuel brillant, car, grâce à celui-ci, l'écrivain construisait l'argumentation et renforçait 'passionnellement' ses idées-clés ; c'était comme sur une scène de théâtre où l'acteur / le locuteur avait le rôle d'émettre des opinions viables, de les défendre et de convaincre le 'public' de la probité de ses dire : les séances littéraires du salon staëlien parisien[3] (10 rue du Bac, 7e arrondissement) étaient des conversations 'théâtralisées'. Par conversations 'théâtralisées' je comprends un certain rituel de la conversation que la Dame de Coppet[4]

[1] Madame de Staël, *Adélaïde et Théodore*. In *Œuvres de jeunesse*, présentation de Simone Balayé, texte établi par John Isbell et annoté par Simone Balyé, Paris, Desjonquères, 1997, p.175-198. Désormais désigné à l'aide du sigle AT, suivi du numéro de la page.

[2] Son époux, le baron Éric de Staël-Holstein, était l'ambassadeur du Royaume de Suède à Paris, l'émissaire du roi Gustave III.

[3] Devenue depuis peu ambassadrice, par le mariage avec Éric de Staël-Holstein (en 1786), Madame de Staël tient un salon politico-littéraire à Paris, situé rue du Bac.

[4] C'est une antonomase souvent retrouvable pour désigner Madame de Staël, car sa famille provenait d'un riche canton de Vaud, Suisse ; le château de Coppet était le siège familial

aime pratiquer dans son salon : celui qui prenait la parole se situait au milieu du cercle, il s'accompagnait des gestes larges dans son argumentation, il déclamait les vers ou les citations desquels il se servait dans l'articulation de son point de vue. Soutenir son opinion c'est comme jouer un rôle sur le devant de son public.

Avant d'illustrer les insertions dramatiques dans la prose courte de Madame de Staël, il est nécessaire de faire un détour dans le domaine de la théorie littéraire, car notre hypothèse est que la Dame de Coppet procède systématiquement à l'hybridation générique dans cette première étape de sa carrière d'écrivaine : c'est un exercice de transgénéricité qu'elle pratique afin de rendre ses protagonistes plus crédibles dans l'expression de leurs choix émotionnels.

## 3. La transgénéricité : quelques repères théoriques

Par la **trans**formation **généri**que, l'auteur soumet à l'épreuve d'un genre littéraire tout un arsenal d'éléments issus de la sphère d'expression d'un autre genre. Dans l'ouvrage *Les genres de travers. Littérature et transgénéricité,* Dominique Moncond'Huy et Henri Scepi définissent le concept : « Les relations intergénériques qui favorisent le glissement d'un genre vers un autre, selon une logique de l'attraction, de l'interpolation ou de la contamination, génératrice de phénomènes d'hybridation ou de montage hétérogène. » (2008, 8). C'est une lignée de travaux assez récents visant à décloisonner les genres 'classiques' et à montrer la porosité de la frontière disciplinaire qui a longtemps séparé ces genres. La transgénéricité permet d'étudier la manière dont l'auteur manipule les éléments de pragmatique théâtrale et narrative, les façonne et les conjugue dans son projet littéraire afin de construire soit l'effet de réel, soit l'effet sentimental, que l'auteur veut expressément souligner.

Prenons l'exemple de l'espace 'transgénérique' ou 'hybride' comme endroit du déroulement des moments de combustion amoureuse 'totale', comme dans le cas des personnages romantiques pour lesquels mourir d'amour est l'idéal suprême. L'écrivain sait créer un espace-capsule, chargé d'émotions fortes, mais qui, du point de vue de la narration, doit être un lieu identifiable ou référentiel (soit géographie réelle, soit imaginaire). Sans positionnement clair dans l'*intra-muros* ou l'*extra-muros* (lieux narratifs créés pour donner l'illusion du réel), la transmission des sentiments ne peut que faire naufrage. Ce sur quoi le narrateur qui se propose de franchir les ponts génériques faut se concentrer, c'est donc le passage des sentiments et / ou la conscience des personnages par des éléments d'architecture théâtrale, glissés à l'intérieur d'un texte narratif. Positionner les personnages dans un espace-capsule de ce type, à savoir affectif, le narrateur fait 'sortir' ses protagonistes du lieu narratif géographique (qui lui est définitoire) et les fait entrer dans un « espèce d'espace » (Perec 1974, 9) propre à la conscience qui perçoit, c'est-à-dire qui laisse voir des sentiments, des expériences

et le lieu de réunion du cercle littéraire anti-bonapartiste dont le haut-parleur était la Dame de Coppet.

euphoriques ou dysphoriques, parfois des sensations, mais aussi qui se rappelle, qui juge et jauge, qui se sent blessée, parfois tout cela en même temps.

Si la direction de l'action s'estompe par l'insistance sur l'émotion, si le monologue dramatique, que l'on peut qualifier de propriété « première » d'un texte théâtral, se manifeste à plusieurs endroits dans le texte narratif, en tissant des maillages entre ces deux genres, le narrateur-dramaturge favorisera ce trait qu'il faudra sourdre et non tel déroulement narratif ou tel détail d'action. On a obtenu, par voie de conséquence, un texte hybridé, polyphonique où les voix narrative et dramatique s'entremêlent, en favorisant l'émergence d'un héros exceptionnel.

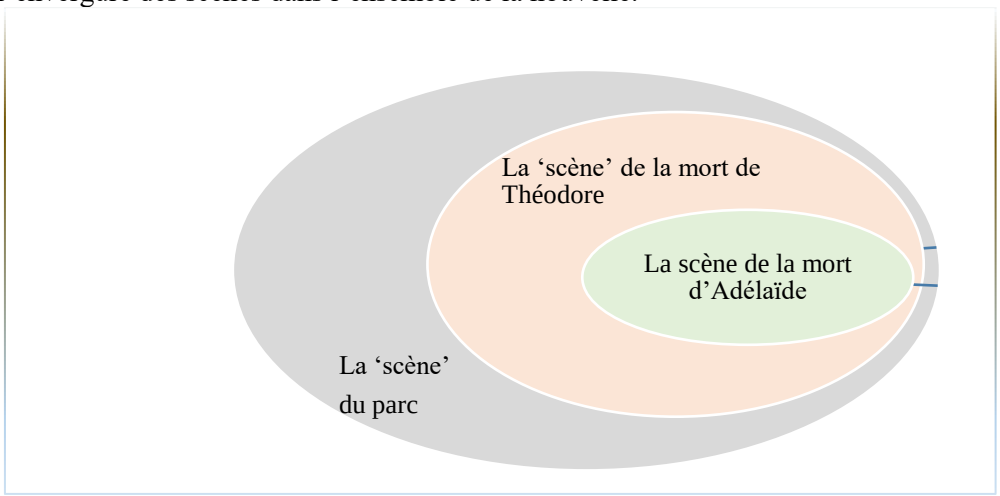
## 4. Des scènes transgénériques de la nouvelle *Adélaïde et Théodore*

Le romantique aime écrire en démontrant l'unicité de ses sentiments et l'envergure de ses entreprises, soient-elles sociales ou amoureuses. L'œuvre romantique a toujours un dédicataire, plus ou moins explicite, mais repérable grâce aux marques d'adresse, glissées dans les textes : « Quel qu'en soit le dédicataire officiel, il y a toujours une ambiguïté dans la destination d'une dédicace d'œuvre, qui vise toujours au moins deux destinataires : le dédicataire, bien sûr, mais aussi le lecteur, puisqu'il s'agit d'un acte public dont le lecteur est en quelque sorte pris à témoin. » (Genette 1987, 137). Ces considérations de Genette portent sur les intentions de l'écrivain, qui se lisent en filigrane dans les questions rhétoriques contenues dans le texte servant de 'didascalies' qui précèdent les répliques des personnages : il veut intéresser et toucher non seulement son locuteur / partenaire de dialogue, mais aussi les jeunes lecteurs partageant le goût, l'intensité des sentiments et la sensibilité de la jeune femme ou du jeune homme.

Afin d'illustrer le brouillage des codes génériques que Madame de Staël opère dans la nouvelle en question, nous avons découpé trois épisodes de la trame qui, par leur charge affective et construction technique sont porteurs des velléités de l'autrice ; nous les avons nommées 'scènes', grâce aux éléments de la pragmatique théâtrale, facilement identifiables dans leur architecture narrative : la scène du parc, la scène de la mort de Théodore, la scène de la mort d'Adélaïde. Du point de vue de l'ordre choisi, elles suivent le déroulement narratif de la nouvelle et établissent une gradation de l'intensité des sentiments : d'abord, la rencontre des deux amants après avoir renoncé à leur amour, puis le trépas de celui qui est le plus aimé sur la terre (Théodore), et, finalement, le sacrifice assumé de la jeune femme pour laquelle vivre sans amour équivaut mourir. Du point de vue du décor, il y a aussi une progression évoluant de l'extérieur (*extra muros*) vers l'intérieur (*intra muros*), comme espace et intimité (psychologique) : la scène du parc se déroule à l'extérieur du château-résidence de la famille, sur un sujet douloureux, sans doute, mais n'impliquant pas encore la disparition définitive du protagoniste ; l'action de la scène de la mort de Théodore se passe à l'intérieur du château, dans la chambre de souffrance, mais sur un sujet extrêmement douloureux pour l'héroïne ; la troisième scène est démunie de lieu, car elle vise uniquement l'âme d'Adélaïde, les douleurs physiques de son corps qui

accouche et le désir inébranlable de suivre son mari aux cieux dans l'espoir d'une rencontre heureuse avec l'âme sœur. Anticipons un peu les choses : c'est un espace-capsule affectif, non plus un lieu narratif.

Nous avons représenté par le biais d'un schéma explicatif l'arrangement et l'envergure des scènes dans l'ensemble de la nouvelle.




Dans ce qui suit, les fragments cités sont peu riches, mais toutes les scènes sont rendues dans les annexes de cette étude, afin de ne pas alourdir la lecture et d'en garder le rythme.

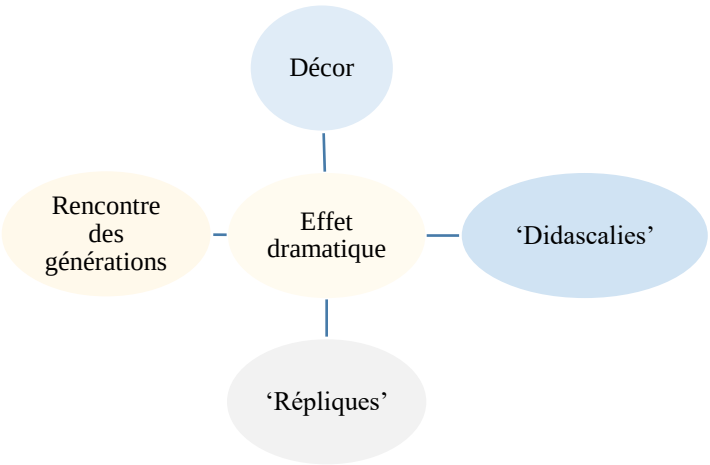
### 4.1. L'épisode du parc devenu la 'scène' passionnelle

> « Mais dès que l'aurore parut, elle se fit conduire dans la terre de Rostain, elle séduisit un jardinier, et se cacha dans un bosquet, où la mère de Rostain venait déjeuner tous les matins. Elle ne fit aucune question au jardinier ; vingt fois elle ouvrit la bouche pour lui demander des nouvelles de son maître ; mais vingt fois la parole expira sur ses lèvres. Cachée dans le bosquet, elle pouvait voir sans être vue. À dix heures du matin, par le plus beau temps du monde, elle vit arriver la mère de Rostain, triste et les yeux gonflés de pleurs. Un quart d'heure après, une ombre, appuyée sur deux hommes, dont la sensibilité semblait rendre les pas chancelants, s'approcha lentement. Adélaïde ne put pas d'abord le reconnaître ; ou plutôt cherchant à se tromper, comme on évite un coup de poignard, elle fut une minute incertaine ; mais bientôt le son de cette voix si chère ayant frappé son oreille, elle fit un cri et s'évanouit. Ce bruit attira l'attention des deux hommes qui soutenaient Rostain : ils s'enfoncèrent dans le bois, et rapportèrent à ses pieds son Adélaïde évanouie. Quel spectacle pour lui ! quel spectacle pour sa mère ! » (AT 192).

### 4.1.1. Une charge émotionnelle forte

L'épisode découpé de la nouvelle narre la rencontre d'Adelaïde et de Théodore dans le parc ; ce lieu est devenu 'scène' chargée d'effets théâtraux. L'écrivaine, à expérience de dramaturge, retrace avec soin tous les détails construisant une 'mise en scène' ; en nous guidant de la pragmatique théâtrale (Hubert 1998, 24-26), nous avons identifié un décor : le parc où les deux (Théodore et sa mère) prennent le petit déjeuner tous les matins, où ils changent des répliques, expriment leurs opinions sur les nouveautés de la journée. Puis, les coulisses : au bout du parc, où Adélaïde est cachée, il y a les 'coulisses' d'où elle peut tout voir sans qu'elle soit vue. L'entrée des personnages se fait comme dans les scènes d'un acte : la mère, puis le fils accompagné par deux infirmiers, à la fin, Adélaïde. On a donc les personnages principaux, entre lesquels on observe deux types de conflit : principal (l'amour jaloux et le mariage raté) et secondaire (Mme de Rostain, la mère, est tout à fait contre Adélaïde qu'elle considère une femme de mœurs légères). La charge émotionnelle de l'épisode est forte : c'est la scène où Adélaïde et Théodore se revoient après une longue période d'absence. Du point de vue de la construction narrative, la scène est élaborée des séquences saccadées, comme des répliques d'une pièce de théâtre : l'accent tombe sur les verbes, désignant les gestes des personnages (pris pour des didascalies ?). L'écrivaine crée l'effet de spectacle, car elle met sa protagoniste dans une situation 'dramatique' : Adelaïde tombe évanouie devant ses *ennemis*, à cause de ses sentiments forts ; elle veut, sans doute, apitoyer son mari et sa belle-mère, puisqu'elle voudrait, à tout prix, obtenir, d'abord, le pardon de la part de Théodore (pour elle et son enfant), puis la grâce de la part de la mère du comte. La narratrice prépare l'effet théâtral et l'émotion maximale touchant des niveaux élevés de consommation intérieure jusqu'au paroxysme. Les dimensions affectives et sémantiques ne sont pas sans sous-entendu, car la thématique de la filiation et du lignage des générations n'est pas choisi au hasard par la théoricienne du romantisme qui, dans l'essai *De la Littérature*, appréciait que l'insertion des motifs tenant au monde loyal de la chevalerie pourrait être un renouvellement à impact pour la littérature à venir. Ce n'est pas donc sans importance que l'un des plus dramatiques épisodes de la nouvelle est tramé autour du motif de la rencontre des générations dans une discussion sur la succession familiale : la princesse de Rostain, puis Théodore, son fils et le père de famille, puis, en troisième génération, l'enfant de Théodore, pas encore né, mais dont il est question dans tous les épisodes clés de la nouvelle. Madame de Staël découpe et insiste sur les moments les plus tensionnels de la relation des deux protagonistes : on remarque une gradation qui va de l'indifférence à la mort. Formellement, cela est réalisée par la technique d'accumulation des effets dramatiques.

Ici, en bas, nous avons réalisé un schéma illustrant les éléments de pragmatique du théâtre, glissés à buts bien précis dans le texte narratif. Ceux-ci sont repérables dans les deux autres épisodes devenus scènes, que nous allons prendre en analyse.




### 4.2. La 'scène' de la mort de Théodore

« Alors elle entra dans la chambre de Rostain sans lever les yeux sur lui, et s'assit à ses côtés.

- Mon Adélaïde, lui dit-il, je demande à cette âme si courageuse et si sensible de m'écouter avec attention ; j'ai de grands torts avec toi, ma fatale imagination me persuada que je n'étais plus aimé, quand ton cœur daignait encore être sensible à mon amour. La douleur, des moyens plus violents encore, m'ont tellement répondu de la fin de ma vie, qu'en venant dans ces lieux, j'étais assuré de porter la mort dans mon sein. Je ne te cache pas que ta présence, ta tendresse, ce gage de notre amour, font naître dans mon cœur des regrets et des remords cruels. Mais, hélas ! le fil de ma vie ne peut plus se renouer ; et croyant que je puis seul t'apprendre à supporter ma perte, j'ai voulu moi-même te l'annoncer. » (AT 1997, 194).

#### 4.2.1. Du narratif vers le dramatique

Le point de vue dans cette scène est doublement valorisé : nous remarquons le transfert de la focalisation interne (la perspective d'Adélaïde qui entre dans la chambre du mourant) vers la focalisation zéro (selon la terminologie de Gérard Genette), qui devient, en effet, celle du 'spectateur' / regardeur. Grâce à ces deux types de focalisation, le contenu est uniquement à charge lyrique (l'amour passé, l'amour présent, la mort qui approche) passe pour une expérience subjective euphorique, mais dramatique (le temps évoqué), tandis que le temps de la narration est une épreuve dysphorique (les deniers moments de la vie de Théodore).

Cet épisode narratif est construit comme une scène double, où les entrées des deux personnages féminins (Adélaïde et Mme de Rostain) marquent deux scènes théâtrales qui sont rendues par une mise en scène selon la pragmatique théâtrale ; expliquons : il y a un décor intérieur à peine esquissé dont les détails manquent afin que l'accent tombe sur le dramatisme du dialogue ; il y a une charge émotionnelle outre

mesure, de plus en plus augmentée suite aux thèmes abordés : amour et filiation ; enfin, il y a un temps au-delà de la 'scène', dont les deux personnages principaux parlent : le temps futur préfiguré (la vie et le destin du fils de Théodore et d'Adélaïde). Les répliques sont accompagnées par les 'indications scéniques' de l'autrice qui détaille où s'assoit Adélaïde, quels sont ses gestes, le ton de la voix, l'expression du visage, voire les grimaces (repérables lorsqu'elle se montre accusatrice), les apartés (rendus, du point de vue narratologique, par le style indirect libre). Dans cette scène, l'hybridation générique réside dans le double ajout : le lyrisme exacerbé (déclarations d'amour total et unique) et l'ajout dramatique (l'intensité et la durée pour toujours de cet amour irrévocable) ; la narration est réduite à zéro, vu que les personnages ne font que se déclarer sans cesse l'engagement affectif et faire des promesses pour assurer le lignage de la famille aristocrate dont ils sont les représentants illustres. Une fois 'sublimée' la narration, les effusions lyriques (propres au romantisme) et les passions déchainées sont libres à se manifester : elles le font pleinement !

### 4.3. La 'scène' de la mort d'Adélaïde

> « -Théodore, s'écria-t-elle, ô mon cher Théodore ! ma promesse est accomplie.
>
> Alors par un mouvement si rapide qu'il fut même impossible de l'apercevoir, elle prit des grains d'opium qu'elle tenait cachés sous le chevet de son lit, et sortant de la stupeur où depuis quatre mois elle était plongée, elle pria Mme de Rostain et Mme d'Orfeuil d'approcher.
>
> - La douleur que je contiens depuis quatre mois, leur dit-elle, aurait suffi pour terminer mes jours ; mais un secours plus prompt vient d'en hâter la fin. Je dois vous l'apprendre.
>
> Leurs cris l'interrompirent. » (AT 198).

#### 4.3.1. L'effet théâtral à récurrence

Quant au décor, la scène se déroule dans le même château, situé loin de la ville de Paris : par rapport au centre (Paris - 'ville des vices'); quant à la situation temporelle de la scène par rapport à l'autre scène d'envergure de la nouvelle : quelques dizaines de minutes après l'accouchement et quatre mois après la mort de Théodore. Ce temps-espace a une morphologie psychologique toute particulière, propre au romantisme ; la 'scène' est porteuse d'une tradition amoureuse intransigeante selon laquelle il faut mourir, car le 'péché' d'avoir indirectement provoqué la mort du bien-aimé est impardonnable. Les gestes théâtraux ne manquent point dans cette scène : Adélaïde confie son nouveau-né en offrande symbolique au ciel, le même geste que celui d'une prêtresse dans un temple polythéiste ou bien celui d'Anne, mère de Samuel (de l'Ancien Testament, I$^{er}$ Livre de Samuel chapitre 2, versets 1-10 : remettre son enfant chéri au service de Dieu, au Temple de Silo).

Si la scène d'avant a pour cadre un espace clos (*intra muros* : l'intérieur du château), cette scène se situe dans un espace encore plus intime - le chevet de lit d'Adélaïde -, plus intériorisé, visant l'âme qui trépasse. Le discours sur la succession des générations et sur l'héritage spirituel (à savoir l'amour immense légué à son fils),

l'expression du devoir accompli envers son mari, les réflexions sur Dieu, la mort et l'avenir, la lettre d'adieu adressée à son fils (qui ne connaîtra pas ses parents) et, finalement, le geste déclamatif du suicide rendent cet endroit surchargé de dramatisme, en quelque sorte pathétique, mais toute à fait digne d'une héroïne romantique. En fait, ce 'monologue' (en terme de pragmatique théâtrale) c'est sa signature. L'autrice 'aménage' la composition narrative de telle manière qu'Adélaïde ne soit interrompue par personne de son entourage, même si Mme de Rostain et Mme d'Orfeuille sont présentes dans la scène : elles accomplissent le rôle de confesseur comme dans le théâtre classique de Racine, par exemple. Adélaïde finit son discours, finit sa vie et finit par entrer glorieusement dans l'histoire de la famille comme mère qui s'est sacrifiée pour son fils et femme qui s'est abandonnée, corps et âme, à l'amour total pour son mari (devenu son dieu) : une destinée majestueuse, sans doute. Rien de plus confortable pour une héroïne romantique !

## 5. Conclusion

Notre contribution porte une attention particulière à la double appartenance de la nouvelle staëlienne *Adélaïde et Théodore* au champ épique et au champ dramatique. La transgénéricité exemplifie ces brouillages des codes esthétiques pratiqués par les écrivains dans le but d'obtenir des effets variés à l'aide des mots. Dans cette étude nous nous sommes intéressée à identifier et exemplifier les effets dramatiques / théâtraux glissés à buts bien précis dans le texte narratif.

Pour faire le point à ces considérations théoriques appliquées à cette nouvelle staëlienne de jeunesse, nous avons établi quelques conclusions :

*Prima* : L'effet théâtral inséré dans la prose est un des signes particuliers (assurant l'identité) de l'écriture romantique. Le mélange des genres, théorisé par la *Préface* au drame hugolien *Cromwell*, est mis en pratique depuis la première vague des romantiques français. La frontière du narratif est dépassée par l'insertion des éléments dramatiques dans le but de renforcer l'impact de la passion, non pas pour obtenir l'effet du réel. Nous croyons qu'une piste possible à suivre dans une étude qui continuerait le même chemin serait de voir en quelle mesure les pièces de théâtre staëliennes proposent une transgénéricité semblable, mais à sens invers, à savoir l'insertion des éléments lyriques et narratifs dans le théâtre (nous donnerions ici uniquement deux indices : *Geneviève de Brabant* (1808) est un drame en trois actes et en prose ; *Agar dans le désert* (1806), scène lyrique).

*Secunda* : Les trois scènes découpées de la nouvelle de Madame de Staël illustrent la transgénéricité : elles aident à annuler le clivage des lignes génériques marquées entre le narratif et le dramatique. Par les schémas insérés nous avons expliqué la localisation et les circonstances des lieux des scènes correspondant à un extérieur spatial, à un intérieur spatial, puis à un intime psychologique. Par son expérience de dramaturge, l'écrivaine retrace avec soin tous les détails préparant l'effet théâtral témoignant de l'émotion maximale qui va de la consommation intérieure au paroxysme. Ce n'est pas par hasard que la scène du parc est suivie de près par la scène

de la mort de Théodore, et celle-ci par la scène de la mort d'Adélaïde. Madame de Staël ne s'intéresse point au développement de la narration, mais aux sentiments les plus vifs des personnages : comment les rendre plus intensément.

*Tertia* : Les textes appartenant aux genres hybridés, comme le cas de cette nouvelle, engagent une écriture protéiforme dont le trait principal est l'ipséité. Ces personnages romantiques, par des caractères strictement individuels, sont non réductibles à un autre, même si nous décelons des gestes récurrents chez d'autres 'acteurs' romantiques : il n'est pas d'être sans ipséité, car faute de celle-ci, un héros simple (un combattant dans les champs de guerre ou de l'amour) n'enferme rien. L'autrice romantique crée des situations dramatico-narratives concrètes et singulières, bien particularisées, d'une quintessence passionnelle que les philosophes appellent *eccéité* (Merleau-Ponty 2001, 149). Le sémantisme d'un texte trouvé en pleine métamorphose aide à construire un ensemble soudé (dans ce cas-ci un personnage romantique ou bien une identité esthétique romantique) qui émet au-delà de lui-même des significations capables de fournir son armature à toute une série de pensées et d'expériences propres à l'homme romantique.

## Bibliographie

**Texte de références**

Madame de Staël, *Adélaïde et Théodore*. In *Œuvres de jeunesse*, présentation de Simone Balayé, texte établi par John Isbell et annoté par Simone Balyé, Paris, Desjonquères, 1997, p.175-198.

**Ouvrages critiques**

Certeau, Michel de. 1990. *L'invention du quotidien*, tome I : *Arts de faire*. Paris : Gallimard.

Genette, Gérard. 1987, *Seuils*, Paris : Seuil.

Hubert, Marie-Claude. 1998, *Les grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin. Collection U. Lettres.

Lioure, Michel. 1963, *Le Drame*. Paris : Armand Colin, collection « U ».

Merleau-Ponty, Maurice. 2001. *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard [I[ère] édition 1945].

Moncond'huy, Dominique ; Henri Scepi. 2008. *Les genres de travers. Littérature et transgénéricité.* Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

Perec, Georges. 1974. *Espèces d'espaces*, Paris : Éditions Galilée.

**Annexes**

1. L'épisode du parc devenu 'scène passionnelle'

« Mais dès que l'aurore parut, elle se fit conduire dans la terre de Rostain, elle séduisit un jardinier, et se cacha dans un bosquet, où la mère de Rostain venait déjeuner tous les matins. Elle ne fit aucune question au jardinier ; vingt fois elle ouvrit la bouche pour lui demander des nouvelles de son maître ; mais vingt fois la parole expira sur ses lèvres. Cachée dans le bosquet, elle pouvait voir sans être vue. À dix heures du matin, par le plus beau temps du monde, elle vit arriver la mère de Rostain, triste et les yeux gonflés de pleurs. Un quart d'heure après, une ombre, appuyée sur deux hommes, dont la sensibilité semblait rendre les pas chancelants, s'approcha lentement. Adélaïde ne

put pas d'abord le reconnaître ; ou plutôt cherchant à se tromper, comme on évite un coup de poignard, elle fut une minute incertaine ; mais bientôt le son de cette voix si chère ayant frappé son oreille, elle fit un cri et s'évanouit. Ce bruit attira l'attention des deux hommes qui soutenaient Rostain : ils s'enfoncèrent dans le bois, et rapportèrent à ses pieds son Adélaïde évanouie. Quel spectacle pour lui ! quel spectacle pour sa mère ! Comme Adélaïde ouvrait les yeux, Mme de Rostain s'écriait avec rage :

- Otez de mes yeux celle qui a tué mon fils, ôtez de mes yeux la barbare qu'il nomme sa femme.

Rostain à ces mots retrouvant ses forces s'écria :

- Ma mère, ne l'insultez pas ; il y va de ma vie, il y va de mon respect pour vous ; je ne me connaîtrais plus.

-Va, lui dit sa mère, expire à ses pieds : c'est tout ce qu'elle demande. Adieu.

Adélaïde n'entendait rien ; les yeux fixés sur Rostain, elle cherchait à démêler quelques signes de vie dans ses traits défigurés ; restée seule avec lui, ils gardèrent d'abord le silence ; mais tout à coup Adélaïde en sortit par les expressions les plus rapides et les plus passionnées ; elle se justifiait, elle embrassait ses genoux, et ne parlant que de son amour, voulait se persuader que son sort dépendait d'en convaincre son amant.

- Hélas ! mon Adélaïde, lui répondit Théodore, je crois à l'injustice de mon cœur, je crois à la pureté du tien, je n'accuse que moi de notre malheur.

- De notre malheur, s'écria-t-elle, et l'avenir ne peut-il pas le réparer ? Ce lien si cher qui nous unit, cet enfant que je porte dans mon sein....

- Ciel ! cet enfant ! tu serais mère ?

- Je la suis.

- ô mon Dieu ! s'écria-t-il, que vous ai-je fait pour me rattacher à la vie ?

En achevant ces mots, il tomba dans un état de douleur si violent, que ses forces l'abandonnèrent. Adélaïde fit un cri, l'on vint ; mais quel spectacle affreux n'eut-elle pas sous les yeux ! » (AT 192-193).

2. La scène de la mort de Théodore

« Alors elle entra dans la chambre de Rostain sans lever les yeux sur lui, et s'assit à ses côtés.

- Mon Adélaïde, lui dit-il, je demande à cette âme si courageuse et si sensible de m'écouter avec attention ; j'ai de grands torts avec toi, ma fatale imagination me persuada que je n'étais plus aimé, quand ton cœur daignait encore être sensible à mon amour. La douleur, des moyens plus violents encore, m'ont tellement répondu de la fin de ma vie, qu'en venant dans ces lieux, j'étais assuré de porter la mort dans mon sein. Je ne te cache pas que ta présence, ta tendresse, ce gage de notre amour, font naître dans mon cœur des regrets et des remords cruels. Mais, hélas ! le fil de ma vie ne peut plus se renouer ; et croyant que je puis seul t'apprendre à supporter ma perte, j'ai voulu moi-même te l'annoncer. »

- Hé bien, lui dit Adélaïde, ton assassin, celle qui t'a plongé le poignard dans le cœur, crois-tu qu'elle te survivra ? ne te vengerai-je pas ?

- Mon Adélaïde, non, tu respecteras l'enfant dont tu vas être mère, tu voudras conserver cette image d'un époux qui te fut cher, tu donneras cet enfant à ma mère ; tu ne voudras pas que je meure tout entier, que mon souvenir ne reste pas dans ton cœur, et mes traits dans ton enfant ; tu ne commettras pas ce crime, tu ne me causeras pas cette douleur.

En entendant ces mots, Adelaïde tomba dans une rêverie profonde, elle se parlait à elle-même. En effet, disait-elle, son enfant doit m'être sacré ; l'on peut retenir sa vie, l'on peut retarder sa mort : « Hé bien, s'écria-t-elle en se levant, Théodore, devant Dieu je vous réponds de votre enfant.

-Ah ! mon Adélaïde, je peux mourir en paix, tu jures de lui donner vie, de lui prodiguer tes soins, de l'élever.

- Non, lui dit Adélaïde, avec cet accent ferme et sombre, qu'une résolution invariable peut seule faire trouver, non, j'ai promis seulement de lui donner vie, c'est tout ce qu'il recevra de moi.

- Adélaïde, quel est ton dessein ? Adélaïde, veux-tu que j'emporte au tombeau ces craintes déchirantes ?

– Barbare, s'écria-t-elle, quand tu m'as quittée pour jamais, quand tu as fait couler dans tes veines le poison qui nous tue, ton cœur a-t-il eu pitié de moi ? Tu m'arraches ce que j'aime, tu m'en rends l'assassin, et tu me parles d'y survivre ? Pardon, lui dit-elle, en se jetant à ses genoux, pardon, va, tu n'entendras plus ces plaintes douloureuses ; je me soumets à mon sort ; mais interroge ton cœur ; qu'il t'apprenne ce que je souffre, et te défende de me commander de vivre.

Comme elle achevait ces mots, Mme de Rostain entra : Théodore lui recommanda avec force et sa femme et son enfant, cette malheureuse mère, abattue par la douleur, ne pouvait prononcer un mot : sa violence, sa tendresse, ses défauts, ses qualités, tout était anéanti. Adelaïde, les yeux fixés sur Théodore, perdait son souffle dès qu'il respirait avec peine, semblait mourir avec lui. Tout à coup, elle le vit pâlir :

– Théodore, s'écria-t-elle.

– Adélaïde, lui dit-il, viens mettre ta main sur ce cœur qui n'exista que pour toi ; songe que tu n'es pas coupable, songe que je te laisse et mon fils et ma mère, ne m'oubliez pas. Adieu.

Sa tête se pencha sur le sein d'Adélaïde, et ce fut là qu'il expira. » (AT 194-195).

3. La scène de la mort d'Adelaïde

« -Théodore, s'écria-t-elle, ô mon cher Théodore ! ma promesse est accomplie.

Alors par un mouvement si rapide qu'il fut même impossible de l'apercevoir, elle prit des grains d'opium qu'elle tenait cachés sous le chevet de son lit, et sortant de la stupeur où depuis quatre mois elle était plongée, elle pria Mme de Rostain et Mme d'Orfeuil d'approcher.

– La douleur que je contiens depuis quatre mois, leur dit-elle, aurait suffi pour terminer mes jours ; mais un secours plus prompt vient d'en hâter la fin. Je dois vous l'apprendre.

Leurs cris l'interrompirent.

– Ne me regrettez pas, leur dit-elle, il y a longtemps que je ne vis plus ; aucun sentiment ne pouvait entrer dans mon âme ; je n'aimais plus rien, j'étais devenue féroce ; si vous conservez quelque souvenir de cette Adelaïde qui vivait avant la perte de Théodore, si vous m'avez pardonné le malheur, dont ma coupable légèreté fut la cause, ma mère, ayez soin de votre enfant. L'expérience des torts, l'expérience du malheur a bien hâté mon esprit et mon âme ; et celle qui pendant quatre mois a conçu le dessein de mourir, a jugé la vie sans les illusions qui l'embellissent ; faites lire à mon enfant ce que j'ai écrit pour lui ; parlez-lui beaucoup de son père ; qu'il m'écoute et qu'il l'imite ; et si mes torts l'indignaient contre moi, que mon malheur et ma mort en effacent l'horreur.

Elle parla encore quelques temps sans faiblesse et sans attendrissement. Dieu, la mort, l'avenir furent l'objet de ses réflexions profondes ; mais rien de sensible ne lui échappa, jusqu'au moment où ses idées se brouillèrent : alors le nom de Théodore, celui de sa mère, de son enfant, de son amie, errèrent sans cesse sur ses lèvres ; et dans peu d'heures elle expira, comme une personne que la mort délivre. » (AT 198).

DOI: 10.35923/QR.10.02.07

Ioana MARCU
(Université de l'Ouest, Timişoara/CEREFREA Villa Nöel Bucarest, Roumanie)

# « Nous » vs. « les autres ». La diversité insurpassable dans la littérature des « intrangers »

**Abstract: ("Us" vs. "Others". Unsurpassed diversity in the literature of "intrangers")** Diversity is most often seen as an enrichment factor. When people from different cultures, languages or spaces are brought together, it is believed that they will accept each other, that they will be able to collaborate, to get along. Their interaction would in this case result in a strong stimulation of creativity. However, it is difficult to envisage such a situation when the bringing into contact of two different categories of individuals, even unassimilable, occurs in a very specific circumstance – immigration (known as "from the South") – and in a space specific – the periphery. In their literary productions, "intrangers" authors illustrate the difficulty experienced by individuals (of all origins) in accepting otherness. Hostile reception of the "other", exclusion of the strange stranger (even within the family), exclusion of the "intruder" who does not master the same know-how as the other members of the group, etc., here is a whole series of conjectures testifying to the rejection of the diversity which they inscribe in their romantic works. In our contribution, we propose to illustrate this perspective from the novels *Ils dissent que je suis une beurette* (1993) by Soraya Nini, *Mon père, ce harki* (2003) by Dalila Kerchouche, *Un homme, ça ne pleure pas* (2014) by Faïza Guène and *Ma part de Gaulois* (2016) by Magyd Cherfi.

**Keywords:** *diversity, other, marginalization, foreignness, strangeness.*

**Résumé** : La diversité est le plus souvent envisagée comme un facteur d'enrichissement. Lorsque des gens appartenant à des cultures, à des langues ou à des espaces différents sont mis ensemble, on estime qu'ils s'accepteront l'un l'autre, qu'ils parviendront à collaborer, à s'entendre. Leur interaction aurait dans ce cas comme résultat une forte stimulation de la créativité. Mais, il est difficile d'envisager une telle situation lorsque la mise en contact de deux catégories d'individus différents, voire inassimilables, se produit dans une circonstance bien précise – l'immigration (dite « du Sud ») –, et dans un espace spécifique – la périphérie. Dans leurs productions littéraires, les auteurs « intrangers » illustrent la difficulté qu'éprouvent les individus (toutes origines confondues) à accepter l'altérité. Accueil hostile de l'« autre », mise à l'écart de l'étrange étranger (même au sein de la famille), exclusion de l'« intrus » qui ne maîtrise pas les mêmes savoir-faire que les autres membres du groupe, etc., voilà toute une série de conjectures témoignant du rejet de la diversité que ces auteurs inscrivent dans leurs œuvres romanesques. Dans notre contribution, nous nous proposons d'illustrer cette perspective à partir des romans *Ils disent que je suis une beurette* (1993) de Soraya Nini, *Mon père, ce harki* (2003) de Dalila Kerchouche, *Un homme, ça ne pleure pas* (2014) de Faïza Guène ei *Ma part de Gaulois* (2016) de Magyd Cherfi.

**Mots-clés** *: diversité, autre, marginalisation, étrangèreté, étrangeté.*

> *Chez nous, chez vous, barbouillés du cerveau et jusqu'à aujourd'hui dans quel « nous » est-ce que je m'intègre, moi, et à quel « vous » j'appartiens. Où m'inclure, où m'exclure ? Ai-je donné un accord pour appartenir à l'un ou à l'autre ?*
> (Magyd Cherfi, *Ma part de Gaulois*)

La problématique de la divergence, voire la collision entre « nous » et « les autres », entre les individus conformes à certaines attentes ou convenances de la société, de la communauté ou de la famille, traverse le corpus littéraire issu de l'immigration maghrébine. Les auteurs « intrangers »[1], eux-mêmes porteurs du sceau de l'étrangèreté / étrangeté, malgré leur appartenance irrévocable à la société française, rendent compte dans leurs textes d'un véritable fléau présent à la fois dans la société et au sein des familles d'immigrés, à savoir l'impossibilité d'accepter la pluralité, l'altérité. Leurs personnages incarnent soit des individus adaptés aux principes de l'espace qu'ils occupent soit des individus hors normes, en rupture avec les autres. Les membres des deux groupes sont incompatibles ; lorsqu'ils se trouvent dans une situation où ils doivent se rencontrer, l'« autre-différent » subit des comportements préjudiciables ; il est accueilli d'une manière hostile, il est mis à l'écart en tant que l'étrange étranger (même au sein de la famille), il est exclu, car il ne maîtrise pas les mêmes savoir-faire que les autres membres du groupe, etc.

Dans notre contribution, nous nous proposons d'illustrer cette divergence entre « nous » et les « autres » à partir d'un corpus représentatif de la littérature issue de l'immigration maghrébine. Les romans *Ils disent que je suis une beurette* (1993) de Soraya Nini, *Mon père, ce harki* (2003) de Dalila Kerchouche, *Un homme, ça ne pleure pas* (2014) de Faïza Guène et *Ma part de Gaulois* (2016) de Magyd Cherfi, parus à partir des années 1990, produits par des auteurs ayant des parcours différents, sont construits autour des personnages-forts, conscients de leur différence, de leur statut d'individus étrangers au groupe.

## 1. Introduction

Pour Georges Perec, « vivre, c'est passer d'un espace à un autre » (1974, 14). Les personnages des romans du corpus (des personnages féminins des romans *Ils disent que je suis une beurette* et *Un homme, ça ne pleure pas*, des protagonistes-mâles du roman *Ma part de Gaulois* ou des personnages-parents et enfants du roman *Mon père, ce harki*) ne vivent pas (toujours) réellement, car ils ne peuvent pas se déplacer en toute liberté d'un endroit à un autre. Ce déplacement circonscrit à un espace précis,

[1] Mot-valise, le terme « intranger » est formé par la fusion des mots « étranger » et « intérieur ». Popularisé par l'écrivain algérien Y.B. dans son roman *Allah Superstar*, il « veut juste dire que tu es un étranger dans ton propre pays, mais ne me demande pas si le pays en question c'est l'Algérie ou la France. » (YB 2003 : 237). Dans le cas des écrivains issus de l'immigration maghrébine, ce terme met aussi en évidence leur statut singulier au sein de la littérature française.

conditionné par la présence des frontières plus ou moins visibles, est une des conséquences pénibles de la distribution tout à fait artificielle des individus en deux groupes : « nous » et « les autres ». Mais, en parcourant les romans du corpus, il est souvent difficile de répondre à la question : « Qui est l'autre de qui ? ». Successivement, les individus assignés à un espace *extra-* ou *intra-muros* se désignent eux-mêmes « nous » et sont désignés « les autres » par ceux qui ne sont pas inclus dans le groupe respectif.

Dans son article « Quand "je" est un autre. À propos d'une belle matinée de Marguerite Yourcenar », Claude Benoit affirme :

> « Dans le terme "autrui", il y a "autre" qui s'oppose communément à "moi". L'autre n'est pas moi. Il est un autre que moi. Il est certain que des abîmes nous séparent. Mais pour qu'il y ait une communication entre l'autre et moi, il doit y avoir quelque chose de commun qui garantisse cette communication. Il faut donc qu'il y ait un "même" et que ce "même" prédomine sur l'autre. » (2008, 148).

Dans les romans *Ils disent que je suis une beurette, Un homme, ça ne pleure pas, Ma part de Gaulois* et *Mon père, ce harki*, les abîmes qui séparent « nous » et « les autres » sont tellement accablants que la communication entre les deux camps ne fonctionne plus. Bien au contraire, elle laisse la place au silence, à la violence, au rejet.

## 2. « Nous » et « les autres » ou en dedans et en dehors d'un « non-lieu »

Selon leur expérience personnelle et l'histoire familiale dont ils ont hérité (parfois malgré eux), les écrivains « intrangers » inscrivent l'intrigue de leurs productions romanesques notamment dans deux topographies connotées négativement, situées à la périphérie (d'une ville ou d'un village), relevant de la typologie des « non-lieux », envisagés comme des espace « du provisoire et du passage, […] sur [lesquels] on ne [peut] déchiffrer ni relations sociales, ni histoire partagée ni signes d'appartenance collective. » (Augé 2009, 107). S'ils sont issus de familles dont les pères ont vécu le déplacement du Maghreb vers la France pour des raisons économiques, en faisant par la suite venir les autres membres du clan (épouse, enfants), les auteurs de la deuxième génération mettront à l'honneur dans leurs écrits littéraires la banlieue, espace suburbain qui les a vu naître, grandir et évoluer ; par contre, s'ils sont nés dans des familles ayant connu l'immigration « politique » à cause d'une « faute irréparable » commise par le père (lutter aux côtés de l'armée française lors de la Guerre d'Algérie), les écrivains descendants de harkis rehaussent le camp de transit où les familles de harkis ont été enfermées lorsqu'elles sont arrivées en France après la signature des Accords d'Évian et la déclaration de l'Indépendance de l'Algérie. « Lieux *non-valeur*, inconsistants, […] lieux-absence » (Marcu 2019, 194), les deux instances spatiales équivalent à des structures closes, enfermées sur elles-mêmes, inaccessibles à

des personnes de l'extérieur, présageant ainsi une faille irrémédiable entre « dedans » et « dehors », entre « nous », ceux qui occupent le territoire *intra-muros*, et « les autres », ceux qui résident (voire « règnent ») au-delà des barrières plus ou moins visibles qui encerclent la banlieue et le camp de transit.

En faisant écho « à la marginalité et au discrédit qui pèsent sur ceux qu'on qualifie "d'exclus" par réduction hâtive » (Vieillard-Baron 2010), le terme « banlieue », tel qu'il est envisagé de nos jours, recouvre toute une série de significations fortement négatives, telles violence, ségrégation, chômage, délinquance, et, ce qui nous intéresse dans notre analyse, enferment. Ce territoire périphérique est synonyme donc d'un lieu circonscrit, cloisonnant, étouffant, à l'intérieur duquel tout individu semble être voué à l'immobilité, à la paralysie, à la désocialisation.

Cette cassure spatiale entre « nous » et « les autres » est à envisager selon un double registre ; d'un côté, la banlieue est « ceinturante », puisqu'elle rend difficile l'accès de ses habitants vers l'extérieur (à cause, notamment de certains éléments spatiaux qui la sépare de la ville, à savoir le périphérique, des entrepôts, des friches, etc.), en les forçant à mener leur existence ordinaire dans un espace bien circonscrit ; de l'autre côté, elle est aussi « ceinturée »[1] par la ville qui semble refuser l'accès à tout intrus. Elle est ainsi « cloîtrée » à son tour par l'espace urbain et devient, par ailleurs, une victime.

Dans son ouvrage *Autour du roman beur. Immigration et identité*, Michel Laronde va plus loin en comparant le « quadrillage » métaphorique de la banlieue parisienne à un espace panoptique[2], carcéral, sur haute surveillance possible grâce au système d' « enfermement » mis en place :

> « La région parisienne, c'est un centre (Paris) avec, autour de ce centre, *la banlieue* […], anneau périphérique qui enserre la capitale et lieu géographique de l'immigration maghrébine en particulier. Dans l'architecture parisienne, l'immigré [et par extension la banlieue] occupe ainsi la position de Surveillé dans le système panoptique face à la position centrale de Surveillant occupée par le National [et par extension la ville ou le centre-ville]. » (1993, 78).

[1] Selon Hervé Vieillard-Baron, le terme *banlieue* renvoie à la « ceinture urbanisée dépendante du centre » (2010).

[2] « Imaginé par Jeremy Bentham à la fin du XVIII[e] siècle, le panoptique (ou "panopticon") a été popularisé par les travaux de Michel Foucault et constitue depuis une référence courante pour les sciences sociales. Il faut en fait distinguer trois aspects du panoptique qui en assurent la célébrité. Il s'agit d'abord d'un objet architectural spécifique constitué d'une tour centrale de surveillance autour de laquelle se déploient des cellules. Les matériaux utilisés et la disposition de chacun des éléments doivent permettre d'assurer une surveillance totale et continue des détenus depuis la tour centrale sans que le surveillant ne soit lui-même visible depuis les cellules. » (Ollivon 2019).

Pour Marilia Amorim, l'« autre de la ville »[1] s'empare aussi d'une autre signification négative, à savoir la marginalité. Selon la chercheure, si « la cité grecque était le lieu du centre, c'est-à-dire où se construisait l'unité du peuple grec, la cité française, au contraire, renvoie à la marge – géographique, sociale et souvent légale » (2002a, 45). Cette configuration marginale de l'espace suburbain rejoint l'idée de l'existence d'une frontière séparant la « marge » du « centre ». Qu'elle soit explicite ou implicite, elle impacte sur le destin des individus vivant dans les banlieues et des personnages créés par les auteurs issus de ces « territoires d'outre ville »[2] ; personnes réelles ou héros imaginés, ils sont conscients de cette « fracture », de ces « ponts rompus » séparant deux univers contradictoires. Pour Marilia Amorim,

> « […] qui dit "banlieue" dit en même temps "ville", de la même façon que quand on dit "périphérie", on dit implicitement "centre". On dit une opposition, une différence ou tout simplement un rapport entre ces deux termes et entre ces deux places. Le rapport d'altérité entre la banlieue et la ville est toujours présent quand on parle de banlieue ou quand on la montre. Et quand un rapport d'altérité est présent il y a nécessairement des enjeux identitaires qui travaillent le discours ou l'image. » (2002b, 9).

Azouz Begag, écrivain issu de l'immigration maghrébine et ancien Ministre délégué à la Promotion de l'égalité des chances, remarque lui aussi cet « écart à la ville » (2002, 28). Selon lui, « De l'autre côté du périph' », il y a « la France » (2002). Cette situation entraîne une rupture au sein de la société française puisque « entre les quartiers sensibles et le reste de la ville, la fracture s'est élargie, les ponts sont rompus, les contacts et les communications de plus en plus réduits. Entre les deux mondes, la frontière est presque repérable l'œil nu, les peurs et les fantasmes pourraient être matérialisés sur une carte géographique. » (Begag 2002, 28).

Les auteurs issus de l'immigration maghrébine matérialisent cet état des choses dans leurs œuvres romanesques. À plusieurs reprises, les personnages des romans *Ils disent que je suis une beurette* et *Ma part de Gaulois* font la distinction entre « nous » et les « autres », entre « dedans » (espace personnel, intime même) et « dehors » (espace étranger, parfois étrange, hors de portée, et même dangereux). Cette façon de découper l'espace contribue à produire une image de la fragmentation culturelle et sociale. Voilà, par exemple, le dialogue entre Samia, la protagoniste du roman *Ils disent que je suis une beurette*, et une journaliste arrivée dans la cité dans le but de faire un reportage sur les jeunes banlieusards :

> « – Bonjour ! Tu habites ici ?
> – Oui, bonjour ! Pourquoi, ça ne se voit pas ?

[1] Syntagme qui apparaît dans le titre d'un article signé par Marilia Amorim - « Introduction. La ville comme un autre et l'autre de la ville. » (2002b).

[2] Syntagme emprunté à Mohand Mousni, *Territoire d'outre-ville*, Paris, éd. Stock, 1995.

– Cela devrait se voir ? me demande la dame.

– Ben oui, moi quand je *vous* ai vus arriver, j'ai tout de suite remarqué que *vous* n'habitez pas au Paradis. Ceux qui habitent dehors, ils le voient tout de suite, eux aussi, qu'on vient de la cité.

– Et c'est quoi "dehors" pour toi ?

– C'est les *autres*… Je ne sais pas, moi, comment vous dire. Pourtant, c'est pas écrit sur notre front qu'on habite la cité […].

– Nous sommes venus faire un reportage pour la télévision… Nous allons filmer la cité pour montrer ce que vous faites, comment *vous* vivez. » (DSB, 9-10)[1].

La cité que la journaliste veut faire découvrir au public occupant l'espace conforme de la société – la ville –, déroge complétement à l'agencement d'un espace urbain harmonieux, « comme il (leur) faut ». Le Paradis où Samia habite n'a rien d'un endroit cohérent, canonique. Bien au contraire, ce « dedans » occupé par des « experts » dans le savoir-vivre et savoir-faire suburbain est un espace hétérogène où se mélangent plusieurs communautés avec tout ce qu'elles ont de spécifique : il y a des magasins arabes ou juifs, des lieux de prière emblématiques où chacun pratique sa religion[2], etc. Selon la jeune fille, « il y en a pour tous les goûts, au Paradis. Le seul à être international, c'est le supermarché. […] Les gens qui y travaillent sont de toutes les couleurs. Le supermarché c'est la cité en plus petit. » (DSB, 47). La contenance culturelle des habitants du Paradis surgit publiquement, dans la rue, sans pour autant attirer l'attention des passants, habitués à de telles manifestations culturelles. Les tatouages, rites anciens reliant les vieilles femmes à la culture d'origine, que recouvrent les visages de la mère de Samia et sa tante Géronimo marquent encore plus explicitement l'inscription manquée des deux femmes dans la société française et leur appartenance immuable à une autre culture et à une communauté précise. Marta Segarra, dans son ouvrage *Leur Pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb*, confirme que le tatouage représente « le signe visible de l'emprise du groupe, du poids des traditions et des idées reçues, impossibles à éliminer malgré la volonté de changer » (1997, 67). D'ailleurs, Samia vit mal cet attachement de sa mère à une culture

[1] Nous soulignons.

[2] Samia aime entendre le muezzin entonner la prière du soir pendant le Ramadan. Cette fête religieuse musulmane représente, d'ailleurs, une réalité instituant un autre genre de frontière entre les personnages, entre « nous » et « les autres ». À la question de ses filles « Et ceux qui ne font pas [le ramadan] ? », madame Nalib répond : « Quand ils meurent, au lieu d'aller au paradis, ils se font manger par des serpents et ils souffrent pour l'éternité. Aucun repos n'est possible. Pour eux, les portes du paradis sont fermées. » (DSB, 88). Ainsi, « nous » renvoie cette fois-ci à ceux qui peuvent entrer au Paradis, entendu comme un espace des bienheureux, alors que « les autres » fait écho à ceux à qui l'on refuse l'entrée. Il s'agit donc d'un changement de situation géographique – « les autres », extérieurs au Paradis, ne peuvent jamais y entrer car ils ne se comportent pas selon ses règles. Cette règle est valable également pour les « banlieuesards », ceux-ci ne pouvant pas entrer dans l'au-delà du Paradis.

et à un espace impénétrables pour les membres-conformes de la société française ; la jeune fille se sent mal à l'aise, « agressé[e] par tout et par tous » (DSB, 183-184).

Chez Samia, la conscience de cette fracture entre « nous » et les « autres » ne semble pas s'estomper une fois le temps passé et l'avènement d'autres expériences. Vers la fin du roman, lors d'un stage où elle rencontre des jeunes filles issues d'autres couches sociales, auxquelles elle ne peut s'identifier ni par son histoire personnelle ni par ses attentes en ce qui concerne l'avenir, la jeune fille comprend que rien n'a changé et ne changera jamais : « Il y aura toujours *nous* et les *autres*. *Nous* : ceux qui, comme moi, peuplent tous ces Paradis ; les *autres* : ceux qui passent à côté sans même nous voir. » (DSB, 214)[1]. Selon Samia, cette situation est la conséquence de l'horizon différent auquel elles ont eu accès.

Cependant, aux yeux de Samia, cette fracture entre les individus vivant à l'intérieur de la banlieue et ceux qui se trouvent de l'autre côté de la « ceinture » est annulée quand il s'agit du racisme, de la haine envers l'autre. Lors d'une dispute avec son père, elle s'exclame : « vous êtes comme eux ! C'est du pareil au même tout ça, ceux de l'extérieur et vous, vous êtes exactement pareils : tous des racistes. Vous vous détestez mais vous pouvez vous serrer la main ! Ce que vous ne supportez pas chez les autres, c'est vous-mêmes. Je suis entourée des racistes, dehors, dedans, et j'en ai marre de vous tous ! » (DSB, 243).

Dans *Ma part de Gaulois*, la frontière qui sépare les quartiers Nord de Toulouse du reste de la ville semble susceptible d'être franchie dans un unique sens sans que l'individu-nomade subisse des conséquences. Magyd et ses copains se déplacent librement à l'intérieur de la cité ; de temps en temps, ils passent au-delà des limites du quartier et s'aventurent dans la vraie ville. Pour Magyd, il s'agit des opportunités de « sort[ir] de ce quartier de merde » (PG, 41) et d'aller à la rencontre de la véritable vie que les « autres », les gens ordinaires, aux histoires personnelles familières, peuvent mener dans la ville proprement dite :

> « J'ai envie de croiser des Français, de beaux blonds qui écoutent les Clash et Ferré, même Sardou. J'ai envie de voir des familles avec un fils unique qui utilisent le passé simple à bon escient et l'imparfait comme il se doit. Voir un putain de couple qui se dirait "je t'aime" et qui se roulerait des pelles en public, même qu'on verrait les langues s'enrouler l'une dans l'autre au beau milieu de la place du Capitole. » (PG, 41).

Par contre, l'accès en sens inverse – de la ville vers la cité – est interdit aux « autres », les « étrangers », ceux qui n'appartiennent pas à l'espace suburbain, au groupe de pairs, qui ne sont pas familiers du quartier, qui ne partagent pas l'appartenance à la même communauté, le même savoir-faire et savoir-vivre. Magyd explique : « Si un étranger traverse les rues de mon quartier il perd ses dents, s'il est blanc il perd son cul. » (PG, 45). Bébert, l'ami français de Magyd, commet l'erreur de

[1] Nous soulignons.

s'aventurer seul dans la banlieue. L'intrusion illicite dans la « toxi-cité » est lourde de conséquences : « sur trois cents mètres », il s'est fait « péter la gueule trois fois », on lui a « craché sur la gueule », on lui a volé le fric, on l'a traité de « harki »[1] (PG, 230). La violence de cet accueil tire également son origine de l'étrangèreté de Magyd par rapport à la bande ; il se tient toujours à l'écart des autres, ayant des préoccupations et des habitudes tout à fait différentes de celles des *caïds* de la cité.

## 3. « Nous » et « les autres » ou la fracture au sein de la cité

Dans son article « Quartiers sensibles et frontières invisibles », Azouz Begag affirme :

> « Une fois qu'il a acquis un capital de mémoire, de connaissance, d'expérience personnelle dans son quartier stigmatisé, l'individu se trouve à un moment donné confronté au choix entre *ici* et *ailleurs.* C'est d'autant plus vrai aujourd'hui que nombre de possibilités existent dans l'absolu pour lui permettre d'échapper au marquage, changer de lieu. Agir pour changer sa vie. » (2007).

En bougeant d'une manière plus ou moins frauduleuse, les personnages en discussion finissent par avoir des expériences personnelles différentes de celles des autres habitants de la cité. Ils arrivent ainsi à avoir « un point de vue indépendant » (Begag 2007) sur l'environnement dans lequel ils vivent, sur les réalités autour d'eux, sur leur avenir. La conséquence de cette prise de conscience est un éloignement du groupe, un envisagement de ceux qui incarnaient jusque récemment « nous » comme (nouveaux) « autres », au même titre que les véritables « étrangers » – les individus hors-muros.

Dans *Ma part de Gaulois*, « nous » renvoie aux membres légitimes de la *bande*, devenus par moments des « ennemis de la terre » (PG, 135), et « les autres » à Magyd et ses copains, les « pédés » de la cité, victimes éternelles des « mecs » du quartier. Magyd est conscient de sa différence par rapport aux caïds de la cité : il aime la langue française et les Français, aime lire (et le fait même au vue de tous, dans la rue), faire de la politique. Mais, cette résolution d'assumer pleinement et ouvertement sa différence entraîne des conséquences violentes. Outre les moments où lui et ses copains se

[1] Le mot *harki* a une double signification étant chargé « d'affects et de stéréotypes » (Lorriaux 2016) : « Harki est la forme adjectivale de ″haraka″, qui veut dire ″mouvement″ […]. Le dictionnaire *Le Robert* indique quant à lui que le terme provient de l'arabe "harka", "opération militaire". À l'origine donc, le terme n'a rien de péjoratif. Il est donné par les militaires français aux supplétifs […], comme un simple terme descriptif. Il a pu ensuite désigner par extension tous les Algériens qui ont dû quitter leur pays en raison de leur comportement anti-indépendantiste durant la guerre et sont restés Français. […] Mais en Algérie, une autre histoire s'invente, et la langue en suit le cours : harki devient synonyme de traître. » (Lorriaux 2016).

faisaient « éclabousser de "pédés" » (PG, 136), Magyd raconte avoir été plusieurs fois la victime des agressions de la part des grands de la cité qui s'en prenaient à lui puisqu'il était *différent* :

> « Saïd a jeté le livre non sans l'avoir éclaté de la pointe de sa chaussure, j'ai pas bougé et un deuxième coup de pied circulaire me coucha dessus. Le temps de quelques étoiles tournoyantes, je ne savais plus s'il s'agissait de mes rêves récurrents ou d'une banale réalité orchestrée par mes soins. Enfin il était là, le coup de pompe tant attendu. Enfin je le tenais, le prétexte de la rupture. » (PG, 27).

Ceux pour qui le monde extérieur à la cité est devenu à partir d'un certain moment un territoire accessible, vont « intègr[er] finalement] dans leur *géographie des possibles* ou *géographies des accessibles* » (Begag 2007) de nouvelles perspectives. Passionné par l'écriture, la littérature, la musique, Magyd doit à tout prix réaliser le rêve de sa mère – avoir le bac –, un exploit hors du commun rue Gabriel. Le roman *Ma part de Gaulois* s'achève sur le départ du jeune homme, après avoir mis les bases du groupe Zebda. Après avoir connu la véritable vie que mènent les jeunes filles de son âge de l'autre côté des « murs » de la banlieue, Samia, la fille-dissidente du clan Nalib, essaie, elle aussi, d'annuler la frontière séparant le « dedans » et le « dehors », de joindre à nouveau les « ponts-rompus ».

En quittant la banlieue, Magyd et Samia deviennent ce qu'Azouz Begag appelle des « dérouilleurs », des personnes qui « bougent », qui « franchi[ssent] le pont-levis, traverse[nt] la périph' » munis d'un diplôme (et canalisés par une passion ou un rêve), qui s'engagent dans un « voyage hors des limites », « une excursion hors normes » (2002, 31). La réussite scolaire et l'évasion de la « toxi-cité » représentent deux événements marquant le triomphe des deux personnages sur une existence dont les contours étaient décidés à l'avance par les autres (vie en banlieue, échec scolaire, chômage, etc.) et sur un découpage spatial et social aliénant.

Dans le roman *Ils disent que je suis une beurette*, une autre fracture à l'intérieur de la cité peut être identifiée. Les habitants du quartier-Français de souche, ceux qui contreviennent donc au stéréotype enraciné dans la société du « banlieusard » – origine étrangère (voire Africaine), façon de parler relevant de l'argot, etc. –, désignent leurs voisins-individus issus de l'immigration à l'aide de l'étiquette « les autres », « les étrangers », « ceux qui ne se trouvent pas chez eux », notamment d'une manière indirecte, à travers leurs jugements de valeur ou leurs observations :

> « Toute cette histoire, c'est à cause d'Andrée. Elle a dit […] que les Arabes, c'étaient la dernière race après les crapauds […]. Elle nous a traitées de bougnoules et a dit que son père avait raison quand il disait que les Arabes sentent mauvais […] À la cité [son père] dit à tout le monde que chez lui il a des armes et qu'un jour il débarrassera le Paradis de tous les morpions qui bouffent le sang de la France ! » (DSB, 52-54).

## 4. « Nous » et « les autres » ou la dichotomie « maison » vs. « rue »

Les « ponts rompus » entre deux espaces antagonistes sont encore plus visibles si nous prenons en compte la dichotomie « maison » vs. « rue ». Il s'agit notamment de l'affrontement entre *l'espace-maison*, *l'espace-tradition*, symbole de l'honneur, et *l'espace-rue*, *l'espace-école*, symboles de la perdition, du péché. La maison est « ceinturante », car elle entrave l'accès des jeunes filles à une autre vie différente de celle qu'on leur a déjà destinée au nom de la continuation, de la transmission des traditions, et « ceinturée » par la société qui demande l'intégration et l'abandon d'un bagage de gestes, de croyances, des coutumes transmis de génération en génération.

Samia, le personnage du roman *Ils disent que je suis une beurette* ou Dounia, la protagoniste du roman *Un homme, ça ne pleure pas*, se sentent prises au piège entre ces deux espaces contraires, situation menant bien évidemment à l'aliénation. Souvent, les deux jeunes filles soulignent les différences existant entre les interdits et les exigences selon lesquels elles devraient se conduire pour ne pas faire tomber la honte sur leur famille et toutes les choses tentantes que leur offre la vie dans la terre d'exil de leurs parents.

L'accès à l'école ouvre la voie à Samia et à Dounia vers un destin différent de celui accepté par Madame Nalib et Madame Chennoun. En effet, Madame Chennoun voit jour après jour son autorité se dissiper devant le magnétisme exercé sur sa fille aînée par l'espace extérieur à la maison. Au lycée, Dounia est « victime » d'un « processus psychologique de *"Christinisation"* » (HPP, 15) : devant la vie idéale de ses camarades (droit de sortir et avoir des petits-copains, droit d'avoir sa chambre pour soi-même, parents aimants, droit de s'habiller selon sa propre volonté, etc.), elle finit par renier sa famille, son identité immigrée. Madame Nalib, par contre, essaie de toutes ses forces à faire comprendre à Samia l'importance d'avoir un bagage extraordinaire – un diplôme – capable de garantir un parcours personnel meilleur. Entêtée, elle force sa fille à continuer ses études. Elle participe ainsi, malgré sa bonne volonté, à la métamorphose de Samia et à sa décision de franchir le mur invisible qui entoure la cité et d'accéder ainsi à un espace de la liberté.

À la maison, la séparation entre « dedans » et « dehors » est suggérée par deux phrases au statut de véritables leitmotivs : « chez nous, cela ne se fait pas » ou « chez nous, c'est comme ça » :

> « – Quand ton frère te demande de le servir, tu le fais, t'as compris ![1]
> – Il faudra d'abord me couper un bras alors, parce que jamais je ne servirai ! […]
> – Tu devrais te taire ! […] C'est ton frère aîné. S'il te demande quelque chose, tu le fais. Comme si c'était ton père qui te le demandait. […] Tu fais comme on te dit. C'est comme ça *chez nous* ! » (DSB, 72).

> « – Ta sœur, elle s'est barrée sans se marier, et avec un étranger en plus !

[1] Madame Nalib s'adresse Amel, sa fille aînée.

– Qu'est-ce que tu en sais ? Elle est majeure après tout ! […]
– Qui parle de majorité ? Tu sais que ça n'existe pas *chez nous* ! »[1] (DSB, 100).

« – Vous savez, chez nous, on se fiche de la neige ! Les gens ne skient pas, en Algérie ! »[2] (HPP, 65).

Cela peut se dire directement, comme dans les exemples cités, ou indirectement, les propos des personnages suggérant les choses ne pouvant pas se faire « chez nous » :

« Tu sais [Ludovic] il y a plein de choses que je n'ai pas le droit de faire. […] Je ne peux pas te dire au revoir autrement, t'embrasser quoi ! Comme ça, en pleine rue, ce n'est pas possible pour moi ! » (DSB, 142-143).

« Je ne peux être que différente. […] Je suis là avec, quelle que soit la direction que je veuille pendre, des sens interdits. […] Je trouve que ce que je vis est vraiment trop nul. » (DSB, 149).

Les interdits que les parents, notamment la mère – gardienne absolue des traditions et responsable de l'honneur de ses filles et, implicitement, de toute la famille –, inculquent aux jeunes filles finissent par obséder celles-ci à tel point qu'elles craignent à tous moments de possibles représailles. Samia, par exemple, a peur de commencer une relation avec Ludovic ; elle sait que « chez nous » c'est quelque chose d'interdit : « Je n'ai pas le droit de sortir, jamais, alors on se verra qu'au lycée […]. Si je me fais attraper avec [lui], je me fais tuer et [lui] avec. […]. J'ai trop peur de ma famille. […] Je ne sais pas comment, mais avant même de sortir avec lui j'ai peur parce que c'est interdit. » (DSB, 138-140).

Dans les romans du corpus, les personnages féminins confrontés à cet entre-deux aliénant choisissent de s'en sortir malgré les conséquences qui découlent de cette rébellion : Samia et Dounia décident de quitter leur famille, de s'éloigner de ces interdits qui auraient dû régir leurs vies et de passer ainsi dans le camp des « autres ».

## 5. « Nous » et « les autres » ou une rupture à l'intérieur de la famille

Dans les romans du corpus, on peut observer par ailleurs une fracture à l'intérieur du clan. Chez les Nalib, les Chennoun ou les Kerchouche, la signification de la notion de *famille* est altérée. Il ne s'agit plus d'un groupe de personnes unies d'une manière cordiale sous l'autorité d'un chef, hommes et femmes apparentés non seulement par leurs origines, mais également par leurs croyances, leurs attentes, leurs savoir-vivre ; par contre, il est question d'un certain nombre d'individus vivant quasiment chacun pour soi, dans son propre monde (plus ou moins détourné de la réalité quotidienne),

[1] Ce sont Yacine et Malik, les fils aînés du clan Nalib qui parlent.
[2] Madame Chennoun s'adresse à Monsieur Mounier, l'instituteur de Miloud.

s'efforçant en vain d'imposer ses lois ou s'appliquant incessamment à détruire l'équilibre et à s'évader.

La rupture repérée au sein de la famille renvoie à une double conjoncture. D'un côté, un abîme de jour en jour plus profond sépare parents et enfants ; de l'autres côté, la fratrie est scindée soit selon le sexe (garçons vs. filles), soit en fonction du lieu de naissance (enfants « illégitimes », « du péché », nés en France et ceux de la « vertu », nés au bled). Dans un entretien avec Abdelmalek Sayad, Zahoua, une jeune fille issue d'une famille algérienne immigrée, explique cette incompatibilité entre « nous » – les enfants conformes aux attentes des parents, car ils partagent tous un même bagage culturel –, et les « autres » – les enfants atypiques, pervertis par des réalités hors-normes :

> « Il y a un véritable partage qui passe à l'intérieur de la famille. Ça se sent bien, il y a une frontière ; c'est même plus que ça, plus qu'une frontière. Une fracture qui casse la famille en deux : il y a d'un côté, les aînés, ils sont nés en Algérie ; de l'autre, il y a nous les jeunes – nés ici en France. Ça fait deux « générations » dans la même maison [...]. Par rapport à nous, les trois derniers, mes frères aînés sont restés proches de mon père. […] ils parlent la même chose (i.e. des mêmes choses) que lui ; […] ils pensent la même chose, ils raisonnent de la même façon […]. Mais avec nous, ça change. C'est bien ça : il y a avant, il y a après [...]. Avant, il y a eux […], ce sont des émigrés comme les autres, eux... Ils sont des Algériens, ils ont pas à renier quelque chose […]. [Ils] sont de l'autre côté de la frontière ; de ce côté-ci, alors là c'est différent : il y a nous. Et avec nous, y a rien qui va. […] Le courant ne passe plus entre les parents et nous […] ; y a comme une cassure [...]., ils se reconnaissent pas en nous. Mon père […] dit de nous : « Vous, on sait pas ce que vous êtes !... D'où vous venez, *d'où vous nous venez* ? D'où êtes-vous ?... D'ici (de France) ou de là-bas (d'Algérie) ?... » […] Enfants illégitimes ! […] Puisqu'on continue pas les parents, ce qu'ils sont. […] Nous sommes pour eux comme des « étrangers », mais des « étrangers » de leur sang ... ; des « étrangers » dans leur maison, avec qui ils vivent tous les jours, à qui ils donnent à manger... » (Sayad 1979, 117-119).

Samia et Dounia partagent avec Zahoua ce même destin d'« enfants illégitimes », non-conformes au code familial ancestral sur le plan comportemental et moral. Elles appréhendent profondément la distance toujours plus grande installée entre elles et leurs parents. Ceux-ci d'ailleurs ne retrouvent plus rien d'eux-mêmes dans leurs filles, produits de l'immigration, car l'école, en tant que chance de réussite pour leurs progénitures, est finalement coupable de la transformation de celles-ci, de leur évolution, de leur rupture avec le passé.

Monsieur Nalib et Monsieur Chennoun ne répondent plus à l'image traditionnelle du père de famille. Le déracinement, la perte du pays des origine et l'éloignement des membres de la famille élargie, l'aliénation subie une fois arrivés en terre d'accueil, toutes ces épreuves les ont fragilisés à tel point qu'ils finissent par manquer leur visée – veiller sur les membres du clan et préserver l'harmonier de la famille – et par capituler, transférant leur mission notamment à la mère de la famille ou

aux fils aînés. À cela s'ajoute la maladie ; les deux personnages-pères sont épuisés après de longues années de travail sur les chantiers. Monsieur Nalib et Monsieur Chennoun se résignent finalement à jouer le rôle de simples spectateurs du drame familial. Ne supportant plus les disputes interminables entre sa femme et Dounia, le personnage-père du roman *Un homme, ça ne pleure pas* n'acquiesce plus aucun geste lorsque l'orage éclate ; il se retire dans le jardin, laissant aux autres membres de la famille la tâche de ramener au calme les protagonistes de la discorde. Le départ irrévérencieux de la fille aînée ne remédie aucunement l'atmosphère pesante de la maison. Bien au contraire, le fossé entre les membres consciencieux de la famille (parents, fille cadette) et Dounia, la corrompue, s'accentue. Quant à Monsieur Chennoun, il sombre dans un silence à travers lequel transperce toute sa souffrance.

Si Madame Nalib semble vouloir permettre à ses filles d'avoir un destin meilleur que le sien, Madame Chennoun rate partiellement sa mission formatrice. De ses deux filles, seulement Mina adhère à sa manière de vivre obsolète, réglée par des lois ancestrales. Cette volonté du personnage-mère du roman *Un homme, ça ne pleure pas* d'imposer à ses descendantes une vie semblable à la sienne (accès réduit aux études, mariage arrangé, soumission totale à la volonté des parents, etc.) découle de son impuissance de rompre avec le passé, de ne plus vivre d'une manière imaginaire dans une l'Algérie idéalisée, où rien de mal ne pourrait arriver : « Si tu [le père] ne m'avais pas amenée ici et qu'on les [les enfants] avait élevés en Algérie, Dounia n'aurait jamais attrapé la crise de l'adolescence ! » (HP, 22). L'abysse séparant Dounia de sa mère est irrémédiable ; au lieu d'appréhender la signification primordiale qu'auraient dû avoir le bled et la tradition dans sa vie, elle rompt avec sa famille pour échapper à une vie faite d'obédience et de respect des traditions.

Dans les romans du corpus, la notion de *fratrie* est également dénaturée. Au lieu de renvoyer à un clan dont les membres sont liés entre eux par la filiation et par l'affection, elle désigne un groupe constitué de membres dispersés, incapables d'accepter l'autre-différent et de communiquer réellement avec celui-ci. Chez les Nalib et chez les Chennoun, deux frontières différentes scindent la fratrie : enfants-mâles vs. enfants-filles ; enfants nés au bled vs. enfants nés dans le pays d'exil des parents. Dans le roman *Ils disent que je suis une beurette*, Yacine et Malik, ceux qui, de par leur naissance en Algérie continuent leur père, ont une existence complètement distincte par rapport à celle de leurs frères cadets, « produits de France » (Sayad 1979a, 70) ; leurs chemins se croisent rarement et, quand cela arrive, il est question notamment d'échanges verbaux violents.

Dans le récit *Mon père, ce harki*, la frontière entre les membres de la famille, tout en se manifestant sur le même double plan – parents vs. enfants, garçons-filles –, a des fondements particuliers, émanant notamment des circonstances historiques. Monsieur Kerchouche est un harki ; afin de subvenir aux besoins de sa famille et de la protéger, il prend la décision de lutter aux côtés de l'armée française pendant la Guerre d'Algérie sans imaginer les conséquences d'un tel choix. Après la signature des Accords d'Évian, il doit à nouveau prendre une décision pénible toujours dans le but

de sauver sa famille : devenu traître aux yeux des membres du Front de Libération Nationale, il a un seul choix : partir en France. Les années de Guerre et toutes les atrocités qu'il a vécues ont laissé une trace inaltérable dans son esprit. Pour ne pas accabler ses enfants et les mettre à l'abri d'un passé obscur, Monsieur Kerchouche s'emmure dans le silence s'éloignant jour après jour de ses enfants pour qui il est quasiment un étranger. Dalila, la cadette, ne comprend pas le mutisme de son géniteur, le haït pour les avoir elle et ses frères et sœurs condamnés à vivre une vie infâme en France :

> « J'ai longtemps cru que mon père était un traître. Harki, pour moi, valait la pire des infamies. Adolescente, je le lui ai souvent reproché […] avec une violence verbale qui me fait mal aujourd'hui. Il me regardait tristement, en hochant la tête, sans répondre, sans me contredire. Pourquoi ne réagissait-il pas ? Quelle histoire a fait de mon père cet homme soumis et résigné, incapable de se défendre ? » (PH, 24).

Devant le silence de son père, Dalila ne peut que se taire elle-même ; la communication se transforme en anticommunication ; ce n'est que tard, lorsque la fille cadette du clan Kerchouche est adulte que le mutisme entre père et fille est annulé. Grâce à sa quête « harkéologique », Dalila saisit la complexité de l'existence de son père, les sacrifices qu'il a faits afin de les protéger en sauvant leur vie et en leur évitant le statut de « victime par transmission » (El-Khattabi 2012, 168).

En dépit des efforts de Monsieur Kerchouche, les ombres du passé ont influencé d'une certaine manière les rapports entre les membres de la fratrie. Malgré leur jeune âge lors de la traversée vers la France, les enfants nés en Algérie gardent intacts des souvenirs du bled. Ensemble avec leurs frères et sœurs nés en camp de transit, ils dressent un mur entre eux et Dalila, car ils n'ont pas en commun la même micro-histoire. S'ils ont vécu de très longues années dans des non-lieux, dans des conditions inhumaines et humiliantes, la cadette de la famille n'en garde aucun souvenir ; née dans un camp situé dans Lot-et-Garonne, elle a un an quand sa famille réussit à quitter cette prison à ciel ouvert et à déménager dans une vraie maison dans un village. Considérée comme « privilégiée » par ses frères et sœurs, elle ne sera jamais leur complice : « Amers et moqueurs, mes frères et sœurs plus âgés me traitent souvent de "privilégiée". Eux ont connu les "camps". Pas moi. Eux ont souffert. Pas moi. Cette existence très dure leur a trempé le caractère. J'en ai été préservée. » (PH, 20). Ce n'est que lorsque Dalila se met à recoudre les pièces de son identité, en partant à la découverte des camps de transit où a habité sa famille, qu'elle pense pouvoir enfin « abolir cette frontière avec les miens, toucher du doigt ce passé que je n'ai pas vécu. Pour me sentir, enfin, membre de ma famille à part entière. » (PH, 20).

## 6. Conclusion

Publiés à des moments différents, par des auteurs au parcours distinct ayant cependant en commun une forte perception de leur altérité, les romans *Ils disent que je suis une beurette*, *Mon père, ce harki*, *Un homme, ça ne pleure pas* et *Ma part de Gaulois* nous ont servi à illustrer la problématique de la confrontation incessante entre « nous » et « les autres », caractéristique pour une large partie du corpus littéraire issu de l'immigration maghrébine.

Dans les quatre textes, le découpage « nous » et « les autres », revoie à l'opposition « dedans » vs. « dehors » de la banlieue, à la fracture au sein du quartier, du groupe ou au sein de la famille. Quelle que soit la localisation de cette cassure, qu'elle soit tangible ou latente, les conséquences qui en découlent sont dramatiques : les personnages ne communiquent plus véritablement, se haïssent, se heurtent violemment. Ceux qui sont conscients de leur altérité l'assument ouvertement et, afin de s'épanouir librement, « dérouillent ».

La liste des conjectures témoignant du rejet de la diversité dans une situation bien précise : l'immigration maghrébine, est bien plus longue. On pourrait, donc, élargir cette analyse et s'attarder sur la question du rejet de l'autre à l'école, dans les institutions publiques, dans la rue ou même au sein d'une communauté.

## Bibliographie

**Textes de références**

Cherfi, Magyd. 2016. *Ma part de Gaulois*. Paris : Actes-Sud.
Guène, Faïza. 2014. *Un homme, ça ne pleure pas*. Paris : Fayard.
Kerchouche, Dalila. 2003. *Mon père, ce harki*. Paris : Seuil.
Nini, Soraya. 1993. *Ils disent que je suis une beurette*. Paris : Plon.

**Ouvrages critiques**

Amorim, Marilia. 2002a. « Images de Saint-Denis. Premières questions pour une approche polyphonique de l'image » in Marilia Amorim (dir.), *Images et discours sur la banlieue*. Paris : éd. ERES, p. 43-69.
Amorim, Marilia. 2002b. « Introduction. La ville comme un autre et l'autre de la ville », in Marilia Amorim (dir.), *Images et discours sur la banlieue*. Paris : éd. ERES, p. 9-17.
Augé, Marc. 2009. « Paysages planétaires », in Paul Virilio (dir.), *Terre natale. Ailleurs comme ici*. Paris : éd. Actes Sud, p. 106-122.
Benoit, Claude. 2008 « Quand "je" est un autre. À propos d'une belle matinée de Marguerite Yourcenar », in *Relief. Revue électronique de littérature française*, vol. 2, no. 2, p. 145-160.
El-Khattabi, Saloua. 2012. *Exils, langues et générations : psychopathologie des inventions subjectives, pour une clinique du lien social contemporain*, Thèse de doctorat, Université de Rennes 2.
Laronde, Michel. 1993. *Autour du roman beur. Immigration et identité* Paris : L'Harmattan.
Marcu, Ioana. 2019. « Des "non lieux" aux "lieux de mémoire" dans la littérature issue des immigrations », in *ANALELE UNIVERSITĂŢII DIN CRAIOVA, SERIA ŞTIINŢE FILOLOGICE « LANGUES ET LITTÉRATURES ROMANES »*, année XXIII, no. 1, p. 191-206.
Perec, Georges. 1974. *Espèces d'espaces*, Paris : Éditions Galilée.
Sayad, Abdelmalek. 1979. « Les enfants illégitimes », 2e partie, in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 26-27, mars-avril 1979, p. 117-132.
Segarra, Marta. 1997. *Leur Pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb*, Paris : L'Harmattan.

Y.B. 2003. *Allah Superstar*. Paris : Grasset.

## Sitographie

Begag, Azouz. 2002. « De l'autre côté du périph', la France ! », in Diasporas. Histoire et sociétés, n° 1, « Terres promises, terres rêvées ». URL : http://w3.framespa.univ-tlse2.fr/revue/articles_fiche.php?id=1, page consultée le 15 novembre 2022.

Begag, Azouz. 2007. « Quartiers sensibles et frontières invisibles », in Jean-François Berdah, Anny Bloch-Raymond, Colette Zytnicki (dir.), *D'une frontière à l'autre : Migrations, passages, imaginaires*. Toulouse : Presses universitaires du Midi. URL : http://books.openedition.org/pumi/35758 , page consultée le 15 novembre 2022.

Lorriaux, Aude. 2016. « Harki ou "traître", le mot de la discorde ». URL : https://www.slate.fr/story/123915/harki-mot-traitre-algerie, page consultée le 15 novembre 2022.

Ollivon, Franck. 2019. « Panoptique », octobre 2019. URL : http://geoconfluences.ens-lyon.fr/glossaire/panoptique, page consultée le 10 novembre 2022.

Vieillard-Baron, Hervé. 2010. « Banlieue ». URL : http://www.hypergeo.eu/spip. php?article472, page consultée le 10 novembre 2022.

## Sigles

MP – Cherfi, Magyd, *Ma part de Gaulois.*
HP – Guène, Faïza, *Un homme, ça ne pleure pas.*
PH – Kerchouche, Dalila, *Mon père, ce harki.*
DSB – Nini, Soraya, *Ils disent que je suis une beurette*.

DOI: 10.35923/QR.10.02.08

Luciana PENTELIUC-COTOŞMAN
(Université Polytechnique de Timişoara, Roumanie)

# Identité et diversité dans le(s) discours français : une approche socioterminologique

**Abstract: (Identity and diversity in French discourse(s): a socioterminological approach)** Underpinned by the dialectic of Self and Other, which goes back to the origins of thought, the conceptual binomial identity-diversity is currently at the heart of the discourses in humanities and social sciences, especially the political and media discourse, it polarizes public debates, generating a plethora of terms shaped by tensions between groups of enunciators, struggles of influences and socio-political choices. This rich transdisciplinary terminology is declined in a multitude of usages which, while constantly proliferating and redefining it, lead to a certain vagueness of the terms whose meaning, often hermetic to the general public, is further obscured. The present work aims to explore this terminological set gravitating around the concepts of identity and diversity, the formation and dynamics of the terms considered in context and in discourse, the construction of meaning that is rooted in complex social practices and in the symbolic imagination. It is based on a heterogeneous corpus and placed in a socioterminological perspective allowing to combine the linguistic description of terminology with its diachronic and cultural dimension.

**Keywords:** *identity, diversity, terminology, discourse, social sciences.*

**Résumé** : Sous-tendu par la dialectique du Même et de l'Autre qui remonte aux origines de la pensée, le binôme conceptuel *identité-diversité* se retrouve actuellement au cœur des discours des sciences humaines et sociales, notamment du discours politique et médiatique, il polarise les débats publics, tout en engendrant une pléthore de termes que les tensions entre groupes d'énonciateurs, les luttes d'influences, les choix sociopolitiques contribuent à façonner. Cette riche terminologie transdisciplinaire se décline dans une multitude d'usages qui, tout en la faisant constamment proliférer et se redéfinir, entraînent une certaine imprécision des termes dont le sens, souvent hermétique pour le grand public, s'en trouve obscurci davantage. Le présent travail se propose de rendre compte de ce cet ensemble terminologique mobilisé par les concepts d'*identité* et de *diversité*, de la formation et de la dynamique des termes envisagés en contexte et en discours, de la construction du sens qui s'enracine dans des pratiques sociales complexes et dans l'imaginaire symbolique, en s'appuyant sur un corpus hétérogène et en se plaçant dans une perspective socioterminologique, ouverte, permettant de combiner la description linguistique de la terminologie avec sa dimension diachronique et culturelle.

**Mots-clés** *: identité, diversité, terminologie, discours, science sociales.*

S'interroger aujourd'hui sur l'identité et la diversité pourrait, de prime abord, paraître une démarche aisée, mais vaine en quelque sorte et peu originale, tant la littérature engendrée par cette thématique et le travail d'élaboration conceptuelle, qu'elle a suscité, sont abondants, prolifiques, voir pléthoriques. Pourtant, c'est ce

foisonnement conceptuel même qui est propre à éveiller l'intérêt lorsqu'on approche le sujet par le biais de la terminologie. Car, dans une perspective terminologique, le binôme *identité-diversité* pose un problème de recherche autant généreux qu'épineux et l'approche du sujet dans une telle perspective peut, finalement, s'avérer fructueuse.

## 1. Identité et diversité : des incontournables à mettre sous la loupe terminologique

L'identité, tout d'abord, passe pour un concept difficile. Quels que soient l'ancrage disciplinaire et la perspective empruntée, tous les chercheurs se penchant sur ce concept en posent, d'entrée de jeu, la complexité, l'ambiguïté et le caractère flou. *Dilemme, paradoxe, perplexité, embarras, embrouillement, mine de confusion* sont autant de formules que l'on emploie pour décrire le « malaise » éprouvé devant ce concept. Quant au terme, celui-ci inquiète par sa *nature insaisissable*, sa *polysémie* et son *ambiguïté*. Ces choix lexicaux, récurrents et parfois redondants, sont hautement significatifs pour le terminologue : cumulés, ils semblent pointer vers une impasse terminologique.

Premièrement, le statut lexical d'*identité* est ambigu. C'est un mot du langage courant et un terme que plusieurs disciplines revendiquent pour désigner un concept – serait-ce le même ? – qu'elles s'attachent toutes à définir, sans réussir à en saisir parfaitement le contenu et à en établir de manière scientifique les fondements.

Au niveau sémantique, son statut est tout aussi paradoxal puisqu'il sert à exprimer à la fois la parfaite ressemblance et la différence, ainsi que tant d'autres choses différentes, ce qui est sans doute source de confusion, d'autant plus que cette polysémie s'avère irréductible.

Au niveau définitionnel, on observe la même imprécision et la même ambiguïté. Dans le dédale vertigineux des définitions essayant de fixer cette réalité évanescente, la pure et simple définition terminologique reste introuvable.

En mettant ainsi l'identité sous la loupe terminologique, force est d'admettre que le concept / terme transgresse plusieurs principes fondamentaux de la terminologie. Banalisation, imprécision, polysémie, transdisciplinarité, on y retrouve tout ce qui serait censé disqualifier la lexie *identité* comme terme. Toujours est-il que, de tous les horizons de la pensée, les théoriciens l'emploient dans leurs discours, en s'accordant sur le caractère essentiel et nécessaire de ce concept incommode et sur l'impossibilité de s'en passer. De plus, la généralisation de la question identitaire dans le monde contemporain s'impose désormais comme une évidence. À en croire Laurent Bouvet, nous vivons à « l'âge identitaire » (2020).

Le concept de *diversité*, de son côté, pour être plus récent dans les sciences humaines et sociales (SHS), n'est pas moins ambigu et « chargé » pour autant. Grand enjeu politique, idéologique, médiatique, il constitue, comme identité, un terme clé du discours contemporain des SHS, qui risque pourtant de devenir une formule, sinon une simple stéréotypie de langage, un mot fourre-tout qui dit soit trop, soit trop peux, soit rien du tout.

Les problèmes soulevés par ces deux concepts actuellement incontournables sont, de par leur nature, un défi pour la terminologie. Nous avons donc relevé le gant, en empruntant une perspective socioterminologique, la mieux placée pour étudier ces phénomènes de langage.

## 2. Au-delà du « tout terminologique »

La terminologie tournant à présent autour des concepts d'*identité* et de *diversité* est une terminologie essentiellement évolutive et floue, construite au carrefour de plusieurs domaines, inscrite dans le social et marquée politiquement et idéologiquement, donc loin de la fixité, de la transparence et de l'objectivité scientifiques exigées par la terminologie classique. Pour en traiter, on a donc eu besoin de l'élargissement de la vision et du cadre théorique fourni par la socioterminologie.

Née de la rencontre entre la sociolinguistique et la terminologie, la socioterminologie permet justement d'appréhender, d'une part, la relation entre la société, les terminologies et les discours, l'action de la société sur la terminologie et les discours, et d'autre part, la coexistence et la superposition de la langue de spécialité et de la langue commune.

La sociotermionologie se fonde sur une vision dynamique des terminologies conçues comme des systèmes évolutifs, dépendants des contextes socio-politiques et des pratiques interactionnelles complexes, sous-tendus par l'imaginaire symbolique et social. Elle appréhende le concept terminologique comme un « signifié négocié par une communauté de locuteurs » (Gaudin, 2005, 86) et le décrit comme une construction de connaissances soumise à des variations synchroniques et diachroniques, en articulant concepts et productions discursives. La socioterminologie s'ouvre donc à des éléments nouveaux, notamment la dimension diachronique du concept et du terme, leur évolution et leur diffusion sociale, l'inscription culturelle des terminologies.

À les envisager dans cette perspective plus large, comme des « entités culturelles » (Gaudin, 2005, 90), soumise aux changements, les termes et les terminologies apparaissent chargés d'une histoire qu'il faut sans doute prendre en considération. En effet, c'est par le biais de la socioterminologie que l'on peut étudier la dynamique des termes et les mécanismes d'usage, les variations et les migrations entre langue générale et langue de spécialité, ainsi que les processus de conceptualisations et la production de sens des termes en relation avec les conditions de leur apparition, leur parcours historique et leur ancrage dans l'histoire des idées et des mentalités.

Comme nous l'avons déjà suggéré, la terminologie polarisée par le binôme conceptuel *identité-diversité* remet en cause plusieurs principes terminologiques fondamentaux : la monoréférentialité, l'univocité, l'absence de connotation, la fixité des domaines.

Or, sous l'éclairage socioterminologique, ces principes classiques perdent en partie de leur pertinence et de leur inébranlabilité. Ce sont les études de terminologie diachronique à montrer que le terme ne peut pas être vu comme une entité fortement

figée, cantonné dans un domaine de spécialité donné et parfaitement à l'abri de la synonymie et de la polysémie dans cet espace conceptuel clos. Car la synonymie et la polysémie existent bel et bien en terminologies et les domaines de connaissances spécialisés sont séparés par des frontières plutôt labiles, permettant les échanges et la migration des concepts et des termes. Envisagés plutôt comme des entités mobiles, ceux-ci transcendent les limites de tel ou tel langage spécialisé, en passant au fil du temps d'une discipline à l'autre, de manière que différents domaines peuvent se les approprier, les utiliser, les partager, tout en leur apportant d'inhérents changements.

François Gaudin souligne l'importance de cette mouvance : « L'essentiel de la production terminologique est lié à l'innovation. Or, on sait que celle-ci naît de réseaux transversaux et que la circulation langagière, l'échange et la contamination de concepts entre les disciplines sont des moteurs puissants de l'innovation. » (1993, 82). L'approche socioterminologique nous a donc fourni le meilleur angle d'attaque pour appréhender une « terminologie molle comme celle des sciences sociales » (Lerat, 1995, 19), l'évolution et la mobilité sémantique des concepts / termes *identité* et *diversité*, sur le fond des changements de paradigme et sous l'effet des phénomènes de mode auxquels ils sont soumis.

## 3. Identité : radiographie d'un concept paradoxal

Le concept d'*identité* plonge ses racines dans la philosophie présocratique, la première à se confronter à cette « source de perplexité » (Quine, 1950, 621) et à s'emparer des interrogations qu'elle suscite, dont la première porte sur la manière de conjuguer permanence et devenir, de penser la continuité du même au-delà du changement. Le sociologue Claude Dubar en donne une belle formulation : « Toute l'histoire de la philosophie est une controverse entre essentialisme issu de Parménide et existentialisme issu d'Héraclite. Si cette controverse persiste, c'est que l'identité est un paradoxe, il n'y a pas d'identité sans altérité. » (Dubar, 2007).

En effet, la logique formule le principe d'identité : x = x ou « tout objet est identique à lui-même et à rien d'autre. » (Drapeau, 2016), et cette expression tautologique affirmant l'identité des indiscernables et l'indiscernabilité des identiques ouvre à une série de questions qui mettent d'emblée en évidence le caractère contradictoire de la notion : les fameux « paradoxes de l'identité », exprimés par les couples antinomiques *continuité / changement, unicité / multiplicité, singularité / isomorphisme*.

Au fil du temps, le concept devient objet de réflexion de nombreuses disciplines, ce qui multiplie les perspectives d'approche, mais c'est surtout dans la seconde moitié du XX$^{e}$ siècle que la question de l'identité s'enrichit considérablement en devenant un concept central des SHS. Dans les années cinquante, sur le fond des problèmes sociaux et politiques entraînés aux États-Unis par l'affirmation de la minorité afro-américaine, le concept y connaît un grand succès, prend un essor considérable durant les années soixante-dix et se diffuse ensuite en Europe, en s'installant définitivement dans la réflexion pluridisciplinaire. La psychologie, la sociologie, l'anthropologie contribuent

désormais à en façonner le profil actuel, en multipliant les théories, les perspectives, les significations. Parallèlement, le mot se fait naturaliser par (re)terminologisation dans tous ces différents domaines et ce processus, en y ajoutant de sens nouveaux, contribue largement à en augmenter l'ambiguïté.

Dans les dictionnaires de langue généraux *identité* figure avec cinq nuances de sens : la coïncidence, la similitude ; l'unité, la consubstantialité ; ce qui est permanent, invariable, égal à lui-même ; les traits caractéristiques de la personne. Ces nuances étymologiquement motivées renvoient toutes à l'idée d'unité et de consubstantialité. Attesté en français depuis le XIV$^{e}$ siècle, le mot est emprunté au latin *identitas* « qualité de ce qui est le même », lui-même dérivé du latin *idem* « le même ». En tant que tel, il exprime le caractère de deux ou plusieurs êtres identiques, ou le caractère de ce qui, sous des dénominations ou des aspects divers, ne fait qu'un ou ne représente qu'une seule et même réalité (TLFi).

Suite à la terminologisation dans les SHS, le terme développe une polysémie excédant largement ces nuances, qui se radicalise en paradoxe : *identité* est employé pour dire la ressemblance et la différence, ce qui rapproche et ce qui distingue, ce qui est unique et en même temps pluriel. La bi-univocité terme-concept semble définitivement compromise. On peut dire que le terme, unique, renvoie à plusieurs phénomènes fusionnant dans un concept multifacette qu'il désigne et dont ses différents emplois discursifs ne cessent de démontrer la mouvance, le rayonnement et la force créatrice.

Il serait impossible, dans l'espace de ce travail, de démêler le nœud inextricable des significations qui se sont accumulées autour du terme *identité*. Pourtant, les définitions peuvent nous renseigner sur l'histoire du concept / terme avec ses mutations, sa combinatoire et ses ambiguïtés.

En terminologie, la définition est une définition du concept, qui se voudrait unique, claire et précise. Particulièrement complexe, le concept d'*identité* se déploie dans une multitude de définitions hétérogènes et parfois contradictoires, témoignant justement de la diversité des approches conceptuelles dont il fait l'objet et de l'impossibilité de le définir de manière exhaustive et univoque. D'ailleurs, les emplois du terme dans les échanges courants et surtout dans le discours journalistique rendent le concept encore plus flou et l'entreprise définitoire d'autant plus malaisée.

En comparant plusieurs définitions issues de différents discours *plus ou moins* spécialisés, on constate tout d'abord, outre la récurrence de certains caractères, la variabilité qui affecte la classification du référent. En effet, les définitions ne tombent d'accord ni sur la nature intrinsèque de l'identité, ni sur la manière de la concevoir, de façon que, après en avoir parcouru plusieurs, ont toujours du mal à dire ce que c'est que l'identité. Elle est définie tantôt comme un caractère (le caractère de ce qui est un), comme une propriété abstraite (au sens mathématique, logique et métaphysique), ou comme un aspect (aspect central de l'individualité particulière ou collective), tantôt comme un phénomène dynamique, comme un processus ou comme le produit ou le résultat de celui-ci, un construit, ou encore comme un sentiment, une idée, sinon, tout

simplement, comme « quelque chose de », formule qui semble acquiescer à la nature ineffable du concept : « Fondamentalement l'identité s'évanouit dès lors qu'on veut l'enfermer dans une définition. » (Drouin-Hans, 2006, 24).

En éprouvant sans doute cet embarras définitionnel, Claude Lévi-Strauss le met lui aussi au compte de l'évanescence du phénomène visé, quand il imagine l'identité comme « une sorte de foyer virtuel auquel on doit se référer pour expliquer certaines choses, mais qui n'a pas d'existence réelle. Son existence est purement théorique. » (Lévi-Strauss, 1983, 332).

La sociologie introduit dans ce « paradigme définitionnel » (Mortureux, 1995) que nous venons d'esquisser, l'idée de construction sociale reliée au concept d'*altérité*. L'identité est définie comme une « représentation de soi qui se développe dans la relation à l'autre », comme le « produit d'une opération intersubjective » (Sparti, 2015). Pierre Bourdieu (1982, 141) explique l'identité comme « cet être perçu qui existe fondamentalement par la reconnaissance des autres ».

Du champ de la psychologie, nous empruntons une formulation éclaircissante nous permettant de synthétiser les conclusions des différentes définitions et ouvrant sur le sémantisme du terme :

> « Le champ sémantique du terme présente en effet deux significations pratiquement opposées. D'une part, l'identité désigne le caractère de ce qui est unique et donc qui distingue chacun et le différencie irréductiblement des autres. D'autre part, elle signifie la similitude parfaite entre des objets distincts ; dans ce cas, l'identité est donc le fait d'être semblable à d'autres. L'identité se propose ainsi, au niveau même de sa définition, dans le paradoxe d'être à la fois ce qui rend semblable et différent, unique et pareil aux autres. Elle oscille donc entre l'altérité radicale et la similarité totale. » (Marc, 2005, 17).

## 4. L'identité en discours : mutations conceptuelles et néologie terminologique

Si les définitions montrent la complexité de ce phénomène dans lequel viennent se conjuguer des aspects essentiels et contradictoires, ce sont les discours qui permettent d'en appréhender réellement la sphère conceptuelle et d'accéder à la richesse sémantique du terme.

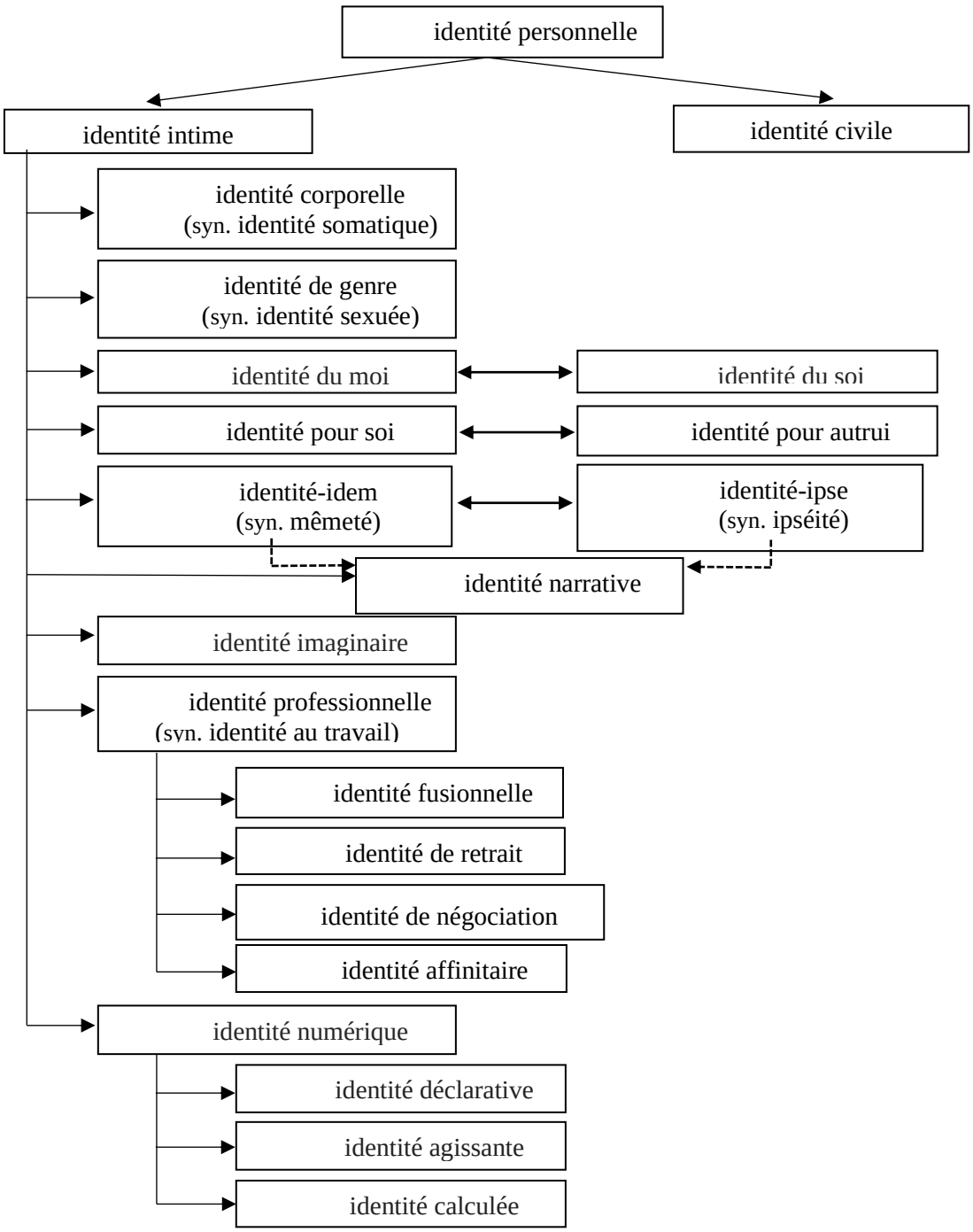
Ainsi, les différents discours actuels – psychologique, sociologique, philosophique, politique –, concourent à révéler deux mutations conceptuelles majeures opérées dans le champ des SHS, entraînées par les travaux scientifiques sur le fond des changements profonds affectant les mentalités et l'imaginaire collectifs. Nous allons les traiter successivement avec leurs conséquences au niveau de la terminologie polarisée par le phénomène identitaire.

Le premier changement conceptuel est représenté par le glissement de l'unicité vers la pluralité, du singulier vers le pluriel qui prend toujours davantage le dessus dans la littérature de spécialité. L'*identité*, unique, unitaire, permanente se fragmente et se

pluralise en *identités*, multiples, diverses, changeantes. Pensée en association avec le «moi » contemporain, elle est invoquée pour en exprimer la nature inconstante et fragmentée. Les discours des SHS adjoignent couramment au terme *identité* un cortège de qualificatifs : *multiple, fragmentée, instable, mouvante, fluide, fluctuante, contingente, négociée*.

Plurielle, l'identité se décline dans une multitude d'aspects ou de formes. Le concept devenu générique engendre un essaim de concepts subordonnés, qui s'organisent sur plusieurs niveaux de hiérarchie et entre lesquels se tisse un réseau complexe de relations. Le terme *identité* sert de base de composition pour de nombreux termes syntagmatiques désignant des types d'identité, créés selon la matrice terminogénique NOM + ADJECTIF. Parmi ceux-ci, on peut identifier des couples fondés sur des rapports d'opposition et / ou de complémentarité : *identité individuelle - identité collective* ; *identité personnelle - identité sociale* ; *identité réelle - identité virtuelle* ; *identité substantielle - identité non-substantielle* ; *identité subjective - identité objective* ; *identité humaine* (universelle) - *identité culturelle* (particulière). Selon cette même logique bipolaire, les *identités* sont également qualifiées de *fortes* ou de *faibles*, de *meurtrières* ou de *blessées*, de *vigoureuses* ou de *malheureuses*, de *reconnues* ou de *stigmatisées*.

Quelques-uns de ces termes deviennent, à leur tour, des nœuds conceptuels régissant en cascade des séries de termes hyponymiques. À titre d'exemple, nous donnons ci-dessous l'arborescence du concept d'*identité personnelle* :


identité personnelle
identité intime
identité civile
identité corporelle
(syn. identité somatique)
identité de genre
(syn. identité sexuée)
identité du moi
identité du soi
identité pour soi
identité pour autrui
identité-idem
(syn. mêmeté)
identité-ipse
(syn. ipséité)
identité narrative
identité imaginaire
identité professionnelle
(syn. identité au travail)
identité fusionnelle
identité de retrait
identité de négociation
identité affinitaire
identité numérique
identité déclarative
identité agissante
identité calculée

La néologie terminologique, entraînée par le renouvellement conceptuel permanent caractérisant ce champ disciplinaire, trahit le besoin de particulariser un concept trop vaste et d'en exploiter le potentiel sémantique presqu'inépuisable, pour trouver des expressions qui désignent précisément des aspects spécifiques et des nuances de sens. O y reconnaît, en effet, un cas intéressant de terminologie diachronique, où un concept fondateur ayant subi des changements spectaculaires devient si complexe, qu'il se fragmente en plusieurs sous-concepts désignés par des termes composés à partir du terme base.

Les relations établies entre ces termes, inégaux du pont de vue du statut terminologique, du degré de figement ou de la fréquence, sont multiples : génériques (hypéronymie, hyponymie, cohyponyme), associatives, d'antonymie, de synonymie totale ou partielle, contextuelle, ou de fausse synonymie. Parfois ambigües, ces relations sont source de confusions exigeant des recherches ponctuelles. Par exemple, entre les termes *identité-idem* et *identité-ipse*, forgés par Paul Ricœur pour distinguer deux pôles de l'identité, il y a une relation d'antonymie qui est une complémentarité, la médiation entre les deux étant réalisée par le terme associé *identité narrative* renvoyant à une identité construite dans et par le récit littéraire ou historique (Ricœur, 1990, 137-198).

À côté de ce procédé de composition syntagmatique caractéristique de l'usage du terme *identité*, le philosophe Vincent Descombes (2015, 62) met en évidence une autre structure spécifique : ADJECTIF POSSESSIF + *IDENTITÉ*, désignant l'identité que quelqu'un revendique, parfois avec véhémence, pour lui-même, ainsi que le sentiment que l'individu a de lui-même.

La pluralité des identités s'exprimant à travers ces termes ne saurait être penser dans le cadre essentialiste, d'origine philosophique, focalisé sur l'idée d'immuabilité. Dès lors, c'est ici que s'enclenche la seconde mutation conceptuelle représenté par le passage d'une vision statique de l'identité comme une donnée naturelle et immuable, à une conception dynamique, envisageant l'identité comme un construit ou comme un processus.

L'identité conçue comme une donnée en soi est associée aux idées d'essence et de permanence, en se faisant accompagner par des qualificatifs tels que : *profonde*, *fondamentale*, *fondatrice*, *constante*, *invariable*, *homogène, permanente*. En ce sens, elle est une chose à *valoriser* et à *préserver*, à *reconnaître*, à *encourager*, à *cultiver*. Avec le renversement de perspective, l'identité qui *est* devient une identité qui *se fait*, qui est toujours en train de se faire, qui est toujours à construire.

Les usages observés dans les discours des SHS sont polarisés désormais par cette approche constructiviste et interactionniste. C'est la métaphore conceptuelle de l'identité-construction qui les sous-tend et qui régit tout un réseaux d'expressions et de collocations mettant à profit le vocabulaire de l'architecture : *construction identitaire*, *construire l'identité*, *l'identité se construit*, *architecture de l'identité*, *structure identitaire*, *structuration / déstructuration / restructuration des identités*, *édifice identitaire*, *édifier l'identité*, *bâtir l'identité / une identité*, *les fondements de l'identité*,

*détruire / reconstruire l'édifice identitaire*, *la fragilité de l'édifice identitaire*. D'autres domaines – économique, militaire – servent également à conceptualiser la *constitution de l'identité*, vu comme un processus de production, une aventure ou une lutte : *fabrication de l'identité*, *gestion de l'identité*, *quête identitaire*, *conquête de l'identité*, *stratégie identitaire*. Le transfert entre le domaine de la psycho-sociologie et le domaine médical sous-tend le concept métaphorique de « crise des identités », développé par Claude Dubar (2010), ainsi que les expressions métaphoriques *symptômes de la crise des identités* ou *la crise des identités au travail ou professionnelles, c'est l'irruption du chômage de masse.*

Sous-tendues par un besoin de néologie terminologique, dans ce contexte de mutations conceptuelles, la dérivation et la composition contribuent à élargir la famille du terme, en en exploitant la plasticité et le potentiel sémantique. À côté de l'adjectif *identique*, associé au sens originaire du concept, y figurent des créations plus ou moins récentes, spécialisées dans une certaine mesure par domaines : *identifier*, *identifiable* et *identification* (au sens juridique et judiciaire), *s'identifier / se désidentifier*, *identification* et *auto-identification*, *identisation* (appartenant notamment au langage de la psychologie), *identitaire* (d'un emploi très généralisé dans les SHS), *anti-identitaire*, *identitarien*, calque de l'anglais *identitarian*, rarement employé, et *identitarisme* (idéologiquement marqués et véhiculés surtout par le discours sociologique et politique). On y retrouve même l'antonyme *non-identité*.

L'adjectif dérivé *identitaire*, qui renvoie à *identité* au sens de singularité d'un individu ou d'un groupe, étant souvent affecté d'une connotation péjorative, s'avère extrêmement versatile et productif. Il est accolé à des lexies très diverses (mots de la langue commune, termes spécifiques ou généraux, transdisciplinaires) pour former des termes syntagmatiques ou des phraséologismes, plus ou moins figés, qui augmentent la sphère du concept. La composition est, en fait, un moyen d'appropriation. Foyer d'inépuisables énergies, le concept d'*identité* ne cesse de nourrir la réflexion et d'exercer une force d'attraction incroyable, en aimantant nombre de concepts provenus de différentes zones du savoir : espace, temps, frontière, représentation. On rencontre donc des expressions dénotatives telles que *lieu identitaire*, *marque / signe / image / imaginaire identitaire*, ou bien figurées, métaphoriques : *espace-temps identitaire*, *mur identitaire*. Toujours dans un registre métaphorique, l'identité nationale, dont la culture recoupe le principe du plaisir, est un *cocon* ou un *berceau culturel*.

Parmi les termes syntagmatiques comportant l'adjectif *identitaire*, quelques-uns présentent une forte récurrence dans les discours des SHS, jouissant de consistantes élaborations théoriques. *Dynamique identitaire* en est un. Il allie les idées de forces (tensions, pulsions, poussées, mouvements) et d'interactions, exprimées par le nom *dynamique*, à l'idée de construction sociale, impliquée par l'adjectif qualificatif *identitaire*. D'ici, sans doute, son retentissement et sa force organisatrice. C'est autour de ce concept que gravitent un essaim de termes et d'expressions désignant les différentes étapes et transformations subies par l'individu pendant le processus de constitution de l'identité : *affirmation identitaire*, *attribution de l'identité*,

*incorporation de l'identité*, *changement / métamorphose /mutation identitaire*, *perte de l'identité, conflit d'identité, crise d'identité / des identités*.

Le vocabulaire de la psychologie est également mobilisé par la composition syntagmatique, afin d'exprimer les différentes perceptions, affects et attitudes par rapport à / sous-tendues par le phénomène identitaire : *sentiment d'identité, besoin / obsession / repli / déni identitaire,* haine *identitaire* et *haine de l'identité, contestation / défense de l'identité, irruption / exaltation identitaire, choc identitaire*.

Vécu dans un registre plutôt négatif, le sentiment d'identité, individuel ou collectif, s'exacerbe en versant dans la pathologie sociale. Les discours, notamment ceux des médias, recourent à l'expressions métaphorique pour décrire, sur un ton catastrophique, ce malaise collectif : la société française serait touchée par la *fracture identitaire*, en proie à l'*angoisse identitaire,* tandis que la République, confrontée à un *péril* ou *danger identitaire*, serait prise dans la *tenaille identitaire* (concept métaphorique créé par l'universitaire Laurent Bouvet, pour définir l'état des forces idéologiques en France, et intensément véhiculé depuis lors).

Finalement, on a l'impression que tout peut devenir « identitaire », acquérir une valeur ou une dimension identitaire : la motivation, le but, le discours, la politique, le territoire, comme si ce concept profondément lié à l'essence même de l'être investissait toute notre pensée et tout notre monde : le tout-identitaire.

Ces phénomènes langagiers relèvent finalement d'une construction discursive de l'identité. Mais cette construction implique aussi des interactions multiples au sein de la société et, avant tout, la présence et le regard de l'autre. Le concept d'altérité devient ainsi toujours plus présent dans le champ épistémique de l'identité. Comme le pose le linguiste Patrick Charaudeau, « c'est la grande question de l'identité, en général, et de l'identité culturelle en particulier, une question de regards de soi sur l'autre, de l'autre sur soi, des autres sur nous, de nous sur les autres. » (Charaudeau, 2005).

## 5. Le tournant diversitaire : quête de différence et foisonnement terminologique

La dialectique du même et de l'autre, profondément inscrite au cœur même de l'identité, nous permet d'enchaîner sur le second pôle du binôme conceptuel que nous nous sommes proposé d'étudier : la diversité. En effet, le concept d'*altérité* c'est le principal point de jonction entre les champs notionnels de l'identité et de la diversité. La diversité est au cœur même de l'identité (« Je est un autre ») et la diversité suppose, elle aussi, des modalités de concevoir le rapport à l'autre et des possibilités de construire le vivre-ensemble.

Face à la complexité ahurissante et à l'« essentialisme » du concept d'*identité*, *diversité* fait en quelque sorte figure de parent pauvre. Pourtant, elle soulève des problèmes psycho-sociologiques et politiques tout aussi brûlants, elle s'installe au cœur des préoccupations contemporaines d'une société qu'elle unit et divise à la fois. La notion est ancienne, son origine remontant à la rhétorique, où elle a été pensée comme un agrément ou un ornement du discours. Tout en constituant une catégorie

abondamment utilisée, elle n'y a pas fait l'objet d'une véritable réflexion permettant d'en dépasser l'esthétique pour en aborder la poïétique. La tradition rhétorique établit une relation de synonymie entre *diversité* et *variété*, *changement* ou *mutation*.

Au début, la notion est plutôt neutre. La diversité se remarque, d'abord, dans tout le monde vivant où elle est naturelle et pratiquement infinie. Déjà chez l'être humain, la diversité biologique, toujours la première à considérer, devient moins neutre. En acquérant, au long de son histoire, une dimension culturelle et politique, la notion sera de plus en plus marquée. Cette évolution s'est considérablement accélérée au cours des dernières décennies, au point de la promouvoir parmi les plus actuelles et les plus débattues du millénaire. Le mot abonde dans la littérature scientifique et dans les discours politiques et journalistiques. Il semble bien que la rhétorique de la diversité l'emporte sur le phénomène en soi. Encore plus que le concept moderne, psycho-sociologique, d'*identité*, celui de *diversité* est une construction discursive. L'histoire moderne du concept est donc l'histoire de ce discours. « Forgé aux États-Unis à la fin des années 1970 pour requalifier des politiques d'égalité et d'action positive de plus en plus contestées par les courants conservateurs, le discours de la "diversité" s'est aujourd'hui massivement diffusé dans les démocraties libérales. », écrit la sociologue Laure Bereni (2020, 30). En France, ce discours s'impose au milieu des années 2000, promu au départ par le grand patronat.

L'histoire française du terme est jalonnée de quelques repères importants : en 2002, Jacques Chirac y fait référence, en affirmant que « La France est un pays qui trouve sa grandeur dans sa diversité et son refus des communautarismes. » ; en 2003, dans le rapport de la commission Stasi sur l'application du principe de laïcité à l'école, on célèbre la « diversité spirituelle et culturelle de la France » ; en 2004, on signe la «Charte de la diversité » (témoignant de l'acclimatation de la notion en France) qui s'engage à « promouvoir l'application du principe de non-discrimination » et à «chercher à refléter la diversité de la société française, notamment culturelle et ethnique» ; en 2009, l'État crée le « label diversité » (Doytcheva, 2010, 424 - 425).

La *diversité* se fait terminologiser en sociologie où, en tant que terme, il est défini comme la « qualité d'un ensemble hétérogène de personnes qui, dans un milieu donné, diffèrent les unes des autres par des caractéristiques qui sont généralement d'ordre social, culturel, physique ou psychologique. » (GDT). La définition essaie de fixer un concept assez flou, en laissant beaucoup d'espace aux variables, à des particularisations qui entraînent la polysémie du terme, surtout dans les conditions où les élaborations conceptuelles et les discours autour de la diversité prolifèrent.

Du point de vue du terminologue, les différents usages sociaux du terme ont deux conséquences opposées. D'une part, ces usages engendrent un champ conceptuel assez complexe et une terminologie sur mesure, d'autre part, ils multiplient les sens du terme, ce qui le rend ambigu, et en abusent, au point d'en faire une formule passe-partout, enjeu politique et cheval de bataille idéologique invoqué à tout bout de champ, pour servir les intérêts ou les causes des partis et des groupements minoritaires de tout poil. En essayant de mettre en évidence les mécanismes d'engendrement, les articulations

logiques et les particularités des premiers, nous nous efforcerons d'éviter les pièges de ces derniers.

Les emplois récurrents du terme *diversité* dans les différents discours circulant dans l'espace public contemporain, en particulier dans les discours politiques, médiatiques et des organisations, contribuent à en entériner un premier sens, ressortissant de l'application du concept de diversité à la vision d'une société plurielle, multiple, non homogène. Quand *diversité* n'est pas déterminé par un adjectif qualificatif particularisant, le terme exprime une vision globale ou large, consensuelle, de ce phénomène (cf. Doytcheva, 2010, 435). Ce sont toujours les discours qui, dans leur grande variété, particularisent le concept en accolant au terme *diversité* des adjectifs bien spécifiques, ce qui engendre une série d'hyponymes. Ainsi la diversité devient-elle *culturelle, ethnique, raciale* ou *ethno-raciale*, voire *mélanique, sexuelle* et ainsi de suite.

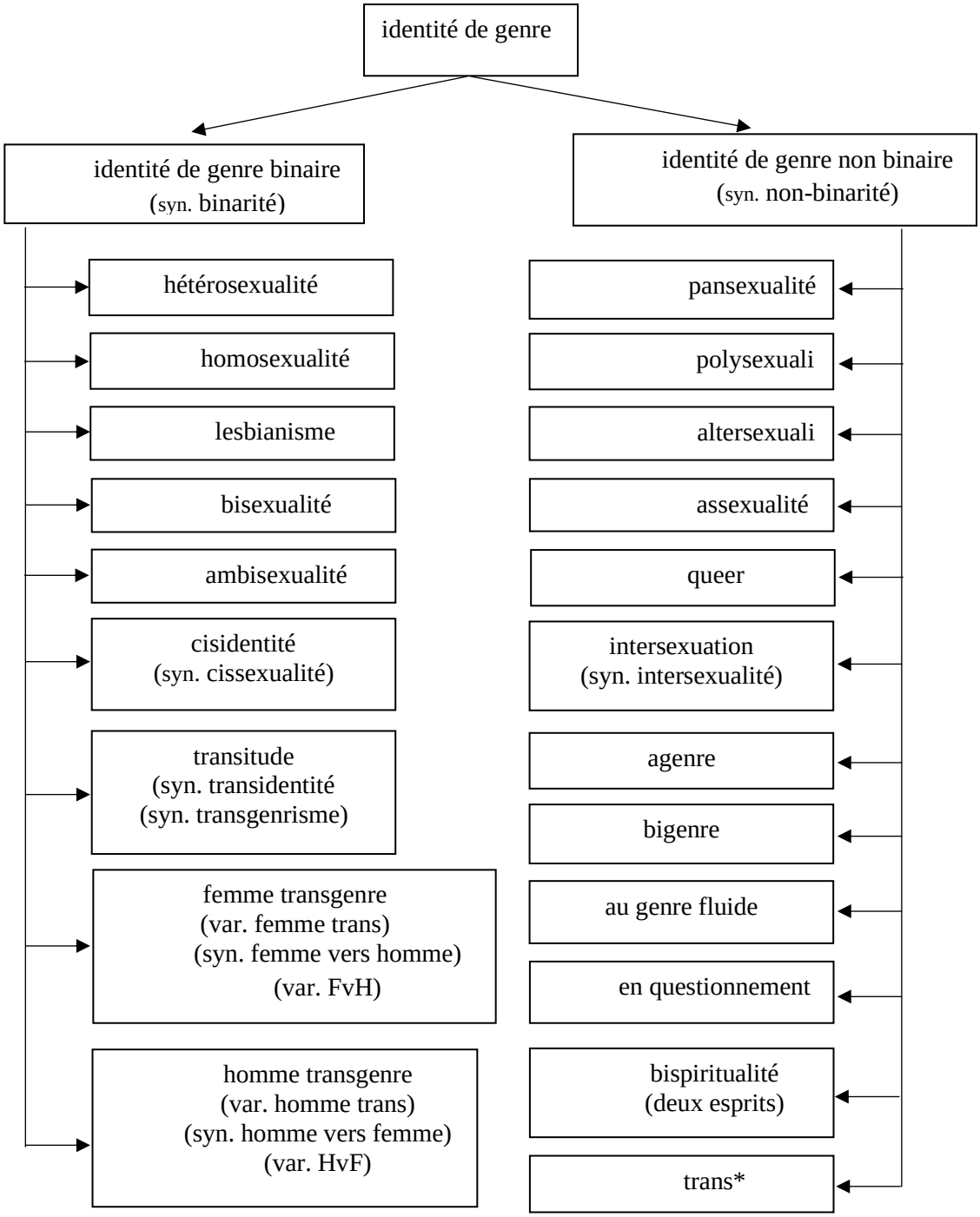
Extrêmement versatile, le concept / terme peut, en effet, s'appliquer à des domaines et des notions les plus variés, englober une gamme potentiellement infinie de différences – diversité des origines, des cultures, des langues, des religions, diversité de genre, d'âge, pour ne nommer que des aspects majeurs –, en relation avec des sujets hétérogènes – discrimination, tolérance, parité, homophobie, racisme, handicap –, et cette plasticité devient la source de son succès et en explique la diffusion sans précédent. Un couteau à double tranchant, à en croire Bereni et Jaunait :

> « Du reste, l'un de ses principaux atouts est bien sa plasticité, qui permet à ses utilisateurs de relier le terme à une gamme étendue de discours et de dispositifs. Mais cette indétermination intrinsèque de la notion de diversité est à la fois ce qui contribue à la légitimer en tant que référent et à la vider de toute valeur réellement normative. De fait, la plasticité du terme ne peut qu'attiser la suspicion de l'analyste. Il parait à cet égard difficile et assez peu satisfaisant, de chercher à donner un contenu substantiel à ce concept. » (2009, 4).

Les sens du concept se recomposent incessamment, selon les locuteurs, les contextes, les intérêts, en engendrant une combinatoire presqu'infinie se déployant dans d'innombrables phraséologismes qui ne font finalement que dire que tout dans notre univers est divers, l'identité y comprise, comme nous l'avons déjà montré. Par des mécanismes psycho-sociaux et sémio-communicationnels complexes, l'idée de diversité, axiologiquement neutre en elle-même, devient une valeur sociale, idéologique et programmatique. Toutes les formes de médiation et de médiatisation disponibles (symboliques, visuelles, politiques, organisationnelles) sont employées pour construire et imposer cette image valorisante. On invoque la métaphore alchimique du creuset pour en parler. On fait l'*éloge de la diversité*, en recourant encore à des expressions métaphoriques. C'est une *valeur ajoutée*, *valeur cardinale*, une *richesse*, un *avantage*, une *clé*, un *bassin bouillonnant d'innovation et de créativité*. On agit dans le *respect de la diversité*, pour *promouvoir la diversité*.

La terminologie de la diversité est jeune et très dynamique. Elle accueille nombre de termes flambant neufs et elle change rapidement. Le concept *identité de genre* (associé au concept de *diversité sexuelle*) est l'un des plus productifs. Né au confluent des notions de *genre, identité et orientation sexuelle*, il est le symptôme de transformations profondes affectant les mentalités collectives et toute notre société. Suite à la distinction introduite depuis les années 1970 entre *sexe* (« sexe biologique ») et *genre* (« identité sexuelle assumée »), on met aujourd'hui en avant une conception non essentialiste et non dualiste du genre, selon laquelle celui-ci n'est pas déterminé par l'ordre social ou naturel et ne se réduit pas à la simple dichotomie homme *vs.* femme, en se construisant dans un réseau de sens inextricablement mêlés, comme un « objet social complexe et polymorphe » (Abbou, 2018).

Ces nouvelles perspectives entraînent un besoin aigu de néologie terminologique, se concrétisant dans une série de termes que l'on peut regrouper en deux classes opposées et complémentaires, régies par les termes antonymiques *identité de genre binaire / identité de genre non binaire*, descendant du terme hyperonymique générique *identité de genre*. Nous en présentons l'arborescence ci-dessous.


identité de genre
identité de genre binaire (syn. binarité)
identité de genre non binaire (syn. non-binarité)
hétérosexualité
homosexualité
lesbianisme
bisexualité
ambisexualité
cisidentité (syn. cissexualité)
transitude (syn. transidentité (syn. transgenrisme)
femme transgenre (var. femme trans) (syn. femme vers homme) (var. FvH)
homme transgenre (var. homme trans) (syn. homme vers femme) (var. HvF)
pansexualité
polysexuali
altersexuali
assexualité
queer
intersexuation (syn. intersexualité)
agenre
bigenre
au genre fluide
en questionnement
bispiritualité (deux esprits)
trans*

L'origine et l'histoire de ces termes sont différentes. Quelques-uns, tel que *cissexuel* et *cisgenre*, par exemple, utilisés d'abord dans la recherche scientifique, sont ensuite popularisés par l'Internet et les réseaux de socialisation qui le rendent accessibles au grand public. Finalement, ils font leur entrée dans les dictionnaires de langue généraux (*Oxford dictionnary* est le premier à consigner le mot *cisgenre* en 2015) et/ou dans les vocabulaires spécialisés et les bases de données terminologiques. Le terme *queer*, désignant une « personne qui ne s'identifie à aucune catégorie relative à son orientation sexuelle et à son identité de genre » (GDT), est un anglicisme implanté en français et en d'autres langues, qui signifie « étrange » en langue commune et qui était, à l'origine, utilisé dans un sens péjoratif pour parler des hommes homosexuels. Vers la fin des années 1980, le mot a été réapproprié par la communauté LGBT qui en a fait un symbole de contestation des modèles identitaires relatifs au genre et aux orientations sexuelles. De ce fait, le terme peut être considéré offensant par certains locuteurs.

La vitesse à laquelle se produisent les mutations conceptuelles dans ce champ de l'expérience engendre beaucoup de difficultés terminologiques. Il s'agit d'une terminologie à l'état naissant, foisonnante, loin de la normalisation, où les principaux problèmes sont la synonymie, la superposition partielle de certains concepts avec une imbrication des sens que les définitions ne permettent pas toujours de démêler. Par exemple, la série *bisexualité – polysexualité – pansexualité* figure dans la base de données *Termium Plus* comme des « notions apparentées ». Le GDT consigne *transgenrisme*, *transidentité* et *transitude* comme des termes synonymes recommandés, en déconseillant l'emploi des formes synonymes *transgendérisme* et *transgendrisme*, calques de l'anglais *transgenderism*.

Sur des critères pragmatiques cette fois-ci, on distingue *transgenrisme* et *transexualité*, bien qu'ils puissent paraître synonymes et soient même utilisés comme tels dans certains contextes. Issus du domaine médical, *transexualité* et *transexuel.le* sont de moins en moins fréquents et, comme tous les termes dérivés de *sexuel*, sont considérés inadéquats et offensants par les personnes et communautés trans*. Toujours est-il que certaines personnes transsexuelles ne s'identifient pas au terme *transgenre* et vice versa.

Dans la série *hétéronormativité – hétéronormalité – hétérosexisme – hétérocentrisme – contrainte à l'hétérosexualité – hétérosexualité forcée – hétérosexualité obligatoire* (dont les termes renvoient tous, d'une manière ou d'une autre, au système normatif de comportements, de représentations et de discriminations fondé sur la binarité), les relations de synonymie sont encore plus difficiles à déceler et à distinguer de la fausse synonymie. En ce sens, le GDT attire l'attention qu'il ne faut confondre *hétéronormativité* et *hétérosexisme*, qui n'est, d'ailleurs, que le synonyme usuel, critiqué par le GDT, du terme privilégié *discrimination envers les homosexuels*.

La préférence pour tel ou tel synonyme, relevant de leur caractère marqué ou non-marqué en contexte, et le rejet de certains termes sont souvent l'expression d'une prise de position idéologique ou d'une affirmation identitaire. Cette portée idéologique

et l'intention polémique sont, croyons-nous, la marque distinctive du vocabulaire de la diversité, qui se reflète dans la formation des termes autant que dans la structuration même du système conceptuel et terminologique global.

Ainsi, au niveau des unités terminologiques, on peut remarquer la composition savante avec les éléments formants opposés *hétéro- / homo-*, *cis- / trans-*, engendrant des couples de termes antonymiques : *hétérosexualité / homosexualité* ; *cisidentité / transidentité*. Les termes composés avec l'élément *cis-* (« en deçà », « dans la limite de ») ont été d'ailleurs créés par les communautés trans* pour marquer plus nettement leur opposition à la norme qu'elles transgressent et rejettent.

Au niveau du système conceptuel, on remarque la bipolarisation constante des concepts/ termes qui s'organisent en catégories antinomiques : aux types d'identité de genre binaire, s'oppose les types d'identité de genre non binaire, à la classe des types de diversité, s'oppose la classe des types de discrimination, à chaque type particulier de « diversité », s'oppose une attitude oppressive ou un type de discrimination – les *-ismes* de la diversité : *essentialisme, ethnocentrisme*, *racisme* et *néoracisme*, *colonialisme* et *néocolonialisme*, *colorisme*, *classisme*, *sexisme*, *hétérosexisme*, *cissexisme* et *cisgenrisme, âgisme, capacitisme, validisme, audisme*.

Toute cette terminologie semble orientée contre, entièrement mue par une attitude défensive / offensive et par la volonté de se distinguer, obsédée par le souci de la différence. D'ici son caractère original, hétéroclite et bigarré, auquel contribuent la variété des préfixes utilisés pour former les termes (*bi-*, *ambi-*, *a-*, *alter-*, *inter-*, *poly-*, *pan-*), les acronymes (*afan / ahan*, « assignée femme / homme à la naissance » ; *FvH / HvF* ; *mtf / ftm* et *mtx / ftx* de l'anglais « *male to female* » désignant les différentes formes de transition), ainsi que les emprunts et les calques de l'anglais, assez nombreux surtout dans le vocabulaire de la diversité sexuelle, coexistant avec des termes savants, créés par composition avec l'élément formant *-phobie*, qui servent à exprimer des attitudes de mépris, haine, crainte ou rejet de telle ou telle forme de manifestation de la diversité (*lesbophobie*, *homophobie*, *biphobie*, *transphobie*, *islamophobie*, *xénophobie*). Des termes provenant de la langue commune (exclusion, assimilation, marginalisation, aliénation) côtoient des termes « de souche », plus spécifiques (invisibilisation, ghettoïsation, racialisation, racisation, hétéropatriarcat, mégenrage, morionommage) allant jusqu'à des éléments d'une nouvelle grammaire non binaire, permettant un accord de genre flexible, dont les embryons seraient les formes pronominales neutres tels que *iel*, *yel* ou *ille* (issus de *il* et *elle*), *ul* ou *ol* (au lieu de *il* ou de *elle*), *celleux* (issu de *ceux* et *celles*) et *toustes* (issu de *tous* et *toutes*).

## 6. Vers de nouveaux horizons

Les phénomènes langagiers et les structures discursives que nous avons inventoriés et analysés dépassent le cadre de la terminologie proprement dite et ouvre à la communication spécialisée.

L'approche socioterminologique, diachronique et discursif, nous a permis de montrer, « à fleur de terme », que les champs conceptuels des notions d'*identité* et de

*diversité* se recoupent sur plusieurs points et se superposent partiellement, ce qui vient témoigner du fait que les domaines de la connaissance et les systèmes terminologiques ne sont pas clos, mais perméables les uns aux autres, permettant, voire encourageant les migrations, les échanges et les croisements, sur le fond de la tendance actuelle à l'interdisciplinarité et à l'hybridation. Une identité diversitaire et une diversité identitaire (ce n'est pas qu'un simple jeu de mots), se réfléchissant réciproquement, semblent avoir transformer notre société en un champ de forces opposées (et de bataille), se reconfigurant sans cesse pour retrouver un principe d'unité et de cohésion.

Car le binôme conceptuel *identité-diversité* englobe le concept de différence, en faisant avancer l'antithèse tranchante vers une synthèse euphémisante. Si l'idée de différence sépare, celle de diversité essaie de tenir ensemble, en entraînant en même temps un décentrement et une relativisation de l'identité. Serait-ce le passage d'une logique binaire à une logique ternaire qui permette le vivre-ensemble ? En fin des comptes, « l'identité supportable ne peut être que décentrée et consciente de son inachèvement dynamique. » (Drouin-Hans 2006, 25).

Au terme de notre recherche, les phénomènes langagiers observés, ayant pour corollaire le décentrement de l'identité et l'hybridation des deux concepts, nous conduisent vers l'idée d'un domaine inter- et transdisciplinaire en train de se constituer comme un construit socio-symbolique, au confluent des imaginaires contemporains, se déployant dans une structure rhizomatique autour d'un méga-concept : la *diversitude*.

## Bibliographie

**Corpus spécialisé**

Baudry, R. et al. 2007. « Définir l'identité », in *Hypothèses*, 1 10. Éditions de la Sorbonne. p. 155-167. https://www.cairn.info/revue-hypotheses-2007-1-page-155.htm

Becchia, C. et al. 2012. « L'identité : introduction », in *Questes* 24. http://journals.openedition.org/questes/2948, page consultée le 10 novembre 2022.

Bereni, L., Jaunait, A. 2009. « Usages de la diversité », in *Raisons politiques*, 3 n° 35. Presses de Sciences Po. p. 5-9. https://www.cairn.info/revue-raisons-politiques-2009-3-page-5.htm, page consultée le 10 novembre 2022.

Bouchard, Benjamin. 2014. « Les figures de la diversité », in *Poétique* 1 n° 175. Seuil. p. 3-20. https://www.cairn.info/revue-poetique-2014-1-page-3.htm, page consultée le 10 novembre 2022.

Fugier, Pascal. 2007. « Les trois dimensions sociales de l'identité personnelle : réelle, symbolique et imaginaire », in *Interrogations. Revue pluridisciplinaire de sciences humaines et sociales*, Interrogations.halshs-01646638, page consultée le 10 novembre 2022.

Gaulejac, Vincent (de). 2002. « IDENTITÉ », in Barus-Michel (J.) et al. (dir.). *Vocabulaire de psychosociologie, références et positions*, Paris : Érès, p. 174-180.

Ghislain, Mary. 2012. *La dynamique identitaire et capacitaire dans la construction du projet professionnel*. Psychologie. Université Paul Valéry - Montpellier III. Français.

Gruson, Pascale ; Nardi, H. C. 2012. « Frontières identitaires et représentations de l'altérité : Inégalités, mobilités, reconnaissances ». In *Frontières identitaires et représentations de l'altérité*, Paris, France. pp.1/5. halshs-00857453, page consultée le 10 novembre 2022.

Messu, Michel Henri. 2008. *Les "Moi" identitaires. L'identité construite et les manières de la dire*. hal-00256640, page consultée le 10 novembre 2022.

Nicole Giroux, N. 2001. *La gestion discursive des paradoxes de l'identité.* XI[e] Conférence de l'Association Internationale de Management Stratégique, les 13-15 juin 2001, Faculté des Sciences de l'administration, Université Laval Québec.

Rey, Olivier. 2007. « Le symptôme identitaire », in *Études*, 7 Tome 407. S.E.R. p. 52-62. https://www.cairn.info/revue-etudes-2007-7-page-52.htm, page consultée le 10 novembre 2022.

Taché, A., Bertossi, Ch. 2022. « Election présidentielle 2022 : "La fracture n'est pas identitaire, mais

démocratique", in *Le Monde*, publié le 05 février. https://www.lemonde.fr/idees/article/2022/02/05/ election-presidentielle-2022-la-fracture-n-est-pas-identitaire-mais-democratique_6112420_ 3232.html, page consultée le 10 novembre 2022.

***. 2000. *Rapport mondial sur la culture 2000. Diversité culturelle, conflit et pluralisme*, Editions UNESCO https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000122411, page consultée le 10 novembre 2022.

***. 2014. *Des mots pour parler de diversité. Lexique des termes utilisés dans le cadre de la formation « Une pour toutes et toutes pour ELLES »* RQCALACS. https://www.rqcalacs.qc.ca/administration/ ckeditor/ckfinder/userfiles/files/Boite%20a%20outils%20intersectionnalite/LEXIQUE.pdf, page consultée le 10 novembre 2022.

***. Guide de la terminologie liée à l'équité, la diversité et l'inclusion. https://www.noslangues-ourlanguages.gc.ca/fr/publications/equite-diversite-inclusion-equity-diversity-inclusion-fra, page consultée le 10 novembre 2022.

***. *Petit lexique de terminologie 2SLGBTQIA+*. https://conseiljeunesse.ca/images/uploads/files/ Petit_lexique_de_terminologie_2ELGBTQ.pdf, page consultée le 10 novembre 2022.

***. *Terminologies. Identité de genre*. https://www.genrespluriels.be/IMG/pdf/terminologies_-_brochure_genres_pluriels.pdf, page consultée le 10 novembre 2022.

## Ouvrages

Bourdieu, Pierre. 1982. *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*. Paris : Editions Fayard.

Bouvet, Laurent. 2020. *Le péril identitaire*. Editions de (l')Observatoire. Collection : Et Après ?.

Dubar, Claude. 2010. *La crise des identités. L'interprétation d'une mutation*. Paris : Presses Universitaires de France. Collection : Le Lien social.

Gaudin, François. 1993. « Socioterminologie : du signe au sens, construction d'un champ », in *Meta* 38(2), p. 293-301.

Gaudin, François. 2005. « La socioterminologie », in *Langages*, vol. 157, p. 80-92.

Gaudin, François.1993. *Pour une socioterminologie : des problèmes sémantiques aux pratiques institutionnelles*. Rouen : Publications de l'Université de Rouen.

Lerat, Pierre.1995. *Les langues spécialisées*. Paris : PUF.

Lévi-Strauss, Claude. 1983. « L'identité », in *Séminaire interdisciplinaire*. Paris : Editions Gallimard.

Marc, Edmond. 2005. *Psychologie de l'identité. Soi et le groupe*. Paris : Dunod.

Quine, W. V. 1950. « Identity, Ostension, and Hypostasis », in *The Journal of Philosophy*, Vol. 47, No. 22. p. 621-633.

Ricœur Paul. 1990. *Soi-même comme un autre*, Paris : Seuil.

## Dictionnaires

*Le Grand Dictionnaire Terminologique* (GDT), Banque de terminologie de l'Office québécois de la langue française. www.gdt.oqlf.gouv.qc.ca, page consultée le 10 novembre 2022.

*TERMIUM Plus*, Banque de données terminologiques et linguistiques du gouvernement du Canada. https://www.btb.termiumplus.gc.ca/tpv2alpha/alpha-fra.html?lang=fra, page consultée le 10 novembre 2022.

*Trésor de la Langue Française informatisée* (TLFi). http://atilf.atilf.fr/, page consultée le 10 novembre 2022.

## Sitographie

Abbou, Julie (et alii). 2018. « Introduction. Le genre, lieu discursif de l'hétérogène », in *Semen* 44. http://journals.openedition.org/semen/10790, page consultée le 10 novembre 2022.

Adami, Hervé. 2018. « La logomachie sur la notion de " diversité " : quelques éléments d'analyse », in Sy, K. (et alii). *De la diversité fantasmée aux effets de réalités : discours et pratiques*, l'Harmattan, p.73-87. https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02068586/document, page consultée le 10 novembre 2022.

Bereni, Laure. 2020. « La diversité, ruse ou dévoiement de l'égalité ? », in *L'Observatoire*, n°56. p. 30-32. https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02906448/document, page consultée le 10 novembre 2022.

Bouchard, Benjamin. 2014. « Les figures de la diversité », in *Poétique* 1 n° 175. Le Seuil. p. 3-20. https://www.cairn.info/revue-poetique-2014-1-page-3.htm, page consultée le 10 novembre 2022.

Bouvet, Laurent. 2020. « L'âge identitaire » (entretien), in *Le Point*, 11 février. https://laurentbouvet.net/2020/02/19/lage-identitaire-entretien-le-point-11-fevrier-2020/, page consultée le 10 novembre 2022.

Charaudeau, Patrick. 2005. « L'identité culturelle entre soi et l'autre », in *La phraséologie dans tous ses états : actes du colloque "Phraséologie 2005*", Louvain-la-Neuve, 13-15 octobre. http://www.patrick-charaudeau.com/L-identite-culturelle-entre-soi-et.html, page consultée le 10 novembre 2022.

Clavreul, Gilles. 2021. « Tenaille identitaire » : la réponse de Gilles Clavreul à Alain Finkielkraut, in *Le Figaro*. https://www.lefigaro.fr/vox/societe/tenaille-identitaire-la-reponse-de-gilles-clavreul-a-alain-finkielkraut-20210429, page consultée le 10 novembre 2022.

Descombes, Vincent. 2015. « Les embarras de l'identité », in *L'information psychiatrique* 1, vol. 91. p. 61-65. https://www.cairn.info/revue-l-information-psychiatrique-2015-1-page-61.htm, page consultée le 10 novembre 2022.

Doytcheva, Milena. 2010. « Usages français de la notion de diversité : permanence et actualité d'un débat », in *Sociologie* 4 vol. 1. Paris : Presses Universitaires de France. https://www.cairn.info/revue-sociologie-2010-4-page-423.htm, page consultée le 10 novembre 2022.

Drapeau Vieira Contim, Filipe. 2016. « Identité (A) », in Maxime Kristanek (dir.). *L'Encyclopédie philosophique*. https://encyclo-philo.fr/identite-a, page consultée le 10 novembre 2022.

Drouin-Hans, Anne-Marie. 2006. « IDENTITÉ », in *Le Télémaque* 1 n° 29. Presses universitaires de Caen. p. 17-26. https://www.cairn.info/revue-le-telemaque-2006-1-page-17.htm

Dubar, Claude ; Fraisse-d'Olimpio, Stéphanie. 2008. *Entretien avec Claude Dubar autour du concept d'identité*. https://ses.ens-lyon.fr/articles/le-concept-d-identite-autour-des-travaux-de-claude-dubar-39775, page consultée le 10 novembre 2022.

Mortureux, Marie-Françoise. 1995. « Les vocabulaires scientifiques et techniques », in *Les Carnets du Cediscor* 3. http://journals.openedition.org/cediscor/463, page consultée le 10 novembre 2022.

Sparti, Davide. 2015. « L'identité et ses dilemmes », in *Terrains / Théories* 3. http://journals.openedition.org/teth/591, page consultée le 10 novembre 2022.

## Sigles

GDT – *Le Grand Dictionnaire Terminologique*.
SHS – Sciences humaines et sociales.
TLFi – *Trésor de la Langue Française informatisée*.

DOI: 10.35923/QR.10.02.09

Ana ROSSI
(Université de Brasilia, Brésil)

# La traduction entre identité et diversité : la méthode comparative des textes

**Abstract:** (**Translation between identity & diversity: comparative method of texts)** The aim of this article is to present and to discuss the comparative method of texts developed at Brasilia University, and tested in many scholar's papers realized by my students. The comparative method of texts is a technique based in a theoretical approach whose aim is to clarify many translations choices from the moment that the translation work is organized by data tables and translation diary that are present in the translation act. This approach is related to the Walter Benjamin text, *La tâche du traducteur.*

**Keywords***: translation, identity, diversity, method, comparison.*

**Résumé** : L'objectif de cet article est de présenter et d'analyser la méthode comparative des textes, développée à l'Université de Brasilia, et testée dans maints travaux de traduction réalisés sous ma coordination. La méthode comparative des textes constitue une technique basée sur une approche théorique qui rend intelligible les choix traductifs dès lors que l'on organise le travail de traduction à partir de tableaux et d'un journal de traduction qui recense les questions de traduction qui apparaissent dans le cadre de la traduction. Cette approche renvoie au texte classique de Walter Benjamin, *La tâche du traducteur*.

**Mots-clés** *: traduction, identité, diversité, méthode, comparaison.*

## 1. Prolégomènes

Notre étude situe d'emblée la traduction entre identité et diversité. Dans ce cadre, nous allons envisager identité et diversité comme deux facettes d'une même pièce de monnaie, puisque dans la diversité on identifie le même (le un) et en même temps (le pluriel). La manière de saisir cette relation complexe entre identité et diversité est définie selon la méthode comparative des textes.

Qu'en est-il de cette méthode comparative des textes ?

Il s'agit d'une technique basée sur une approche théorique qui sera explicitée tout au long de l'article pour approcher des concepts difficiles à saisir, tels que « identité » et « diversité », qui se trouvent en jeu dans la traduction. Par ailleurs, basée sur un postulat épistémologique, le grand objectif de cette méthode est d'organiser un cadre analytique où il est possible d'observer la traduction dans la perspective d'une recherche en structurant le parcours analytique posé dans toute traduction. Ainsi, il s'agit de transformer l'exercice même de la traduction afin de sortir de choix qui

peuvent être faits de manière aléatoire pour se situer dans un *continuum* qui permet d'analyser les données de traduction afin de dégager le projet de traduction, ce qui a pour effet de situer le traducteur dans un parcours analytique donné. La méthode comparative des textes constitue une mise à plat de l'expérience du traducteur dans le cadre de son propre parcours analytique, et dans sa manière de penser la traduction. Ce qui est en jeu est comment la traduction est pensée, comment celle-ci se donne à voir au traducteur en raison d'un ensemble d'idées qui la parcourent et qui la traversent, qui la définissent et dont l'effet est d'observer les idées souvent disparates qui apparaissent tout au long du parcours. Dans ce sens, les choix de traduction deviennent plus systématisés pour le traducteur, qui peut commencer à réfléchir au rôle joué par ces choix dans la construction de la traduction. Ce qui est important de constater est que l'usage de la comparaison des textes en cours de construction permet d'associer les différents états de la construction du texte « en se traduisant », puisqu'il indique sa construction générale et sa forme, en répertoriant l'ensemble des décisions, apparemment disparates, prises par le traducteur, et dont la synthèse constitue le résultat de toute traduction.

Concrètement, en termes d'outils heuristiques, cette méthode associe la construction de tableaux analytiques qui sont structurés tout au long de ce parcours, notamment avec le tableau matrice qui répertorie toutes les décisions prises, et qui montre, visuellement les « états » du texte « en se traduisant », de même qu'elle associe la production d'un « journal de traduction », au sens même de l'outil proposé par des anthropologues et des ethnologues qui, dans le cadre de leurs missions d'études des cultures étrangères et lointaines, prennent des notes sur « cet autre » si différent, sur ces faits extérieurs qui permettent de comprendre la logique en jeu dans ces sociétés conçues comme lointaines ou proches. Ainsi, la prise de notes sous la forme du « journal de traduction » fait partie intégrante de la méthode de comparaison des textes, puisqu'elle saisit et donne à voir lors d'un instant « T » toute l'opacité de l'autre, cet autre qui est personnalisé par un texte, difficile à approcher et à se familiariser. Car, pour tout traducteur, le texte, au début de son travail est bien cet « autre », est bien la diversité matérialisée dans son opacité et dans son incapacité à rendre visible les logiques qui le construisent. Il faut s'en approcher peu à peu en enregistrant les logiques qui parcourent cet « autre » texte de manière à le rendre intelligible comme n'importe quelle opération intellectuelle qui s'approche de son objet, le rend en quelque sorte familier, le rend « un » avec nous, avant de le rendre, à nouveau, dans la traduction « en se faisant » sa diversité, et sa forme tout à fait spécifique, mais dans une autre langue, dans un autre univers culturel et linguistique.

Aussi bien le tableau-matrice, ainsi que les autres tableaux qui peuvent en découler, ainsi que le « journal de traduction », qui constitue une prise de notes organisée sont ces outils heuristiques utilisés pour s'approcher de ces éléments si importants et si difficiles à saisir qui sont en œuvre dans l'acte traductif.

## 2. « Identité » et « Diversité » en traduction

Approcher la traduction se fait par la mise à plat de nos propres conceptions concernant « identité » et « diversité ». Souvent ces deux concepts sont considérés comme séparés l'un de l'autre et distants ; les deux concepts philosophiques - « identité » et « diversité » - sont les deux côtés d'une même pièce de monnaie, qui se regardent et qui ne se reconnaissent pas nécessairement, ou qui se tournent le dos. Mais, bien au contraire, ces deux concepts sont bien plus liés qu'on ne le suppose, puisque dans l'identité comporte une part de diversité, et que, par ailleurs, la diversité comporte sa part d'identité.

Les relations durables établies entre identité et diversité sont passibles d'être observées dans la traduction dès que l'on se donne les moyens d'organiser les données de la traduction ; on peut organiser les données dans n'importe quelle autre discipline scientifique afin de les voir fonctionner lors de la traduction.

Ce qui est proposé dans cet article est bien un parcours analytique, au sens méthodologique du terme qui puise ces ressources dans la catégorisation de la traduction suivant la perspective de Walter Benjamin et du mythe de la Tour de Babel. Ce mythe, tel qu'il nous est arrivé par les textes canoniques et sacrés, renvoie à une ancienne langue humaine connue et parlée par tous les hommes sur la surface de la terre. Une langue unique qui a permis à l'humanité de se communiquer, et de structurer des projets qui n'ont guère été appréciés par la divinité. Ainsi, la punition divine a été la fragmentation des langues dans ses dispositifs langagiers. Ce qui a eu pour effet de transformer une langue unique et ancienne en une diversité de langues parlées aujourd'hui par les différents peuples. Le mythe de la tour de Babel a ceci d'intéressant qu'il permet de penser plusieurs éléments présents dans l'acte traductif : tout d'abord, la relation entre les langues / langages dans leurs aspects différentiels et semblables. Car la relation entre les langues est vraiment difficile à saisir, puisque, différentes entre elles, celles-ci entretiennent des relations de familiarité qui reconstruisent des ponts entre elles, et de saisir le concept en jeu dans l'autre langue, afin d'opérationnaliser une traduction à partir de la diversité lexicale et grammaticale de chacune des langues pour retrouver le « un » avant de se dissocier à nouveau en le « divers ».

Ainsi, ce mythe rend visible les deux pièces d'une même monnaie comme présenté ci-dessus, puisqu'il met en avant la relation de la « familiarité entre les langues » en même temps que leur « diversité », à savoir ce qui les différencie, et qui apparaît dans toute traduction énonçant leur caractère singulier et pluriel en même temps. Dans les études de la traduction / traductologie, ceci est mis en évidence sous la forme du concept de « traduisibilité » qui, dans sa possibilité de traduire d'une langue à l'autre, opérationnalise et explicite la relation complexe entre « ce qui est le même » et ce qui est « différent ». Ce sont ces tensions que la méthode comparative des textes se propose de cerner, de comprendre afin de les mettre le plus possible à plat, dans le sens où il devient possible de dire quelque chose sur la traduction, produire un discours.

Pour la traduction, il s'agit d'un des grands enjeux qui rend possible le mouvement traductif, puisque faisant fi de la diversité entre les langues, la traduction

insiste encore et encore dans ce mouvement traductif en confirmant la possibilité de traduire, en rendant les langues familières les unes vis-à-vis des autres, et ce malgré toutes les différences que l'on observe empiriquement dans notre expérience langagière lorsque nous nous mouvons entre ces différentes langues.

Cette pratique, aussi ancienne que l'humanité, devient intelligible lorsque l'on l'approche par l'intermédiaire du couplet diversité et identité. Si les langues sont si différentes - et empiriquement, lorsque nous apprenons des langues, nous constatons ces différences et ces écarts -, comment se fait-il que la traduction est possible ? En d'autres termes, la traduction se base sur le *passage* d'une langue à une autre, d'un *locus* traductif en direction d'un autre *locus* traductif ; comment expliquer la possibilité même de ce passage et de ces transformations si les langues sont aussi « diverses » et différentes les unes aux autres ? De fait, lorsque l'on traduit, on expérimente que cela est possible, puisqu'il s'agit de l'expérience propre du traducteur. Mais, d'un point de vue plus analytique, cela demeure une grande inconnue.

Ainsi, dans le cadre de la traduction *en se faisant*, les langues s'expriment dans un rapport de tension permanente puisqu'on peut définir l'opération de traduction comme le passage d'un univers familier vers la diversité et l'étranger afin de le connaître et de l'apprivoiser pour, dans une certaine mesure, le rendre sien et quelque part l'apprivoiser, faire en sorte qu'il devienne « le un / le même » avant de le lâcher à nouveau dans sa dimension de « divers ». C'est la tension à laquelle toute traduction soumet le traducteur par l'intermédiaire d'une expérimentation d'idées qui renvoient à la tension entre ce qui est un déjà en partance vers l'étranger.

Dans cette relation tendue entre ce qui est un et ce qui est divers, nous avons deux mouvements, ce que les études de traductologie désignent sous le terme de « traduction », qui est le mouvement du divers pointé vers sa langue maternelle, apparemment le lieu du familier. Et l'autre mouvement, en sens contraire, qui part de ce qui est connu et pointe vers le différent, et qui est désigné sous la forme de la version. Chacun de ces deux mouvements traductifs présente des spécificités en acte, mais tous deux sont possibles, car ils mettent en œuvre la relation tendue entre diversité et identité qui peut être pensée de manière analytique, et qui, pour être pensée, demande des outils heuristiques propres à rendre visible ces relations latentes entre les langues et les langages. Sans ces outils, ces relations sont expérimentées par le traducteur, mais difficilement accessibles et pensables.

## 3. L'expérience de traduction et la méthode comparative des textes

Attardons-nous un peu sur cette familiarité entre les langues à partir du texte de Walter Benjamin, *La tâche du traducteur* (1923). Il s'agit d'une *intention* présente dans toutes les langues qui expriment les actions humaines. Toutes les langues peuvent exprimer dans l'univers qui lui est propre les quatre émotions humaines primaires, à savoir la joie, la tristesse, la peur et la colère. Cela peut être considéré comme le propre des langues dans leur relation de familiarité avec les autres. Mais, la question est que chacune d'elles l'exprime de manière spécifique, c'est-à-dire en raison de l'histoire

d'un peuple spécifique, avec une historicité propre, en empruntant des mots qui lui sont propres, dans un cadre géographique qui est/fut le sien, et qui constitue son histoire. Ces quatre émotions, pour ne citer que celles-ci, sont présentes dans toutes les langues humaines, et les catégories analytiques pour penser la joie, la tristesse, la peur et la colère sont présentes dans absolument toutes les langues, présentes dans leur *intention*, mais s'exprimant de manière différente.

La méthode comparative des textes a été développée tout au long de mes années de recherche et d'enseignement à l'Université de Brasilia, au Brésil, et ont été systématisées dans un article intitulé « Tradução como construção de conhecimento: experiências na Universidade de Brasília » (Rossi 2019), qui explique les fondements et le fonctionnement de cette méthode qui saisit, en acte, le processus de traduction dans ses rapports fondamentaux entre identité et diversité, présent dans la construction des textes. Dans ce sens, le traducteur, étant aussi celui qui écrit le texte, celui-ci peut être considéré comme proche de l'écrivain dont les capacités d'organisation textuelle et scripturaire sont parties incontournables de la mise en forme du texte traduit.

Comme toute méthode, celle-ci a plusieurs origines qui se basent sur les travaux d'Antoine Berman, notamment dans sa préoccupation exprimée dans maints de ses travaux[1] à propos d'une méthode en traduction. Ses nombreux doutes et questions m'ont aidé à formuler les miens dans le sens de construire un itinéraire intellectuel pour que le traducteur puisse s'y atteler et y voir clair dans le dédale que représente toute traduction, à partir de l'enregistrement des données sous la forme de tableau construits de manière parallèle au journal de traduction. Là sont présentés les idées qui jalonnent la traduction, les données linguistiques et autres qui apparaissent tout le long du parcours analytique, et toute autre question qui, à coup sûr, y apparaîtrait. Associé au tableau l'objectif est de permettre au traducteur de se situer dans l'acte traductif, et de pouvoir y revenir pour analyser ses données, revoir ses erreurs, les corriger surtout dans un mouvement réflexif qui est une des clés de toute méthode.

Ainsi, le résultat de toute cette mise en forme aboutit à deux résultats, à savoir la traduction sous la forme d'un texte bien défini, ainsi que la production des données de traduction qui permettent, *a posteriori*, une analyse et la formulation d'un corps d'hypothèses dans le cadre d'un travail de recherche. De ce fait là, l'acte traductif se transforme en un acte réflexif sur la traduction *en se faisant*, puisqu'elle permet au traducteur, par la notation de son cheminement mental et intellectuel, de donner une forme à ce dernier, et d'y revenir de manière réflexive autant de fois qu'il le faudra, puisque les données sont disponibles et organisées.

C'est bien l'objectif recherché par les anthropologues / ethnologues qui, dans leurs voyages vers d'autres sociétés au bout du monde, voire dans la même société, partent avec leurs cahiers sous le bras dans le but de prendre un ensemble de notes, qui,

[1] Plusieurs travaux d'Antoine Berman amènent à des questions non résolues. Voir, par exemple, la question de la méthode en traduction, préoccupation présente dans son article « La traduction et ses discours », mais aussi dans son livre, *Pour une critique des traductions* ; les deux sources sont mentionnées dans la bibliographie.

dès leur retour, sont soumises à une perspective réflexive de manière à extraire tous les éléments de connaissance présents dans ces annotations.

À l'instar des anthropologues / ethnologues, le traducteur élève ces deux grandes méthodes au rang de collecte des donnés pour établir ce mouvement entre le divers et le singulier, entre ce qui nous est propre (identitaire) et ce qui est différent (diversité). C'est bien notre voyage à nous, les traducteurs.

En résumé, la méthode comparative des textes est le résultat de deux types de notation qui comprend :

1. La tenue d'un journal de bord de la part du traducteur lorsqu'il fait la traduction.

2. La construction d'un tableau-matrice qui comprend au moins cinq colonnes spécifiques dans le but d'enregistrer toutes les « erreurs » de la traduction, erreurs qui font l'objet d'un regard clinique et réflexif pour en comprendre la source.

Ainsi, la traduction se décline, à son tour, en plusieurs tableaux avec des données passibles d'être analysées. Aussi bien le journal de bord comme les tableaux enregistrent le *momentum* de la construction des données traductives qui, une fois la traduction achevée, reflètent toute la complexité de la dynamique traductive, avec ses questionnements, ses limitations et ses possibles solutions.

La méthode comparative des textes n'est pas une méthode qui se rapprocherait de la méthode génétique de texte, puisque dans ce cas, nous avons des textes déjà construits qui précèdent le travail du traducteur, et, bien au contraire, ne constituent pas le résultat de l'enregistrement de l'expérience traductive en acte.

En termes de ses effets, la méthode comparative des textes réalise ce *passage* entre un *locus* A (langue de départ) en direction d'un *locus* B (langue d'arrivée). Un important élément d'analyse relatif à cette approche en traduction est que, dans le cas d'une traduction (rappelons-le : mouvement d'un *locus* familier qui se dirige vers un *locus* étranger), ou, au contraire, d'une version (mouvement qui part d'un *locus* étranger et qui pointe en direction d'un *locus* familier), certaines variables ont des effets sur la traduction, comme par exemple :

1. les relations politique et historique entre les langues ;

2. les relations de parenté et d'éloignement entre celles-ci ;

Ceci demande des études plus approfondies menées à l'Université de Brasilia sur ce thème.

Le prochain point amènera deux exemples lexicaux dont l'analyse soulèvera certains éléments de discussion, et montrera une approche possible sur comment mener une traduction lexicale lorsque ce lexique est le résultat de l'histoire d'une société.

## 4. « Compagnon / compagnonnage » : *passage* du français vers le portugais du Brésil

Afin d'illustrer la complexe question de la familiarité et de la diversité dans les relations établies entre les langues, nous allons analyser le cas du mot « compagnon / compagnonnage » dans ses catégorisations analytico-sémantiques et leur ancrage dans

l'histoire des sociétés européennes, en général, et française, en particulier, pour aboutir à certaines questions de type traductif ainsi qu'à ses implications.

Nous avons ici une sémantique qui recouvre une réalité historique donnée et datée, et qui prend toute sa forme et son sens pour le traducteur si et seulement si celui-ci / celle-ci connaît les dynamiques historiques des sociétés de laquelle ce mot provient et à quelle réalité celui-ci renvoie.

Les langues expriment des connaissances et des expériences des peuples dans leur relation historique en rapport avec le monde. Aryon Dall'Igna Rodrigues, linguiste brésilien et fondateur du champ d'étude consacré à la linguistique historique qui recense l'histoire et décrit les langues des peuples autochtones américains situés en territoire brésilien, a mis en évidence que la langue et le langage sont le résultat de l'expérience des peuples car ceux-ci ont des concepts différents[1] en raison de leur cosmovision et de leur connaissance différente et spécifique sur le monde.

Nous savons que le mot « compagnon » possède plusieurs acceptions[2] (CNRTL, mot « compagnon »). Le sens qui nous intéresse ici s'ancre dans une réalité de l'histoire sociale en Europe, puisque « compagnon » est « l'ouvrier qui a fini son apprentissage mais n'est pas encore maître, et travaille pour le compte d'un maître. » (CNRTL), comme nous le montre Alphonse Daudet, dans la citation ci-dessous :

> « Vx. Il était compagnon chez monsieur Frappier, le premier menuisier de Provins (BALZAC, *Pierrette*, 1840, p. 88). Ils [la plupart des révolutionnaires] ressemblent au compagnon qui va d'auberge en auberge, d'atelier en atelier... se perfectionnant dans son état (PROUDHON, La Révolution soc. démontrée par le coup d'État du 2 déc.,1852, p. 30): 8. Là, s'il vous plaît, le cri qui retentit dans la forge quand le fer est chaud et qu'on appelle les compagnons pour le battre. A. DAUDET, Jack, t. 2, 1876, p. 38. » (CNRTL).

Nous avons aussi l'expression qui en découle, à savoir « Société de compagnons », à partir de l'exemple fourni par Paul Valery, dans *Regards sur le monde actuel* :

> « [...] ces architectes des cathédrales étaient des nomades. Ils allaient bâtir de ville en ville... Ces ouvriers et leurs chefs ou contremaîtres se formaient *en sociétés de* compagnons, qui se transmettaient leurs procédés de coupe de pierre et d'appareillage, de charpente ou de serrurerie. Mais nul document écrit ne nous est parvenu sur ces techniques. VALÉRY, *Regards sur le monde actuel,*1931, p. 238. » Il en découle des expressions familières, telles que « Travailler à dépêche compagnon », ce qui veut dire « Travailler vite et mal. » Il y a aussi « Se battre à dépêche

[1] Ces concepts ont été détaillés dans une entretenue du linguiste Aryon Dall'Igna Rodrigues avec Ana Helena Rossi, parue dans la revue « Traduzires » en décembre 2012 (voir la bibliographie).

[2] Le mot « compagnon » possède une acception « Usuelle » et une acception « Spécifique ». Nous nous attacherons à la définition spécifique.

> compagnon », ce qui signifie « Se battre à l'aveuglette, ou se battre à outrance sans dessein de s'épargner. » (Ac. 1878. » (CNRTL).

Dans le cas qui nous intéresse, le compagnon est un ouvrier, un artisan qui « fait partie d'une société de gens de métier. », comme dans l'exemple ci-dessous de George Sand : « Vous êtes, dit Pierre Huguenin [à Jean Sauvage] tailleur de pierres, compagnon passant (G. SAND, *Le Compagnon du Tour de France*, 1840, p. 64). » (CNRTL). Ou encore dans la définition ci-dessous : « Mon oncle Joseph, ... est un paysan qui s'est fait *ouvrier*... Il est compagnon *du devoir*, il a une grande canne avec de longs rubans, et il m'emmène quelquefois chez la Mère des menuisiers. J. VALLÈS, *Jacques Vingtras, L'Enfant*, 1879, p. 18. » (CNRTL).

Par extension, nous avons « la mère des compagnons », qui est une femme chargée d'héberger, aux frais d'une société de compagnons, les membres de cette société qui se trouve momentanément sans ouvrage (CNRTL). On retrouve aussi « compagnon » dans le sens de « Franc-maçon d'un grade immédiatement supérieur à celui d'apprenti. »

L'intérêt de montrer les différentes acceptions du vocable « compagnon » est de renvoyer à l'histoire des métiers de France, au mouvement de professionnalisation qui couvre une période pendant laquelle le « compagnon » travaille chez un maître pour parfaire sa formation et pour devenir maître lui-même (CNRTL, le mot « compagnonnage »). Dans ce cas, cette acception « spécifique » du mot renvoie aux métiers manuels liés à la transformation de la matière. Ainsi, les métiers du compagnonnage sont répartis selon les matériaux travaillés, à savoir le bois, la pierre, les métaux, le cuir et les textiles, l'alimentation, et le nombre de métiers a varié puisqu'on on décompte jusqu'à la fin du XVIII$^{e}$ siècle une trentaine de métiers (Musée du compagnonnage).

Du point de vue de la traduction, nous pouvons rapidement résoudre l'étrangeté sémantique posée ci-dessus avec une note de bas de page qui amène une explication au lecteur. Mais, faisons fi de cette possibilité pour l'instant, puisque le propos ici est d'approfondir les relations tendues entre les langues qui s'établissent à partir du couplet *diversité vs. identité*, présent dans toute langue et dans tout acte de traduction, ainsi que les relations entretenues entre celle-ci et les autres. Dans cette relation entre langues, nous voyons se dégager des connaissances spécifiques, liées à des facteurs historiques, sociologiques, repris dans la langue, et qui, dans le cadre de la traduction, devient l'objet à être traduit.

D'où le fait de dire que le terme « compagnon » dans le sens de « compagnonnage » identifie une réalité historique inexistante en langue portugaise du Brésil, en raison de son inexistence dans la formation même de la société brésilienne. À l'arrivée des Portugais, 1.250 langues autochtones (Rodrigues 2013, 29) y étaient parlées contre un total de deux cents langues comptabilisées de nos jours. Historiquement, la composition du Brésil est le résultat de la population autochtone d'Amérique, déjà présente sur ces territoires, à laquelle s'ajoutent divers peuples d'Afrique venus en situation d'esclavage, ainsi que plusieurs vagues de migrants

européens, venus travailler notamment dans les plantations du café, ainsi que des migrants d'Extrême-Orient, en particulier des Japonais à la fin du XIX[e] siècle, dans le contexte de l'ère Meiji. En étendant la question sur le monde lusophone de langue portugaise, à savoir Brésil, Portugal, Angola, Mozambique, São Tomé-et-Principe et Timor Oriental, nous voyons qu'il s'agit d'un monde composé de groupes humains différents entre eux, situés sur différents continents avec de différentes histoires.

Ainsi, le terme « compagnon / compagnonnage » au sens décrit ci-dessus, ne fait pas partie de cet univers culturel. Cela dit, la possibilité de traduction existe toujours, puisque dans la société brésilienne existe bel et bien l'idée de travail et de formation professionnelle, même s'il s'agit d'une réalité différente de celles des sociétés européennes. La possibilité de traduire le terme, à savoir de le rendre traduisible s'appuie sur le fait que, comme les sociétés européennes, la société brésilienne présente historiquement et sociologiquement l'idée du travail, y compris dans ses aspects formatifs, de socialisation secondaire, à savoir la formation de l'apprenti.

Si, dans le cadre de cette approche, en utilisant l'exemple ci-dessus, nous observons que la recherche de l'équivalent n'existe pas et qu'il nous est donné, à nous les traducteurs / traductrices, le pouvoir de situer le mot dans son contexte historique spécifique, ensuite, par un ensemble d'approximations et de techniques existantes, on voit s'approcher des termes qui existent déjà en langue portugaise du Brésil concernant le travail et surtout la formation professionnelle, comme le cas du vocable « aprendiz».

Cet exemple illustre que l'équivalent en soi n'existe pas lorsqu'il s'agit de traduire des questions liées à la spécificité des sociétés. Ainsi, la traduction devient un dialogue établi à partir de la relation tendue entre ce qui est divers (que l'on ne connaît pas), et ce qui est un (que l'on connaît), en sachant que le passage est toujours approximatif, car les cultures ne sont pas symétriques entre elles et qu'elles expriment des réalités différentes ; il s'agit de comprendre et de prendre en compte dans l'acte traductif des réalités passibles d'être pensées dans la mesure où le traducteur enregistre ses choix traductifs pour y revenir et engager une réflexion à partir du matériel qui a été produit.

## 5. « Saudade » dans la péninsule ibérique : entre latin et arabe (du portugais du Brésil vers le français)

Lorsque l'on envisage le mouvement traductif du portugais du Brésil vers le français, nous nous retrouvons également avec des mots qui sont partie d'une réalité historico-sociologique qu'il est important de connaître et de prendre en compte. Ainsi, je m'attarderai sur le mot *saudade* à forte charge culturelle[1], et présent dans la poésie

[1] « Diante das informações aqui expostas, seguindo uma seleção cronológica do material disponível, entendemos que a palavra Saudade pode ser fruto da fusão dos termos árabes suad, saudá e suaidá, que contribuíram, inicialmente, para a mudança fonética dos termos galaico-portugueses soedade, soidade, e suidade, adquirindo, no decorrer do tempo, uma ampliação no seu campo semântico, consolidado a partir do século XVI. » « Percebemos, a princípio, um

du poète portugais de la Renaissance, Luís de Camões, dont la production poétique marque le début de la période moderne de la langue portugaise (Lourenço 2014, 14). L'étymologie exacte dudit mot reste obscure, puisque deux théories s'affrontent, à savoir une origine arabe à partir des mots arabes *suad, saudá* et *sauidá*, et une autre théorie qui prône une origine latine à partir des termes *soedade, soidade* et *suidade* (Lourenço 2014, 13). Dans le cas qui nous intéresse, l'ancrage culturel et historique du mot *saudade* exprime les expériences de voyage du peuple lusitain et intègre le patrimoine culturel du pays, de la même manière que le *fado* est devenu un art musical d'expression majeure de la *saudade* portugaise (Lourenço 2018, 93)[1].

Sur le continent européen, le territoire de Portugal est constitué d'un rectangle tourné vers l'Océan Atlantique. Ce n'est donc pas un pays continental de l'intérieur des terres, mais bien d'un pays atlantique qui, par sa position géographique, a constitué le point de départ des grandes navigations européennes, et, par conséquent, du processus de colonisation du monde. Depuis toujours, ce sont de grands pêcheurs partis loin des côtes européennes. Ainsi, *saudade* peut être défini par beaucoup de choses, mais se constitue surtout comme un chant de lamentation construit à partir des pensées d'un

embate entre ambas as teorias. Ao longo do trabalho de pesquisa, observamos que elas se apresentavam, aparentemente, como ideias divergentes. Porém, constatamos que na realidade são teorias complementares, uma vez que a palavra Saudade pode ser fruto da fusão dos termos árabes e latinos, amalgamados pelo fenômeno do metaplasmo, comum na evolução de toda e qualquer língua. Verificamos, ainda, a contribuição do povo árabe no processo de transição sofrido pela Língua Portuguesa desde o galaicoportuguês, passando pelo português arcaico até chegar ao que hoje conhecemos como português moderno. » (Lourenço 2014, 13).

Traduction en français : « Face aux informations ici présentées qui suivent une sélection chronologique du matériel disponible, nous entendons que le mot *Saudade* peut être le fruit de la fusion des termes arabes *suad, saudá* et suaidá qui ont contribué, au début, à changer phonétiquement des termes galaïco-portugais *soedade, soedade, soidade* et *suidade*, en acquérant tout au long du temps une ampliation de leur champ sémantique, qui s'est consolide au XVI$^{e}$ siècle. » « Nous nous rendons compte, au début d'une tension entre les deux théories. Tout au long du travail de recherche, nous observons que celles-ci se présentent, apparemment comme des idées divergentes. Cependant, nous constatons que dans la réalité, il s'agit de théories complémentaires une fois que le mot *Saudade* peut être le fruit de la fusion des termes arabes et latins, amalgamés en raison du phénomène du métaplasme, commun dans l'évolution de toute langue. Nous observons également la contribution du peuple arabe au processus de transition en œuvre dans la Langue Portugaise depuis le galaïco-portugais, en passant par le portugais archaïque jusqu'à son arrivée aux jours d'aujourd'hui que nous connaissons comme le portugais moderne. » (notre traduction).

[1] « A saudade portuguesa transformou-se em um elemento de identificação do povo lusitano, constituindo-se como parte do patrimônio cultural daquele país, da mesma forma que o fado se tornou a arte musical de expressão maior da saudade lusa. » (Lourenço 2018, 93).

Traduction en français : « La *saudade* portugaise s'est transformée en un élément d'identification du peuple lusitain, et s'est constituée comme faisant partie du patrimoine cultural de ce pays de la même manière que le *fado* se transforma en un art musical d'expression majeure de la *saudade* luse. » (notre traduction).

passé qui s'en fut à tout jamais et dont on regrette la perte. *Saudade* est donc un souvenir qui se compose de sentiments divers comme l'envie de revoir sa famille et de connaître cette impossibilité, de même que de revoir sa patrie, et tout cela s'exprime par une nostalgie et une mélancolie impossibles à dépasser. *Saudade* est donc bien un mot ancré dans l'imaginaire de la culture portugaise, et qui arrive au Brésil par l'intermédiaire des colons. Au Brésil, le vocable maintient la même définition qu'au Portugal, comme le montrent les lettres des chansons de la MPB (*música popular brasileira*, la musique populaire brésilienne), et comme exemple je cite les chansons du grand chanteur brésilien, Chico Buarque[1].

La charge affective culturelle du terme *saudade* a posé nombre de questions de traduction lors de son passage en langue française. Comment exprimer cette diversité de sens, cette profusion de sentiments qui sont directement liés à la société portugaise et à sa constitution historique ? Ainsi, en français, depuis une dizaine d'années, les traducteurs ont décidé de laisser le mot *saudade* en italique dans le texte en français. Cela me semble un choix judicieux. Du côté de la langue française, il y a des mots qui se rapprochent de « nostalgie », et d'un état de « mélancolie », qui rendent compte de manière imparfaite de l'expérience présente dans la langue portugaise de Portugal et dans la langue portugaise du Brésil. Cela dit, aussi bien dans le cas du portugais du Brésil que dans le français, nous exprimons la tristesse, la nostalgie des gens et du pays. Mais, quelque part, cela est insuffisant à partir de la visée proposée ici, puisque *saudade* renvoie à une réalité unique et tributaire de l'expérience historique du peuple portugais, présente également au Brésil. En traduction, la quête pour s'y rapprocher est le résultat d'un effort incessant.

Voilà pourquoi le couplet *diversité* et *identité* constitue les deux termes d'une même entité, qui doivent être analysés ensemble, et qui, de ce fait-là, permet d'approcher des concepts culturels tout en sachant que ceux-ci sont spécifiques à une culture donnée, et qu'ils ne sont pas transposables tout à fait d'un locus traductif vers un autre, en raison du fait que ceux-ci naissent de cultures différentes. Connaissant cela, l'effort n'en est que plus grand entre le « divers » et le « un », qui constituent les deux facettes d'une même monnaie, et qu'il devient passible d'appréhender à partir de la méthode comparative des textes.

## 6. En guise de conclusion

1. *Diversité* et *identité* sont des parties constitutives du processus de traduction, puisque ce couplet permet de montrer la dynamique des langues, ce qui est semblable et ce qui est dissemblable.

2. Pour la traduction, il s'agit d'un élément clé qui permet d'approcher la familiarité des langues entre elles, tout en identifiant leurs différences.

[1] Plusieurs chansons renvoient au concept de *saudade*, comme ci-dessus : « Chega de saudade » (1968), Chega de Saudade - Chico Buarque - LETRAS.MUS.BR, e « Tanta saudade » Tanta Saudade - Chico Buarque - VAGALUME.

3. La méthode comparative des textes permet de formaliser les tensions qui sont partie prenante du processus de traduction et qui se situent entre diversité et identité.

## Bibliographie

**Ouvrages**

Berman, Antoine. 1989. « La traduction et ses discours », in *Meta*, no. 34 (4), p. 672 - 679.

Berman, Antoine. 1995. *Pour une critique des traductions*. Paris : Gallimard.

Freitas, Márcia Silvia Pituba ; Lourenço, Sandra Caldas. 2018. « Saudade e história em Camões, Pessoa e Espanca » [Saudade et histoire chez Camões, Pessoa et Espanca], in *Verbum*, v. 7, n. 1, p. 93-102.

Rossi, Ana Helena. 2012. « Entrevista com prof. Dr. Emérito Aryon Dall'Igna Rodrigues [Entretien avec le professeur émérite Aryon Dall'Igna Rodrigues] ». Laboratório de Línguas Indígenas LALI – IL da UnB, in *Traduzires* 2, p.127-131.

Rossi, Ana. Helena. 2019. « Tradução como construção de conhecimento: experiências na Universidade de Brasília » [Traduction comme construction de connaissance : expériences à l'Université de Brasilia], in *Revista Signos*, Lajeado, ano 40, n. 1.

**Sitographie**

Benjamin, Walter. *La tâche du traducteur*. Traduction de Martine Broda. https://po-et-sie.fr/wp-content/uploads/2018/10/55_1991_p150_158.pdf, page consultée le 2 juin 2022.

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL). Définition de COMPAGNON (cnrtl.fr), page consultée le 1er juin 2022.

Freitas, Márcia Silvia Pituba ; Lourenço, Sandra Caldas ; Pitta, S.C. 2014. « Saudade : Um Estudo Etimológico » [Saudade : Une étude étymologique] in « Revista Eletrônica UniÍtalo em Pesquisa» https://www.academia.edu/es/7871015/Saudade_um_estudo_etimologico (Consulté le 2 juin 2022).

Musée du compagnonnage. Des hommes et des métiers | (museecompagnonnage.fr), page consultée le 1er juin 2022.

Rodrigues, Aryon Dall'Igna. 2013. « Línguas indígenas brasileiras » [Langues indigènes brésiliennes] in *Brasília, DF: Laboratório de Línguas Indígenas da UnB*. http://www.laliunb.com.br. page consultée le 2 juin 2022.

YouTube : Tanta Saudade - Chico Buarque - VAGALUME, page consultée le 2 juin 2022.

**Sigle**

CNRTL - Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales.

QVAESTIONES
ROMANICAE X

# Lingua e letteratura italiana

## Italian Language and Literature

DOI: 10.35923/QR.10.02.10

Corina ANTON
(Università di Bucarest)

# Diversità e creatività: l'onomastica diabolica nelle traduzioni romene della *Divina commedia*

**Abstract: (Diversity and Creativity: the Onomastics of Devils in the Romanian Translations of the Divine Comedy)** This article examines the Romanian names of the devils in different translations of the *Divine Comedy*. I analyse the solutions adopted by the authors of complete translations of Dante's *Inferno*, both in verse or prose: Maria Chițiu (1883), Nicolae Gane (1906), George Coșbuc (1925), Alexandru Marcu (1932), Ion A. Țundrea (1945), Eta Boeriu (1965), George Buznea (1975), Giuseppe Cifarelli (1993), Răzvan Codrescu (2006), Marian Papahagi (2012), Cristian Bădiliță (2021). Given the countless possible interpretations of the devils' names (i.e., deformations of names of Florentine and Lucca families, names of popular inspiration, creative lexical combinations), translators inevitably made a choice in order to come up with an own and sole Romanian variant. To preserve the comic effect sought by Dante himself in the invention of the devils' names, Romanian translators chose combined names or employed suffixes frequently found in the names of characters from local fairy tales and folklore. The richness and the diversity of the solutions adopted indicate a reasoned approach as well as a dynamic relationship with the source text, which may be set in relation with different timed receptions of the *Divine Comedy* in Romania.

**Keywords***: Dante, Inferno, Romanian translations, devils' names.*

**Riassunto:** La relazione si concentra sulle varianti proposte per rendere in romeno i nomi dei diavoli della *Divina commedia*. Verranno esaminate le soluzioni individuate dagli autori di varianti integrali, in versi o in prosa, dell'*Inferno* di Dante: Maria Chițiu (1883), Nicolae Gane (1906), George Coșbuc (1925), Alexandru Marcu (1932), Ion A. Țundrea (1945), Eta Boeriu (1965), George Buznea (1975), Giuseppe Cifarelli (1993), Răzvan Codrescu (2006), Marian Papahagi (2012), Cristian Bădiliță (2021). Tra le innumerevoli interpretazioni possibili dell'onomastica dantesca (deformazioni di nomi di famiglie fiorentine e lucchesi, nomi di ispirazione popolare, fantasiose combinazioni lessicali ecc.), i traduttori romeni inevitabilmente operano una scelta per proporre un'unica variante nel testo di arrivo. Per conservare l'effetto comico ricercato da Dante stesso nell'invenzione dei nomi dei diavoli, essi ricorrono a parole composte o derivate con suffissi che non di rado si riscontrano anche nella formazione dei nomi di personaggi delle fiabe e del folclore romeno. La ricchezza e la diversità delle soluzioni suggerite dalle varie traduzioni dell'*Inferno* indicano un approccio ragionato e un rapporto dinamico con il testo di partenza nei diversi momenti della sua ricezione in Romania.

**Parole-chiave:** *Dante, Inferno, traduzioni romene, onomastica diabolica.*

La fantasiosa onomastica diabolica dantesca costituisce tuttora oggetto di studio e di interrogativi da parte di dantisti, medievisti e non solo. L'*Enciclopedia dantesca*, che tutt'oggi offre informazioni essenziali sull'opera di Dante, elencando le varie

ipotesi sul significato dei nomi dei diavoli menziona anche che il poeta avrebbe alluso maliziosamente a diversi nomi dei suoi contemporanei. Tra gli studiosi c'è chi ha visto nel nome di Cagnazzo un'allusione alla famiglia toscana Canasso o al casato lucchese Cagnasso (Presta 1970, 751); non era escluso che Rubicante accennasse al podestà Rubaconte (Presta 1970, 1051); di Draghignazzo si è ipotizzato che fosse un nome coniato su modello dei cognomi fiorentini Dragondello e Dragonetto (Presta 1970, 598) e così via. Tale interpretazione, basata su fonti che documentano l'onomastica dell'epoca, è giustificata dalla conoscenza che Dante ha delle intricate relazioni politiche e sociali del suo tempo, sulle quali volge un occhio critico.

Ciò non toglie che a una prima e fresca lettura i nomi dei demoni risultino riconducibili a un filone comico e popolaresco, dato che l'episodio dei diavoli, con il loro linguaggio, la loro gestualità oscena e la culminante zuffa finale costituisce uno dei pochi momenti comici della *Commedia* (Padoan 1970, 372). Presumibilmente ai traduttori non soltanto romeni ciò che è istantaneamente accessibile è la comicità dell'onomastica diabolica, non una presunta allusione a personaggi storici, la quale peraltro poteva essere colta in maniera spontanea soltanto da pochi coetanei di Dante. La maggior parte dei nomi dei diavoli sono formati attraverso la composizione: aggettivo + sostantivo (Malebranche, Malacoda), verbo + sostantivo (Calcabrina, Graffiacane), sostantivo + aggettivo (Barbariccia). Alcuni nomi sono derivati con il suffisso aumentativo *-one* (Scarmiglione) oppure con il suffisso spregiativo *-azzo* (Cagnazzo, Draghignazzo). Di etimologia discussa invece sono i nomi Alichino, Libicocco, Ciriatto, Farfarello, Rubicante.

Nelle pagine seguenti ci si concentrerà sulle varianti proposte per rendere in romeno la ricca e variegata onomastica diabolica. Verranno esaminate le soluzioni individuate dagli autori di traduzioni integrali, in versi o in prosa, della cantica dell'*Inferno*: Maria Chițiu (1883), Nicolae Gane (1906), George Coșbuc (1925), Alexandru Marcu (1932), Ion A. Țundrea (1945), Eta Boeriu (1965), George Buznea (1975), Giuseppe Cifarelli (1993), Răzvan Codrescu (2006), Marian Papahagi (2012) e Cristian Bădiliță (2021).

Tutte e tre le traduzioni in prosa (Chițiu 1883, Marcu 1932, Bădiliță 2021) conservano i nomi originali dei diavoli, aggiungendo sì o no delle note, mentre fra i traduttori in versi l'unico a farlo è George Buznea (1975). Tale scelta si collega alla visione dei traduttori sul proprio operato. La Chițiu, la cui traduzione è accompagnata dall'originale a piè di pagina, sui nomi demonici precisa che, in assenza di informazioni concrete da parte del poeta, la critica tenta inutilmente di scoprire l'identità dei presunti personaggi storici a cui tali nomi alludono (Chițiu 1883, 266). Posto così il problema, la Chițiu non fornisce nessuna spiegazione sui nomi dei diavoli nemmeno nelle note. Invece Alexandru Marcu, mentre conserva i nomi tali e quali, nelle note ne offre delle traduzioni vere e proprie. Tale opzione deriva dall'impostazione didattica di Marcu, per cui tradurre non significa cercare l'effetto poetico, bensì offrire ai propri studenti una versione quanto più fedele e vicina all'originale (Marcu 1944, 1-2). Va assolutamente menzionato che le varianti proposte da Marcu nelle note influirono in maniera decisiva

sulle traduzioni ulteriori, sebbene il nome dello studioso, caduto nella disgrazia del regime comunista, non venne più menzionato per decenni (Turcuș 2004, 196-214). Così, nelle traduzioni successive risuonano gli echi dei nomi di *Coadă rea* (Malacoda), *Scărmănătorul* (Scarmiglione), *Alichin* (Alichino), *Calcă-brumă* (Calcabrina), *Javră de câine* (Cagnazzo), *Barbă-zbârlită* (Barbariccia), *Iureș de vânt* (Libicocco), *Balaur rânjit* (Draghignazzo), *Mistrețul* (Ciriatto), *Jupoaie-câine* (Graffiacane), *Spiriduș* (Farfarello), *Roșcovanul* (Rubicante). Il più recente traduttore in prosa dell'*Inferno*, Cristian Bădiliță, ricorre ampiamente nelle note alle spiegazioni sull'onomastica dantesca fornite da Marcu, da lui considerato il più preciso dei traduttori romeni della *Commedia* (Bădiliță 2021, 7-8). Per quanto riguarda il poeta George Buznea, che qua e là altera la grafia dei nomi demonici (*Libicoco*, *Inf.* XXI 118; *Grafficane*, *Inf.* XXI 123 e, con grafia alla romena, *Barbaricea*, *Inf.* XXI 120), egli stesso afferma, nella sua introduzione, che la fedeltà nei confronti della grande poesia consiste nell'interpretarla in maniera da non tradire la bellezza dell'atto di creazione (Buznea 1975, 9-10). Tale prospettiva spiega anche alcune sue libertà nei confronti del testo di partenza.

Solo per quanto riguarda il nome collettivo che indica i demoni si verificano oscillazioni fra traduzione e conservazione del nome nei quattro succitati traduttori. La Chițiu ricorre alla versione italiana *Malebranche* (Chițiu 1883, 258, 283), ma vi sono presenti anche delle forme ibride, con desinenze tipiche della declinazione del sostantivo in romeno: *Malebranchi* per il plurale maschile (Chițiu 1883, 274), *Malebranchilor* per il genitivo o il dativo (Chițiu 1883, 431). Marcu traduce con *tartaroților* [diavoli] (Marcu 1932, 158), mentre l'introduzione al canto li nomina *diavolii gheare rele* [diavoli dai cattivi artigli] (Marcu 1932, 157). Bădiliță traduce ingiustificatamente con *odrasle rele* [cattiva prole] (Bădiliță 2021, 84), mentre precisa che il nome italiano si traduce con *mlădiță rea* [cattivo rampollo] (Bădiliță 2021, 243). L'errore è inspiegabile, dato che *branca* viene definito come "artiglio adunco, unghione di animale; zampa armata di artigli" (GDLI). A suo turno, Buznea traduce Malebranche con *frați de coarne* [fratelli muniti di corna] (Buznea 1975, *Inf.* XXI 37), *tartarot* [diavolo] (Buznea 1975, *Inf.* XXII 105) e, con un aggettivo inconsueto in romeno in riferimento agli artigli, *Gheare-ntortocheate* [artigli contorti] (Buznea 1975, *Inf.* XXXIII 142).

Le più creative soluzioni sono quelle individuate dagli autori di traduzioni in poesia, Buznea a parte, i quali ricorrono ampiamente alla composizione e alla suffissazione. Per i Malebranche, oltre alle traduzioni con un nome generico come *draci* [diavoli], a cui si ricorre ogni tanto (Țundrea 1945, *Inf.* XXII 100, XXIII 22; Cifarelli 1993, *Inf.* XXII 100) oppure *ortaci* [compagni] (Coșbuc 1925, *Inf.* XXI 37), generalmente la soluzione adottata è la composizione (sostantivo + aggettivo), con minime differenze di grafia, al singolare o al plurale: *Rea-Ghiară* (Gane 1906, *Inf.* XXI 37), *Ghiare-Rele* (Coșbuc 1925, *Inf.* XXIII 22, XXXIII 142; Cifarelli 1993, *Inf.* XXI 37, XXIII 23, XXXIII 142), *Ghiare-rele* (Țundrea 1945, *Inf.* XXI 37, XXXIII 142), *Ghearerele* (Codrescu 2006, *Inf.* XXI 38). L'unica a non proporre un equivalente romeno per *Malebranche* è la Boeriu, che ricorre soltanto a nomi generici: *fraților*

[fratelli] (Boeriu 1965, *Inf.* XXI 37), *tartaroți* [diavoli] (Boeriu 1965, *Inf.* XXII 100), *draci* [diavoli] (Boeriu 1965, *Inf.* XXIII 22, XXXIII 143). Un caso particolarmente felice è quello di Papahagi che, da fine filologo romanzo, conia la parola composta *Rele-Brânci* (Papahagi 2012, *Inf.* XXI 37), ricorrendo al regionalismo di origine latina *brâncă*, che significa 'zampa' o 'mano' e che oggi compare soltanto in alcuni modi di dire (MDA 2010).

Se Malacoda è tradotto generalmente con *Coadă-Rea* (Gane 1906, *Inf.* XXI 76, XXI 79; Țundrea 1945, *Inf.* XXI 76, XXI 79; Cifarelli 1993, *Inf.* XXI 76, XXI 79; Papahagi 2012, *Inf.* XXI 76), anche con la grafia *Coadărea* (Codrescu 2006, *Inf.* XXI 76), Coșbuc e la Boeriu, di sicuro quest'ultima sulle tracce del poeta transilvano, traducono con *Codârloi* (Coșbuc 1925, *Inf.* XXI 76; Boeriu 1965, *Inf.* XXI 76), un sostantivo maschile ottenuto aggiungendo il suffisso accrescitivo *-oi* a *codirlă*, parola regionale derivata da *coadă* con il suffisso *-irlă* (MDA 2010). Rispetto a *codoi*, derivato sempre da *coadă* e indicante una grossa coda, *codârloi* presenta quella sillaba in più necessaria a conferire il ritmo giusto al verso.

Calcabrina, oltre a *Calcă-Brumă*, che sarebbe la versione più alla lettera (Cifarelli 1993, *Inf.* XXII 133, Papahagi 2012, *Inf.* XXI 118), ha anche varianti come *Bate-Bruma* [calpesta la brina] (Cifarelli 1993, *Inf.* XXI 118), *Frământă Ghiață* [calpesta il ghiaccio] (Gane 1906, *Inf.* XXI 118) e un semplice *Promoroacă* [brina] (Țundrea 1945, *Inf.* XXI 118, XXII 133). In Coșbuc compare un inaspettato, ma non inefficace *Vița-i sece* [che sia secca la vite] (Coșbuc 1925, *Inf.* XXI 119), un'allusione al danno che la brina può recare alle coltivazioni, in cui si può leggere anche l'azione distruttrice del demonio. Una versione sorprendentemente creativa ed efficace propone Codrescu, con *Brumancea* (Codrescu 2006, *Inf.* XXI 119), derivato da *brumă* con il suffisso *-cea*, utilizzato in romeno per creare dei soprannomi leggermente spregiativi. In Boeriu incontriamo invece *Farfarel* (Boeriu 1965, *Inf.* XXI 118) e *Forforoată* (Boeriu 1965, *Inf.* XXII 133), che compaiono anche come varianti per Farfarello. Da osservare che Calcabrina viene menzionato nei versi 118-123 del XXI canto, dove vengono nominati alla rinfusa dieci dei dodici diavoli che compaiono nell'*Inferno*, per cui i traduttori si sentono liberi di variare la posizione dei nomi:

> "«Tra'ti avante, Alichino, e Calcabrina»,
> cominciò elli a dire, «e tu, Cagnazzo;
> e Barbariccia guidi la decina.
>
> Libicocco vegn'oltre e Draghignazzo,
> Cirïatto sannuto e Graffiacane
> e Farfarello e Rubicante pazzo."
> (*Inf.* XXI, 118-123)

Barbariccia è tradotto con *Barbă-creață* (Boeriu 1965, *Inf.* XXI 120; Cifarelli 1993, *Inf.* XXI 120, XXII 29, XXII 59, XXII 145; Papahagi 2012, *Inf.* XXI 119), con la grafia *Barbăcreață* in Codrescu (Codrescu 2006, *Inf.* XXI 120). Coșbuc preferisce

la variante *Bărboi Sbârlit* [barba arruffata], ottenuto con l'accrescitivo *-oi* aggiunto al sostantivo *barbă* (Coșbuc 1925, *Inf.* XXI 123, XXII 29, XXII 59, XXII 145). Țundrea sceglie *Bărbosul*, che è un aggettivo derivato da *barbă* con il suffisso *-os* e sostantivato attraverso l'impiego dell'articolo determinativo (Țundrea 1945, *Inf.* XXI 120, XXII 29, XXII 59, XXII 145). In Gane compare una variante in cui alla barba si attribuisce un suggerimento cromatico: *Barbă Roșă* [barba rossa] (Gane 1906, *Inf.* XXI 120).

La traduzione di Graffiacane pare di aver messo non poco in difficoltà i traduttori, che propongono varianti tra le più diverse. Papahagi, con la sua rigorosa attenzione al testo, fa una traduzione alla lettera: *Zgârie-Câne* (Papahagi 2012, *Inf.* XXI 122), utilizzando inoltre la forma popolare del nome dell'animale. Siccome il nome suggerisce ai traduttori l'atto del graffiare, nella traduzione vengono a volte menzionate la zampa o gli artigli dell'animale. Notevole l'espressività della soluzione di Codrescu, che invece di creare una parola composta propone un derivato di *gheare* [artigli] con il suffisso popolareggiante *-ău*: *Gherilău* (Codrescu 2006, *Inf.* XXI 122). La variante di Gane è *Labă de Câne* [zampa di cane] (Gane 1906, *Inf.* XXI 123). La Boeriu crea un nome composto da sostantivo + verbo: *Gheare-ntinde* [protende gli artigli] (Boeriu 1965, *Inf.* XXI 122). Țundrea invece propone *Ghiară-'ntoarsă* [artiglio curvo], composto da sostantivo + participio passato aggettivato (Țundrea 1945, *Inf.* XXI 122, XXII 34). *Bot-de-Ogar* [muso di levriero], proposto qui da Coșbuc (Coșbuc 1925, *Inf.* XXI 119, XXII 34), è anche la traduzione di Cagnazzo; lo stesso avviene anche con la traduzione di Cifarelli, dove compare *Bot-de-Câine* [muso di cane] tanto per Graffiacane (Cifarelli 1993, *Inf.* XXI 122) quanto per Cagnazzo (Cifarelli 1993, *Inf.* XXII 34); inoltre in Cifarelli compare anche un espressivo *Rânjeață* (Cifarelli 1993, *Inf.* XXI 118), derivato dal verbo *a rânji*, 'ringhiare', con il suffisso *-eață*, utilizzato per creare dei nomi di gusto popolaresco.

Scarmiglione è un nome formato con l'accrescitivo *-one* dal verbo *scarmigliare*, che significa 'arruffare i capelli', 'malmenare' e 'cardare' (GDLI). In romeno si sono usati nomi derivati dal verbo *a scărmăna* che ha lo stesso etimo latino e lo stesso contenuto semantico di *scarmigliare* (MDA 2010). Gane lo traduce con *Rău Scărmănatul* [Mal Scarmigliato] (Gane 1906, *Inf.* XXI 105), un participio passato sostantivato che induce erroneamente il lettore a pensare che il diavolo sia colui che viene scarmigliato, mentre in realtà è lui a scarmigliare i dannati con l'uncino. Cifarelli, Țundrea, Codrescu e Papahagi ricorrono ai suffissi *-uș*, *-ici* e *-ilă* per creare nomi comici popolareggianti: *Scărmănuș* (Cifarelli 1993, *Inf.* XXI 105), *Scărmănici* (Țundrea 1945, *Inf.* XXI 105; Papahagi 2012, *Inf.* XXI 105), *Scărmănilă* (Codrescu 2006, *Inf.* XXI 105). Invece la traduzione del nome si perde in Coșbuc, dove viene sostituito con il vocativo *băiete* [ragazzo] (Coșbuc 1925, *Inf.* XXI 105) e in Boeriu, dove il personaggio scompare del tutto.

Cagnazzo è formato da *cane* con il suffisso spregiativo *-azzo*. Gane, Coșbuc e Cifarelli scelgono nomi composti del tipo sostantivo + preposizione *de* + sostantivo, probabilmente tenendo presente che Dante, che attribuisce al diavolo una caratteristica animale, ne menziona il muso: *Față de Câne* [faccia di cane] (Gane 1906, *Inf.* XXI

119-120), *Bot-de-Ogar* [muso di levriero] (Coșbuc 1925, *Inf.* XXI 119), *Cap-de-Ogar* [testa di levriero] (Coșbuc 1925, *Inf.* XXII 106), *Bot-de-Câine* [muso di cane] (Cifarelli 1993, *Inf.* XXI 122, XXII 106). Papahagi propone un nome composto da sostantivo + aggettivo, *Câne-'Nrăit* [cane incattivito], in cui usa un'altra volta la forma popolare di *câine* (Papahagi 2012, *Inf.* XXI 119). Invece Codrescu sceglie *Câinilă*, derivato da *câine* con il suffisso popolareggiante *-ilă* (Codrescu 2006, *Inf.* XXI 119). Țundrea sostantiva e articola l'aggettivo *câinos*, derivato da *câine* con il suffisso *-os*: *Câinosul* (Țundrea 1945, *Inf.* XXI 119, XXII 106). La Boeriu impiega il nome *Căței*, un soprannome romeno non molto diffuso, probabilmente perché a livello fonico evoca il sostantivo *câine* e per la presenza dell'*-oi* finale che evoca un suffisso accrescitivo (Boeriu 1965, *Inf.* XXI 119).

Molto fantasiose le soluzioni individuate nel caso di Draghignazzo, nome formato da due nomi, *drago* e *ghigno*, a cui si aggiunge il suffisso spregiativo *-azzo*. Gane usa un nome composto da aggettivo + sostantivo: *Slutul Zmeu* (Gane 1906, *Inf.* XXI 121), anche con la forma popolare *Zmăul Slut* (Gane 1906, *Inf.* XXII 76). Allo stesso Smeu ricorre anche Țundrea (Țundrea 1945, *Inf.* XXI 121, XXII 73), riportando anche lui il testo sul territorio della mitologia romena: nelle fiabe romene lo Zmeu è l'antagonista per eccellenza, raffigurato sia come un gigante che combina tratti umani e animali, sia come un drago. Nella stessa zona si muove anche Cifarelli quando propone *Balaur* [drago] (Cifarelli 1993, *Inf.* XXI 121, XXII 73). Coșbuc usa *Fund de Iad*, che letteralmente significa la parte più profonda dell'inferno (Coșbuc 1925, *Inf.* XXI 120, XXII 73). La Boeriu e Codrescu scelgono un derivato di sapore popolaresco con il suffisso *-ilă*, concentrandosi su un unico elemento del nome italiano: sul drago la Boeriu, che propone *Drăcilă* (Boeriu 1965, *Inf.* XXI 122), sul ghigno Codrescu, con *Rânjilă* (Codrescu 2006, *Inf.* XXI 121). Papahagi traduce con *Drac-Rânjit* [diavolo che ghigna] (Papahagi 2012, *Inf.* XXI 121).

Alichino e Farfarello sono gli unici diavoli appartenenti alla tradizione medievale preesistente i quali sono presenti nell'*Inferno* dantesco. Il nome di Alichino, derivato dal francese Hellequin, quest'ultimo di etimologia tuttora discussa, è stato interpretato dai primi commentatori danteschi in chiave morale come derivato dalle ali con cui il diavolo vola sopra i dannati (Presta 1970, 125). Tale interpretazione, veicolata anche dalla critica ottocentesca, sta alla base delle varianti romene: Alichino viene tradotto perciò con *Aripă joasă* [ala bassa] (Gane 1906, *Inf.* XXI 118), un nome composto da sostantivo + aggettivo il quale suggerisce il volo verso il basso del demonio; con *Sbate-Aripi* [sbatte le ali] (Coșbuc 1925, *Inf.* XXI 118, XXII 112; Boeriu 1965, *Inf.* XXI 118), composto da verbo + sostantivo al plurale; con *Aripilă* (Codrescu 2006, *Inf.* XXI 118), derivato da *aripă* con il suffisso *-ilă*. Meno felice la traduzione di Țundrea, *Sburător*, che nella mitologia romena è uno spirito malefico che di notte tormenta le fanciulle nubili (Țundrea 1945, *Inf.* XXI 118, XXII 112). In direzione del folclore romeno si muove più felicemente Cifarelli, che impiega uno dei nomi romeni del diavolo, *Aghiuță* (Cifarelli 1993, *Inf.* XXI 118, XXII 112). Invece Papahagi, con la

sua solita impostazione filologica, sceglie la variante romenizzata *Alechin*, che echeggia il nome italiano (Papahagi 2012, *Inf.* XXI 118).

Farfarello viene tradotto o, a dirla meglio, adattato con *Farfadeu* (Gane 1906, *Inf.* XXI 122; Țundrea 1945, *Inf.* XXI 123, XXII 94) e *Forforoată* (Boeriu 1965, *Inf.* XXI 121). *Forforoată* deriva probabilmente dal verbo *a forfoti*, 'andare in giro frettolosamente' (MDA 2010), mentre *Farfadeu* sembra una deformazione di gusto popolaresco. Più vicina alla lettera del testo è la variante *Farfarel* (Coșbuc 1925, *Inf.* XXI 118, XXII 94; Boeriu 1965, *Inf.* XXII 94; Codrescu 2006, *Inf.* XXI 123; Papahagi 2012, *Inf.* XXI 123). Ispirandosi probabilmente alla spiegazione di Marcu, Cifarelli sceglie un neutro *Spiriduș* [folletto] (Cifarelli 1993, *Inf.* XXI 123, XXII 94).

Problematico ancora Libicocco, un nome che probabilmente combina i nomi del libeccio e dello scirocco per suggerire la rapidità del personaggio, oppure deriva da Libia con il suffisso *-occo* (Presta 1970, 643). Tale significato viene reso da Cifarelli con *Vânt-Turbat* [vento rabbioso] (Cifarelli 1993, *Inf.* XXI 121, XXII 70). Codrescu inventa un popolareggiante *Vâlvei* (Codrescu 2006, *Inf.* XXI 120), un nome maschile derivato da *vâlvă*, una specie di spirito del folclore romeno (MDA 2010), con il suffisso *-ei* (ma va aggiunto che in romeno tante parole inizianti in *v* evocano movimenti rapidi: *vârtej*, *vâltoare* ecc.). In Coșbuc compaiono *Forforoată* (Coșbuc 1925, *Inf.* XXI 122), che la Boeriu adotterà come traduzione di Farfarello, e *Bot-de-Ogar* [muso di levriero] (Coșbuc 1925, *Inf.* XXII 70), che è anche la traduzione di Graffiacane. La Boeriu impiega un vocativo popolareggiante: *Libicoane* (Boeriu 1965, *Inf.* XXI 121). La variante *Libianul* (Gane 1906, *Inf.* XXI 121; Țundrea 1945, *Inf.* XXI 121, XXII 70) letteralmente indica un abitante della Libia. Papahagi invece, probabilmente viste le difficoltà poste dall'interpretazione, conserva in questo caso il nome originale (Papahagi 2012, *Inf.* XXI 121).

Ciriatto viene interpretato dai traduttori come *porc* o, nella versione di Marcu, *mistreț* [cinghiale]. Il suo nome viene reso perciò semplicemente come *porcul rău la dinte* [porco dalle zanne aguzze] (Gane 1906, *Inf.* XXI 122) o in parole composte come *Rât-de-Porc* [grugno di maiale] (Coșbuc 1925, *Inf.* XXI 122, XXII 55; Boeriu 1965, *Inf.* XXI 122). Țundrea e Codrescu seguono l'interpretazione di Marcu; il primo propone un semplice *Mistrețul* [cinghiale] (Țundrea 1945, *Inf.* XXI 122, XXII 55), il secondo un efficace derivato con il suffisso *-ea*, *Mistrețea* (Codrescu 2006, *Inf.* XXI 121). Cifarelli si concentra sulle zanne che caratterizzano il personaggio e traduce con *Colțat* [munito di zanne] (Cifarelli 1993, *Inf.* XXI 121). Papahagi, come nel caso di Alichino, adatta il nome originale in romeno: *Chiriat* (Papahagi 2012, *Inf.* XXI 122).

Lo stesso avviene anche nel caso di Rubicante, adattato da Papahagi con *Rubicant*, vista l'ambiguità del nome, che probabilmente allude alla rabbia che infiamma il diavolo (Papahagi 2012, *Inf.* XXI 123). Altri traduttori invece scelgono le varianti *Roșcat* (Gane 1906, *Inf.* XXI, 123; Boeriu 1965, *Inf.* XXI 123) e *Roșcovan* (Boeriu 1965, *Inf.* XXII 40), che però in romeno alludono al colore rosso dei capelli. *Ochi-Roșii* [occhi rossi] è un'altra traduzione che attribuisce il rossore a una parte del corpo del diavolo (Țundrea 1945, *Inf.* XXI 123, XXII 40). Il *Roșu* di Cifarelli (Cifarelli

1993, *Inf.* XXI 122, XXII 40) o il *Roșilă* di Codrescu (Codrescu 2006, *Inf.* XXI 123), derivato da *roșu* con il suffisso *-ilă* tipico dei soprannomi popolari, conservano il suggerimento cromatico mentre evitano di essere troppo precisi sulla parte del corpo indicata. *Foc Nestins* [fuoco inestinguibile] è la bella traduzione di Coșbuc, che suggerisce allo stesso tempo il rossore e l'agitazione del personaggio (Coșbuc 1925, *Inf.* XXII 40). Non è facile invece spiegare la menzione di *Parpanghel* (Coșbuc 1925, *Inf.* XXII 133), il nome di uno dei personaggi del poema eroicomico di fine Settecento *Țiganiada* di Ion Budai Deleanu; probabilmente Coșbuc vi ricorre per ragioni di rima (*astfel*, v. 131 – *Parpanghel*, v. 133 – *el*, v. 135) e per il sapore popolare del nome, giustificabile nell'elenco dei nomi demonici.

Di fronte alle innumerevoli interpretazioni possibili dell'onomastica dantesca (deformazioni di nomi di famiglie contemporanee, nomi di ispirazione popolare, fantasiose combinazioni lessicali ecc.), i traduttori romeni inevitabilmente operano una scelta per creare una variante convincente nel testo di arrivo. Essi ricorrono, come l'autore stesso, a parole composte o derivate con vari suffissi che non di rado si riscontrano anche nella formazione dei nomi dei personaggi delle fiabe, del folclore e della cultura popolare romena. In questo modo essi riescono a conservare l'effetto comico ricercato da Dante stesso nell'invenzione dei nomi dei diavoli, un effetto che costituisce un elemento fondamentale del testo di partenza. La comicità popolaresca dell'episodio nel suo insieme si mantiene in romeno anche quando per necessità di rima, di metro o semplicemente di spazio ci si prende una certa libertà nei confronti del testo dantesco, sostituendo un nome all'altro o giocando sulle caratteristiche diaboliche suggerite. La ricchezza e la diversità delle soluzioni individuate dalle varie traduzioni dell'*Inferno* indicano perciò un approccio ragionato e un rapporto dinamico con il testo di partenza in diversi momenti della sua ricezione in Romania.

GDLI – *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, https://www.gdli.it/

MDA – Academia Română. Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan-Al. Rosetti". 2010. *Mic dicționar academic*. București: Univers Enciclopedic Gold

## Bibliografia

**Fonti**

Dante. 1925. *Infernul*, traducere de G. Coșbuc, ediție îngrijită și comentată de Ramiro Ortiz. București: Cartea Românească.

Dante. 1932. *Infernul*, tradus de Alexandru Marcu, ilustrat de Mac Constantinescu. Craiova: Scrisul Românesc.

Dante. 1975. *Divina comedie. Infernul*, interpretare românească, note și cuvânt înainte de George Buznea. București: Univers.

Dante Alighieri. 2001. *Commedia*. *Inferno*, a cura di Emilio Pasquini e Antonio Quaglio. Milano: Garzanti.

Dante Alighieri. 1965. *Divina comedie*, în românește de Eta Boeriu, note și comentarii de Alexandru Duțu și Titus Pîrvulescu, controlul științific al notelor și comentariilor: prof. dr. Alexandru Balaci, membru corespondent al Academiei R.S.R. București: ELU.

Dante Alighieri. 1993. *Divina comedie*, în românește de Giuseppe Cifarelli, cuvânt înainte de Alexandru Ciorănescu, note și comentarii de Titus Pârvulescu. Craiova: Europa.

Dante Alighieri. 1883. *Divina comedia. Infernul*, traducțiune despre original de doamna Maria P. Chițiu, cu portretul lui Dante după Giotto, textul original, note și notiție din diferiți comentatori. Craiova: Librar-editor S. Samitca, Tipo-litografia Națională Ralian Samitca.
Dante Alighieri. 1906. *Divina comedie. Infernul*, traducere în versuri de N. Gane. Iași: Editura Librăriei Noua, Grossu&Comp.
Dante Alighieri. 1945. *Divina comedie. Infernul*, traducere de Ion A. Țundrea, cu o prefață de N. Iorga. București: Casa Școalelor.
Dante Alighieri. 2006. *Divina comedie. Infernul*, text bilingv, cu versiunea românească, note, comentarii, postfață și repere bibliografice de Răzvan Codrescu. București: Editura Christiana.
Dante Alighieri. 2021. *Divina comedie. Infernul*, traducere și note de Cristian Bădiliță. București: Editura Vremea.
Dante Alighieri. 2012. *Divina commedia. Inferno / Divina comedie. Infernul*, traducere din italiană și comentarii Marian Papahagi, cu o prefață de Irina Papahagi, ediție îngrijită, introducere și completarea comentariilor de Mira Mocan. București: Humanitas.

## Studi e articoli

Marcu, Alexandru. 1944. *De ce am tradus Divina Comedie*, in "Dacia Rediviva", IV/1, pp. 1-2.
Presta, Vincenzo. 1970. *Alichino*, in Umberto Bosco (dir.), *Enciclopedia dantesca*, vol. I. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, p. 125.
Id. 1970. *Cagnazzo*, in Umberto Bosco (dir.), *Enciclopedia dantesca*, vol. I. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, p. 751.
Id. 1970. *Draghignazzo*, in Umberto Bosco (dir.), *Enciclopedia dantesca*, vol. II. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, p. 298.
Id. 1970. *Libicocco*, in Umberto Bosco (dir.), *Enciclopedia dantesca*, vol. III. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, p. 643.
Id. 1970. *Rubicante*, in Umberto Bosco (dir.), *Enciclopedia dantesca*, vol. IV. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, p. 1051.
Padoan, Giorgio. 1970. *Demonologia*, in Umberto Bosco (dir.), *Enciclopedia dantesca*, vol. II. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, pp. 368-374.
Turcuș, Veronica, 2004. *Alexandru Marcu (1894-1955). Viaţa şi opera*. Bucureşti: România Press.

DOI: 10.35923/QR.10.02.11

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

# I segnali funzionali: portatori di identità ed espressività linguistica

**Abstract: (Functional Signals: Bearers of Linguistic Identity and Expressiveness)** In the interaction between a native Italian speaker and a learner of Italian, the reasoned and unspontaneous use of functional signals or the non-use of them might betray the latter. Discourse markers are specific to the spoken language, but they are not negligible in the written language either, as they act as connectors and textual organisers, as cognitive-relational facilitators and enhancers. Although they are mostly superfluous from an informational point of view, they are almost indispensable to guarantee an appropriate linguistic colouring. They are the ones that manage to encapsulate much of the genuineness, spontaneity, and specificity of a language. For a learner of Italian, they are difficult to master and use with fluency – certainly not the common ones (*beh*, *allora*, *dai*, *cioè*...), but not for that reason insignificant. One needs constant and careful exposure to a lot of authentic input in order to be able to assimilate them correctly and durably. In order to illustrate the expressiveness of functional signals, we will briefly analyse their contribution to expressiveness within a passage from Alessandro D'Avenia's novel *White Like Milk, Red Like Blood*). Moreover, we will reflect on their translation into four other foreign languages. In closing, we will point out the need for LS Italian textbooks that also cover the teaching of functional signals.

**Keywords***: functional signals versus discursive signals, interactional dynamics, linguistic identity, expressiveness, teaching and learning.*

**Riassunto:** Nell'interazione tra un madrelingua italiano e un apprendente di italiano, l'uso ragionato e poco spontaneo dei segnali funzionali o il mancato uso di essi può tradire quest'ultimo. I marcatori di discorso sono specifici della lingua parlata, ma non sono trascurabili neanche nello scritto in quanto fungono da connettivi e organizzatori testuali, da agevolatori e potenziatori cognitivo-relazionali. Pur essendo per lo più superflui dal punto di vista informativo, sono quasi imprescindibili per garantire un'idonea coloritura linguistica. Sono quelli che riescono a racchiudere gran parte della genuinità, spontaneità, specificità di una lingua. Per un discente di italiano sono difficili da padroneggiare e adoperare con scioltezza – non certo quelli comuni (*beh*, *allora*, *dai*, *cioè*...), ma non per questo trascurabili. Serve una costante e attenta esposizione a molto input autentico, in modo da poterli assimilare in maniera corretta e duratura. Per illustrare l'espressività dei segnali funzionali, analizzeremo brevemente il loro apporto in un passaggio tratto dal romanzo *Bianca come il latte, rossa come il sangue* di Alessandro D'Avenia e rifletteremo, inoltre, sulla loro traduzione in altre quattro lingue straniere. In chiusura, rileveremo la necessità di manuali di italiano LS che contemplino anche l'insegnamento dei SF.

**Parole-chiave:** *segnali funzionali versus segnali discorsivi, interazione, identità linguistica, apprendimento.*

## Introduzione

Fin dagli anni ’80, con lo sviluppo della linguistica testuale, i segnali discorsivi hanno fatto oggetto di molte ricerche. Pur essendo scarsamente contemplati in quanto tali nelle grammatiche d’uso della lingua italiana, probabilmente a causa della loro assegnazione al discorso orale e informale e della loro marcata funzionalità pragmatica, sono stati protagonisti di vari volumi e ricerche scientifiche.

A noi interessa addirittura questa loro funzione prevalentemente pragmatica, perché riteniamo che, insieme ai gesti, essi portino un grosso contributo all’espressività “Made in Italy”. In tal senso, resta ancora molto da fare per quanto riguarda il loro insegnamento a discenti di italiano LS.

## 1. Breve cronistoria. Momenti di svolta e di aggiornamento

Una delle prime, se non addirittura la prima grammatica della lingua italiana che abbia dedicato loro un intero paragrafo di quattro pagine fitte e molto ricche di esempi e spiegazioni è quella di Luca Serianni (1989, 361-365). L’autore ripropone la bipartizione in “demarcativi” e “connettivi” del 1985 a opera di Klaus Lichem e segnala alcune caratteristiche dei SD tuttora generalmente accertate: la loro provenienza da diverse categorie grammaticali con il loro rispettivo svuotamento di significato all’insegna della mera coesione testuale, il cambio di funzione a seconda della loro collocazione all’interno della frase, nonché il loro utilizzo “nel discorso orale, oppure nella prosa narrativa che riproduca più da vicino il parlato” (363). Nota anche quelli che adesso vengono chiamati “cumuli”, il cui “uso apparentemente ridondante […] ha spesso il compito di garantire l’appropriatezza comunicativa di un testo” (363).

Inoltre, prende in prestito l’etichetta di “riempitivi” (coniata da Wolfgang Bustorf nel 1974) per descrivere quei SD che sono intercambiabili (“*allora/dunque/bene/insomma*, che facciamo?”) e rileva la funzione di connettivo testuale delle congiunzioni *e* e *quindi*, nonché di intere frasi o periodi. Inoltre, Serianni ha il merito di aver identificato e coniato tre gruppi di SD specializzati: i “demarcativi seriali” (adoperati nell’organizzazione degli elenchi o dei testi giuridici), i “demarcativi dei generi e delle forme letterarie” (“*c’era una volta*” per le fiabe e “*c’è*” per le barzellette) e quelli “d’autore” (fa l’esempio di “*stelle*” per Dante Alighieri) (cfr. 364-365).

Un’altra grammatica ad aver ritagliato un po’ di spazio apposito per i segnali discorsivi, con l’aggiunta di un esercizio, è quella di Maurizio Dardano e Pietro Trifone (1999 [1995], 538-539). Gli autori ampliano il gruppo dei “demarcativi dei generi e delle forme letterarie” aggiungendo le formule di apertura/chiusura delle lettere (*gentile signora, distinti saluti*) e delle leggi (“*il presidente della Repubblica promulga la seguente legge*”) (538). Inoltre, sdoppiano i “connettivi” in “semantici” (gli ex-testuali che segnano un rapporto causale, temporale, consecutivo ecc.) e “pragmatici” (che “esprimono in primo luogo l’atteggiamento dell’emittente nei confronti

dell'enunciato"), pur precisando che alcuni connettivi (*perché, allora, ma*[1]) possono essere sia semantici che pragmatici a seconda del contesto.

Allo stesso anno della precedente, al 1995, risale il terzo volume della *Grande grammatica di consultazione*, che segna una svolta nello studio e nella suddivisione dei segnali discorsivi, grazie al capitolo dal titolo omonimo firmato da Carla Bazzanella (225-257), in cui la linguista cerca di tirare le somme di quanto scopertosi fino a quel momento, proponendo una definizione e una classificazione tuttora adoperate e citate dagli studiosi che ci lavorano, e sintetizzando in maniera chiara e strutturata i tratti specifici dei SD.

Riportiamo di seguito la definizione fornita sul sito dell'*Enciclopedia dell'italiano Treccani*, una rielaborazione della prima (Bazzanella 1995, 225), in quanto la più recente (del 2011):

> I segnali discorsivi (detti anche marcatori di discorso) sono elementi linguistici (parole, espressioni, frasi), di natura tipicamente pragmatica, diffusi in specie nella lingua parlata, che, a partire dal significato originario, assumono ulteriori funzioni nel discorso a seconda del contesto: sottolineano la strutturazione del testo, connettono elementi nella frase e tra le frasi, esplicitano la posizione dell'enunciato nella dimensione interpersonale, evidenziano processi cognitivi in atto.

I SD sono difficilmente classificabili, perché soggetti a troppe variabili (contesto, posizione nell'enunciato, aspetti paraverbali); basti passare in rassegna i termini con cui Carla Bazzanella li descrive: una "classe 'sfuggente' e polimorfa" (2001, 89), caratterizzata da "eterogeneità categoriale" (79), da "eliminabilità semantica, 'inter-sostituibilità' e particolarità distribuzionali" (cumuli e catene) (82), da "polifunzionalità e multifunzionalità" (85). La linguista torinese, tuttavia, riesce a proporre una classificazione tripartita, distinguendo tre macro-funzioni (interazionale,

[1] Per illustrare la polifunzionalità di *ma*, non possiamo fare a meno di riportare alcuni passaggi dell'apposito e fantasioso dialogo dottore-paziente tratto da Della Valle & Patota: "«No, dottore, non sono licenze poetiche. Io ho una mia teoria.» «Sentiamo.» «In italiano il *ma* all'inizio di periodo si può usare, del tutto correttamente, con diverse funzioni: per indicare il passaggio a un altro argomento ('*Ma* parliamo d'altro'), per indicare il ritorno all'argomento che interessa ('*Ma* torniamo alla questione di partenza'), per iniziare il racconto di un fatto nuovo, inaspettato ('*Ma* ecco apparire, all'improvviso, il marito'), per fare un'obiezione (*Ma* se sono stati proprio loro a mancare di parola!'), per introdurre frasi concessive ('*Ma* ammettiamo pure che abbiate ragione')...» «Ma che discorsi fa?» «Ecco, bravo! C'è anche questo caso: *ma* si può usare anche per dare un tono polemico a una domanda, come ha fatto lei.» «*Ma* la smetta!» «Giusto: anche per dare tono polemico a un'esclamazione. Poi c'è un'altra cosa, dottore.»" E c'è spazio anche per il solitamente famigerato *ma però*: "«Ma però non sarà il massimo dell'eleganza, ma usarlo non può essere considerato un errore di grammatica. […] perché l'italiano ammette il cumulo di congiunzioni avversative: se possiamo dire e scrivere *ma tuttavia, ma invece, ma bensì, ma nondimeno*, perché non dovremmo poter dire e scrivere anche *ma però*? (2011, 228-229).

metatestuale e cognitiva) con le loro rispettive micro-funzioni, che illustreremo nella tabella riassuntiva in chiusura del presente paragrafo. Nel prossimo paragrafo tratteremo anche della loro variabilità sociolinguistica, come rilevata dalla stessa linguista, multidimensionalità che li raccomanda a dover essere studiati e padroneggiati anche dai discenti di italiano LS, perché la loro importanza all'interno del discorso orale (soprattutto) e scritto non è affatto marginale.

Prima, però, dobbiamo presentare la nuova tassonomia proposta nel 2014 dall'unità di ricerca dell'Università di Bergamo formata da Piera Molinelli, Chiara Ghezzi e Chiara Fedriani e la nuova etichetta di "segnali funzionali" (d'ora in poi SF) "come iperonimo di tre tipologie di segnali o marcatori: i 'segnali discorsivi' (orientati al testo), i 'segnali pragmatici' (orientati agli interlocutori) e i 'segnali contestuali' (orientati al contesto interazionale)" (Molinelli 2017, 122).

Per quanto ci riguarda, abbiamo deciso di abbracciare questa etichetta, in quanto più generosa e onnicomprensiva, e a supporto della funzionalità che accomuna tutti i marcatori, però riteniamo che la classificazione di Bazzanella sia più chiara e logica.

Per facilitare la consultazione a chi insegna o impara la lingua italiana come lingua straniera, in quanto segue, abbiamo cercato di integrare la classificazione di Carla Bazzanella (1995, 225 con modifiche) che rappresenta l'impalcatura principale, con gli aggiornamenti di [Ghezzi-]Molinelli (2014, 196-197), con le denominazioni proposte da Dardano & Trifone (1999, 538-539) e con alcuni esempi tratti dalla tavola grammaticale dal titolo "Segnali discorsivi tipici del parlato" in appendice al manuale *Viaggio nell'italiano* (498-500), e nostri.

<table>
<tr><th>Molinelli / Ghezzi<br>Classificazione dei segnali funzionali</th><th colspan="2">Bazzanella<br>Classificazione dei segnali discorsivi</th><th>Dardano & Trifone</th></tr>
<tr><td rowspan="3">Segnali pragmatici:<br><br>1. coesione sociale, che si riferisce all'interazione tra i partecipanti e all'identità sociale dei parlanti;</td><td colspan="2">I. FUNZIONI INTERAZIONALI</td><td rowspan="3">connettivi pragmatici</td></tr>
<tr><td>Dalla parte del parlante</td><td>Dalla parte dell'interlocutore</td></tr>
<tr><td>1a. presa di turno:<br><br>- attaccare un discorso: allora, dunque; ecco, ora; ma, e, sì, pronto (al telefono);<br>- cambiare argomento: senti, a proposito, ma;<br>- ripresa anaforica: dicevo, come dicevo/accennato prima, stavo dicendo, per ricollegarmi a…, come ho detto poco fa…, a cui facevo cenno all'inizio;</td><td>1b. meccanismi di interruzione: ma, allora, scusa/i, scusami/mi scusi, un attimo, un momento, insomma</td></tr>
</table>

| | | | |
|---|---|---|---|
| | - anticipazione: *come vedremo tra breve, come avrò modo di dirvi in seguito, ma, - e qui finisco, non vi trattengo oltre*;<br>- premessa a una risposta: *beh, mah, be'*. | | |
| | 2a. riempitivi: *niente, cioè, eh, allora, bene* | 2b. *back-channels* / conferma di attenzione: *sì, sìiìì, mmmm, davvero?, ah* | |
| | 3a. richiesta di attenzione: *senti/a, ascolta/i, guarda/i, vedi/a, dimmi, dì/dica, dì un po'* | 3b. richiesta di spiegazione: *cioè, eh?, ad esempio?, come?, cosa?* | |
| | 4a. fatismi: *sai, come sai, come dice lei* | 4b. fatismi: *ma pensa, noooo!, non mi dire!, oh, aaah* | |
| | 5a. Meccanismi di cortesia: *caro/a mio/a* | 5b. Meccanismi di cortesia: *prego!, altrettanto!* | |
| | 6a. Controllo della ricezione: *eh?, capisci/e?, capito?, chiaro?, ci sei/siete?* | 6b. acquisizione di conoscenza: *sì, certo, vero, ho capito, chiaro, lo so bene, lo/ci credo* | |
| | 7a. richiesta di accordo e/o conferma*: no?, vero?, non è vero?, giusto?, ti/Le pare?, non è così?, dico male?, eh?* | 7b. accordo/conferma/rinforzo: *sì, già, esatto, naturale/mente, certo, proprio così, come no, perfetto, vero, verissimo, ecco, assolutamente, dai;*<br>- disaccordo: *Lei dice?, sul serio?* | |
| | 8a. cessione del turno: *no?, cosa ne pensa?* | 8b. - | |
| 2. atteggiamento personale, che si riferisce alla prospettiva del parlante verso il discorso e verso il suo interlocutore. | **II. FUNZIONI COGNITIVE** | | connettivi semantici |
| | **Indicatori procedurali:** *allora, quindi, dunque, vuol dire che* | | |
| | **Indicatori epistemici:**<br>*almeno dal mio punto di vista, se non sbaglio, secondo me, per conto mio, a mio avviso, dai, credo, penso, dico io* | | |
| | **Meccanismi di intensità / modulatori:**<br>- aumentare la forza di ciò che si dice: *e beh, davvero, proprio, sai, ma sai, torno a ripeterti, ripeto ancora, anzi*; | | |

| | | |
|---|---|---|
| | - diminuire la forza di ciò che si dice: *praticamente, un po', vabbè, beh, insomma, mah, bah, in un certo senso, in qualche modo, comunque, diciamo, per così dire, come dire, così, se vuoi, almeno;*<br>- contrastare: *invece, eppure, tuttavia, infatti, pertanto*;<br>- aggiungere: *inoltre*. | |
| **Segnali contestuali:** contesto interazionale, che esplicita il legame tra parlante, interlocutore e contesto | **III. FUNZIONI METATESTUALI** | |
| | **Focalizzatori:** *proprio, appunto, ecco, (ti) dico* | |
| | **Indicatori di riformulazione:**<br>- segnalare una parafrasi: *cioè, diciamo, anzi, insomma, diciamo così, ti dirò, voglio dire, come dire, in altre parole, mi spiego*;<br>- correggere: *diciamo, anzi, o meglio, insomma, cioè, no, voglio dire*;<br>- esemplificare: *mettiamo, diciamo, facciamo/prendiamo un esempio, ecco, per/ad esempio*. | |
| **Segnali discorsivi:** coesione e coerenza testuale e discorsiva, che implica la pianificazione e la gestione del discorso in quanto testo. | **Demarcativi:**<br>- apertura: *allora, eh, per prima cosa, innanzitutto, per quanto riguarda, quanto a*;<br>- chiusura: *infine, insomma, allora, eh, (va) bene*;<br>- continuativi: *allora, eh, bene, così, (e) poi, se si considera*;<br>- "seriali": *primo, secondo, terzo, in primo luogo, in secondo luogo, in terzo luogo, per concludere*;<br>- dei generi e delle forme letterarie: *c'era una volta* (per le fiabe);<br>- d'autore: *stelle* (nella *Divina Commedia* di Dante Alighieri). | demarcativi |

## 2. I segnali funzionali: portatori di identità ed espressività linguistica

Nonostante la fluidità della loro classificazione, l'importanza dei SF dovuta alla loro spiccata carica identitaria ed espressiva di natura sociologica e psicologica è condivisa da tutti.

La loro dimensione sociolinguistica è indiscutibile in quanto, come rilevato da Bazzanella (2011), i SF possono tradire l'età dell'individuo (vi è un alto tasso di segnali pragmatici nelle interazioni tra i giovani), caratterizzare i singoli individui (in base a tic verbali come *assolutamente, praticamente, insomma, cioè* o alla predilezione per certi SF di riformulazione, modulazione o asserzione), suggerire il gruppo di appartenenza (*capito?* o il martellante *OK?* per gli insegnanti), la provenienza geografica (*agg capit?* – napoletano, *daje!* – romanesco) oppure il canale utilizzato – orale/scritto (*pronto!* per le chiamate) e il registro (*come t'ho detto* versus *a cui facevo cenno all'inizio*).

C'è ancora molto da studiare in merito, poiché tali variabili sono anche in balia delle tendenze e del cambio generazionale, per cui si rinnovano molto spesso. *Niente*, ad esempio, che andava molto di moda tra i giovani all'inizio dei 2000 è ormai quasi tramontato, lasciando il posto prima al *cioè* e in tempi più recenti al *dai* e al *ma*.

A rafforzare l'importanza dei SF a livello (inter)personale e la necessità di studiarli e impararli è la mini-indagine svolta a Napoli da Patrizia Giuliano e Rosa Russo, mirata a determinare il livello linguistico, nonché, soprattutto, il grado di integrazione dei migranti in base al loro uso dei marcatori discorsivi.

> I segnali discorsivi sono degli strumenti necessari per la comunicazione parlata e di cui gli apprendenti di una L2 necessitano per una buona interazione con i nativi. I locutori da noi studiati sono, inoltre, degli apprendenti in ambiente naturale per cui essi sono costantemente esposti all'input dei nativi, in cui i segnali discorsivi sono sovrabbondanti. Dall'analisi dei dati emergono però alcune differenze tra i gruppi. In primo luogo, l'impiego lessicalmente variegato e funzionalmente corretto dei marcatori discorsivi sembra essere una funzione del livello interlinguistico, poiché a livello più elevato corrisponde una maggiore diversità lessicale ed un'appropriatezza di funzioni degli item in questione. (2014, 245)

Dal canto nostro, abbiamo scelto di illustrare l'impronta espressiva e identitaria dei SF attraverso una breve analisi dei marcatori che costellano il seguente brano tratto dal romanzo d'esordio di Alessandro D'Avenia, un esempio di prosa dialogica.

Inoltre, partendo da un'asserzione di Carla Bazzanella secondo la quale:

> I segnali discorsivi non contribuiscono in modo determinante al valore informativo di quanto viene detto (cioè al contenuto proposizionale). Talvolta essi possono essere cancellati, come avviene nelle traduzioni […], ma ciò sarebbe a scapito del valore pragmatico complessivo. Infatti, dato che hanno un ruolo fondamentale dal punto di vista pragmatico, cancellandoli si modificherebbe il valore complessivo dell'enunciato […]. (Bazzanella 2011),

rifletteremo sulla (im)possibilità della loro traduzione in altre quattro lingue: spagnolo, portoghese, francese e inglese.

Pur sapendo che la trascrizione di un'autentica interazione orale sarebbe stata ancora più idonea a tale scopo, ci siamo rivolti a un testo scritto per la sua compiutezza e per poter fare un'analisi contrastiva delle traduzioni a disposizione.

Dato che il protagonista del romanzo è un liceale, l'autore ha provato a ricalcare il più possibile il parlato con un linguaggio giovanile e colloquiale, ricco di dialoghi e monologhi interni e, pertanto, cosparso di SF. Domanda: *ma* che cosa resterebbe del brano seguente se li togliessimo tutti?

[…]

> Tutti mi capiscono solo dai capelli. **Cioè**, **almeno** gli altri di scuola, quelli della ciurma, gli altri Pirati: Spugna, Stanga, Ciuffo. Papà ci ha rinunciato da un pezzo. La mamma non fa altro che criticarli. La nonna quando mi vede per poco non muore di infarto (**ma se** hai novant'anni è il minimo).
>
> **Ma perché** fanno così fatica a capire i miei capelli? **Prima** ti dicono devi essere autentico, devi esprimerti, devi essere te stesso! **Poi**, quando cerchi di mostrarti come sei, non hai identità, ti comporti come tutti gli altri. **Ma che** ragionamento è? **Bah**, chi lo capisce: o sei te stesso o sei come tutti gli altri. **Tanto** a loro non va mai bene niente. **E** la verità è che sono invidiosi, soprattutto i pelati. Se divento pelato io mi uccido.
>
> **Comunque** se a Beatrice non piacciono dovrò darci un taglio a questi capelli, ma ci voglio pensare. Perché potrebbe essere anche un punto di forza. Beatrice, o mi ami così come sono, con questi capelli, o non se ne fa niente, perché se non siamo d'accordo su queste piccole cose come potremo mai stare insieme? Ognuno deve essere se stesso e accettare l'altro così com'è – lo dicono sempre in tivù – **altrimenti** che amore è? **Dài**, Beatrice, **ma perché** non lo capisci? **E poi** di te mi va tutto bene, **quindi** tu parti avvantaggiata. Sempre in testa, le ragazze. **Ma come** fanno a vincere sempre? Se sei bella hai il mondo ai tuoi piedi, scegli quello che vuoi, fai quello che vuoi, ti metti quello che vuoi... non importa, **tanto** tutti ti ammirano lo stesso. Che fortuna!
>
> Io **invece** ci sono giorni che non uscirei di casa. Mi sento così brutto che me ne starei barricato in camera, senza guardarmi allo specchio. Bianco. Con la faccia bianca. Senza colore. Che tortura. Ci sono giorni **invece** che sono rosso anche io. **Ma dove** lo trovi un ragazzo così? Mi incollo addosso la maglietta giusta, mi spalmo i jeans che cadono bene e sono un dio: Zac Efron potrebbe solo farmi da segretario. Me ne vado da solo per strada. Alla prima che incontro potrei dire "**senti**, bella, usciamo stasera perché ti voglio dare questa incredibile opportunità! […] (12-13)

Resterebbe, sì, il messaggio, ma spoglio dell'impatto emotivo.

Nonostante si chiami Leo e abbia una pettinatura degna di tale nome, possiamo dire, parafrasando Manzoni, che non ha un cuore di leone, bensì uno di adolescente perdutamente innamorato, che vuole fare a tratti l'incompreso, a tratti il ribelle, ma è colto da dubbi e in preda a un'altalenante tempesta emotiva fatta di alti e bassi[1]. Lo si capisce, per l'appunto, grazie ai numerosi modulatori di diminuzione soprattutto

[1] Nel passaggio del film che corrisponde a questa scena (Campiotti 2013, 04:47-05:12), non del tutto perché è trasposta all'aperto, mentre gioca a ping pong con il suo migliore amico Niko, Leo è molto più esitante, per cui abbondano i modulatori attenuativi (*e se, forse, ma come*) e il segnale pragmatico per la richiesta di consiglio *che dici?*, il che determina Niko – il cui segnale pragmatico di esortazione *dai*! non ha avuto alcun effetto - a ricorrere a un aut aut introdotto dal demarcativo *insomma*: «*E se* a Bea non le piacciono i miei cappelli? *Forse* devo tagliarli, *che dici*?» «*Ma che dici*? Gioca, *dai*!» […] «*Insomma* o ti butti o la smetti di rompere...» «*Ma come* faccio a buttarmi, Niko?».

(*almeno, bah, tanto* x 2, *comunque*) e di riformulazione (*cioè*) a esprimere l'insicurezza, grazie ai modulatori di contrasto (*altrimenti, invece*) per segnalare l'idea di "io *verso* gli altri" o ai segnali pragmatici *dai* (di sdolcinata esortazione all'accordo) e *senti* (per attirare l'attenzione nel corteggiare con un finto colpo di autostima). *Ma* è polifunzionale: come modulatore di contrasto rafforza l'idea di blanda ribellione, come segnale pragmatico, da una parte, accresce il tono polemico delle domande e, dall'altra, gli consente di saltare da un'idea all'alta seguendo il flusso della sua concitata coscienza.

Per quanto riguarda la traduzione dei SF, si può notare come lo spagnolo, il portoghese e l'inglese riescono a pareggiare con successo l'espressività dell'italiano. Anzi, lo spagnolo aggiunge un *oye* davanti alla prima invocazione di Beatrice (che nell'originale non c'è), aumentando l'efficacia della battuta. Solo il *ma* risulta per lo più intraducibile nelle prime tre lingue, oppure è considerato superfluo, perché, nonostante aiuti a rafforzare le domande e a cambiare discorso, può essere avvertito come un riempitivo. L'inglese, invece, riuscirebbe a equivalere sempre il *ma* con *but*, ma lo fa un'unica volta forse per evitare forse che lo si converti in un tic verbale come sta succedendo con il *ma* italiano.

Per la nostra sorpresa, il francese scarseggia in SF, probabilmente per una scelta del traduttore, visto che la maggioranza dei marcatori presenti nel testo sono traducibili in francese.

| | Trad. spagnola (10-11) | Trad. portoghese (13-14) | Trad. francese (11-12) | Trad. inglese (14-15) |
|---|---|---|---|---|
| *Cioè, almeno* | ***[-]** Al menos* | ***Quer dizer**, pelo menos* | *En tout cas,* | *That is,* |
| *(ma se…* | ***digo yo**).* | *(mas também,* | *(mais elle a* | *(but at least* |
| *Ma perché* | *Pero ¿por qué* | ***Afinal**, por que* | ***[-]** Pourquoi* | *But why* |
| *Prima* | *Primero* | *Primeiro* | ***[-]*** | *First* |
| *Poi,* | *Luego,* | *Depois,* | *Et…* | *Then,* |
| *Ma che* | ***[-]** ¿Qué* | ***Ora**, que* | *C'est quoi,* | ***[-]** What…* |
| *Bah,* | ***[-]*** | ***[-]*** | ***[-]*** | ***[-]*** |
| *Tanto* | ***A fin de cuentas,*** | *Até porque,* | *De toute façon,* | ***[-]*** |
| *E* | ***[-]*** | *E* | ***[-]*** | ***[-]*** |
| *Comunque* | *De todos modos,* | *Agora,…,* ***então*** | ***[-]*** | *However,* |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| *[-] Beatrice* | ***Oye**, Beatrice* | | | |
| *altrimenti* | *si no* | *Do contrário,* | *sinon* | *Otherwise,* |
| *Dai,* | *Anda,* | *Vamos,* | *Allez,* | *Come on,* |
| *... ma perché* | ***[-]** ¿por qué* | ***[-]** por que* | ***[-]** pourquoi* | ***[-]** why* |
| *E poi* | *Además* | *Afinal* | *Et puis* | *Besides,* |
| *quindi* | *así que* | *portanto* | *[-]* | *which gives you* |
| *Ma come* | ***[-]** ¿Qué* | ***[-]** Como* | ***[-]** Pourquoi* | *How come* |
| *…tanto…* | ***porque** de todas formas* | ***do mesmo jeito*** | ***… toujours.*** | *... anyway.* |
| *Io invece, ci sono…* | ***[-]** En cambio, hay…* | ***Já** eu, tem dias…* | *Moi, certains jours, je préférerais* | *With me, on the other hand…* |
| *... invece…* | *Por el contrario,* | *ao contrário* | ***[-]*** | *Instead,* |
| *Ma dove* | ***Dime**, ¿dónde* | *Onde **é que*** | ***[-]*** | ***[-]** Where* |
| *Senti,* | *Oye,* | *Escute,* | *Écoute,* | *Hey,* |

Riteniamo che sia molto utile proporre agli studenti attività di riflessione sull'uso dei SF nei testi letterari per consapevolizzarli anche sull'impronta stilistica di questi elementi, sull'essenzialità e il potere espressivo di ogni singola parola, per quanto essa possa sembrare piccola o insignificante.

## 3. L'insegnamento dei SF a discenti di italiano LS

Considerata la loro alta carica espressiva, la loro utilità nella strutturazione e nella personalizzazione dell'informazione (orale o scritta), nonché il loro ruolo nello sviluppo delle competenze socio-pragmatiche, si dovrebbe prestare più attenzione all'incentivazione dell'acquisizione dei SF. Si nota, però, un interesse e un'attenzione crescenti anche in questa direzione. Ad esempio, nelle "Guide per l'insegnante" dei volumi *Nuovo Espresso* (noi citiamo dal *NE3*), i SF vengono specificatamente inseriti tra le "modalità comunicative tipicamente italiane (gesti, segnali discorsivi, ecc.)" (2015: 6) e viene segnalata una chiara intenzionalità didattica in questo senso:

> Sono stati scelti dialoghi di relativa lunghezza e complessità nei quali figurassero segnali discorsivi tipici della lingua parlata (*mah, senta, vabbe', guarda, eh*, ecc.), con i quali gli studenti in ogni caso si confronterebbero una volta in Italia e che, pur se spesso intraducibili in una lingua straniera, servono a esprimere sensazioni di meraviglia, impazienza, accordo, disaccordo, attenzione, ecc. (3)

Riteniamo che, ad oggi, il libro di testo che meglio tratta i SF sia *Viaggio nell'italiano* (Bozzone Costa 2014). Su 12 unità, 9 dedicano una sezione apposita per presentare un'ampia varietà di segnali funzionali (*guarda, dai, ma, pensa, diciamo, eh, beh, dicevo, ecco, mi spiego, per così dire, ascolti, no?, certo, vero, appunto, proprio, se vuoi, avevo fatto cenno, insomma, comunque, come dire, anzi, cioè*), fornendo prima un'illustrazione audio e, in seguito, esercitazioni e un approfondimento teorico. In appendice, mette a disposizione dei discenti anche una tavola grammaticale riassuntiva dei "Segnali discorsivi tipici del parlato" (498-500).

Per una rassegna approfondita dei manuali che trattano dei SF, rimandiamo a Pernas *et al.* 2011 e a Ferroni & Birello 2016.

Di recente, abbiamo scoperto e ci hanno colpito in maniera molto positiva, per l'atteggiamento didattico nei confronti dei SF, i quattro volumi della Loescher, intitolati *Un nuovo giorno in Italia. Percorso narrativo di italiano per stranieri*, i quali, pur non trattandoli da un punto di vista teorico, conferiscono loro molto spazio all'interno dei vari dialoghi (autentici e non) proposti all'interno dei quattro volumi disponibili (livelli A1-B2, 2016-2019). Di seguito, due brevi dialoghi di livello A1 il primo (episodio 9, audio 19) e B2 il secondo (episodio 2, audio 3), in cui viene adoperata una ricca e variata gamma di SF.

| | |
|---|---|
| – Olà, Enzo, chi si rivede! Come va?<br>– Ciao ragazzi, bene, che bello rincontrarci in Italia! *Ma* anche voi con la barba, *nooooo*! Va di moda anche in Spagna, *allora*?<br>– *Certo*, *ma* tu *invece*, sempre uguale. *E* cosa ci racconti? *Dai*, andiamo al bar a bere qualcosa?<br>– *Ma* scusate, il vostro appartamento è lontano da qui?<br>– No, è qui dietro. *Ah, senti*, oggi c'è anche una ragazza, Cecilia, che arriva come te da Milano. *A proposito, chissà, forse* è già arrivata.<br>– *Allora* andiamo a casa?<br>– Ho capito, sei stanco… *Dai*, andiamo prima a casa a poggiare la valigia, *magari* ti fai una doccia, poi andiamo al bar, *va bene*?<br>– Benissimo. | – Chi si rivede, Piero, *ma* guarda che capelli, da quando non te li tagli?<br>– Non mi ricordo, però finalmente mi sono deciso!<br>– Era ora! *Ma* ti stai facendo crescere la barba?<br>*Sì*, *che te ne pare*?<br>– *Così* non è un granché, *almeno* te la devo accorciare e sistema. *Dai*, andiamo al lavaggio! Per prima cosa ti taglio i capelli. *Ma* guarda, hai già dei capelli bianchi!<br>– Non me lo dire, lo so, però non me li tagliare troppo corti! Mi posso fidare?<br>– *Certo*, non te li rado a zero… però la barba io al tuo posto me la toglierei. Non ti sta bene.<br>– *Va bene*, me la tolgo, hai ragione. *Dai*, diamoci un taglio. *Sai*, ci sono dei cambiamenti nella mia vita. |

| | |
|---|---|
| | – E di chi si tratta?<br>– Di lavoro non te l'avevo già accennato?<br>– Sì, me ne avevi parlato. Mi avevi detto che dovevi vendere un locale, se non ricordo male: una libreria, con un caffè all'interno. E Cecilia?<br>– È in Umbria per un lavoro, torna per il fine settimana o *forse* la raggiungo io.<br>– Ah, salutamela, è da tanto che non la vedo! |

Inoltre, ci teniamo a menzionare che un dizionario on-line molto utile per l'apprendimento dei SF è *il Sabatini Colletti* che presta loro molta attenzione, fornendo talora anche esempi diacronici. Si veda, a mo' d'esempio, la voce di *allora*: https://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/A/allora.shtml.

## Conclusioni

I SF sono compartecipi alla costruzione del messaggio, sfruttando in un solo colpo le abilità ricettive e produttive degli interlocutori. Inoltre, possono davvero conferire un tocco d'italianità al discorso e sono molto utili nel renderlo più spontaneo e scorrevole. Data la centralità dei SF all'interno di una comunicazione articolata, sfumata ed efficace, è necessario prestare più attenzione e concedere loro un apposito spazio all'interno delle lezioni.

## Bibliografia:

Bazzanella Carla. 2011. "segnali discorsivi", su *Enciclopedia dell'Italiano Treccani*, disponibile in linea: https://www.treccani.it/enciclopedia/segnali-discorsivi_(Enciclopedia-dell'Italiano)/, ultimo accesso il 10.11.2022.

Bazzanella, Carla. 1995. "I segnali discorsivi", in Lorenzo Renzi, Giampaolo Salvi & Anna Cardinaletti (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione,* vol. 3. Bologna: il Mulino, pp. 225-257.

Bazzanella, Carla. 2001. "Segnali discorsivi nel parlato e nello scritto", in Maurizio Dardano, Adriana Pelo, Antonella Stefinlongo (eds.), *Scritto e parlato. Metodi, testi e contesti,* Roma: Aracne, pp. 79-97.

Birello, Marilisa. 2014. *Segnali discorsivi… così difficili da insegnare e da imparare*, su "L'italiano in azione. Didattica dell'italiana a stranieri, 12 ottobre, blog in linea: https://italianoinazione.com/2014/10/12/segnali-discorsivi-cosi-difficili-da-insegnare-e-da-imparare/, ultimo accesso il 10.11.2022.

Dardano, Maurizio & Trifone, Pietro. 1999 [1995]. In *Grammatica italiana. Con nozioni di linguistica*. Bologna: Zanichelli.

Della Valle, Valeria & Patota, Giuseppe. 2011. *Viva la grammatica! La guida più facile e divertente per imparare buon italiano*. Milano: Sperling & Kupfer.

Ferroni, Roberta; Birello, Marilisa. 2016. *Meta-analisi e applicazione di una proposta didattica orientata all'azione per l'apprendimento dei segnali discorsivi in italiano LS,* in "Italiano LinguaDue", n. 1, pp. 30-53.

Giuliano, Patrizia & Russo, Rosa. 2014. "L'uso dei marcatori discorsivi come segnale di integrazione linguistica e sociale", in P. Donadio, G. Gabrielli, M. Massari (eds.), *Uno come te. Europei e nuovi europei nei percorsi di integrazion*e. Milano: Editore Franco Angeli, pp. 237-247.

Mascherpa, Eugenia. 2016. *I segnali discorsivi* allora, quindi, però, ma *in apprendenti di italiano L2*, in "Cuadernos de Filología Italiana", 23, pp. 119-140.

Molinelli, Piera. 2014. "Orientarsi nel discorso: segnali discorsivi e segnali pragmatici in italiano", in Elena Pîrvu (a cura di), *Discorso e cultura nella lingua e nella letteratura italiana*. Atti del V Convegno internazionale di italianistica dell'Università di Craiova, 20-21 settembre 2013, Firenze: Franco Cesati Editore, pp. 195-208.

Molinelli, Piera. 2017. *Segnali discorsivi e segnali pragmatici: sensibilità al mutamento e alla variazione sociolinguistica*, in "Linguistica e Filologia", 37, pp. 121-154.

Pernas Paloma, Gillani Eugenio, Cacchione Annamaria. 2011. *Costruire testi, strutturare conversazioni: la didattica dei segnali discorsivi come elementi pivot dell'interazione verbale*, in "Italiano LinguaDue", n. 1, pp. 65-138.

Serianni, Luca. 1999 [1989]. "Segnali discorsivi", in *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*. Con la collaborazione di Alberto Castelvecchi. Torino: UTET, pp. 361-365.

***

Campiotti, Giacomo (diretto da). 2013. *Bianca come il latte, rossa come il sangue*. Adattamento cinematografico dell'omonimo romanzo di Alessandro D'Avenia. Roma: Medusa.

D'Avenia, Alessandro. 2010. *Bianca come il latte, rossa come il sangue*. Milano: Mondadori.

D'Avenia, Alessandro. 2011. *Blanche comme le lait, rouge comme le sang*. Traduit par Nathalie Bauer [Paris] : JCLattès.

D'Avenia, Alessandro. 2012. *Branca como o leite, vermelha como o sangue*. Tradução Joana Angélica d'Avila Melo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

D'Avenia, Alessandro. 2013. *White Like Milk, Red Like Blood*. Translated by Franco Betti and Marjorana Karathanasis. Milano: Mondadori.

D'Avenia, Alessandro. 2014. *Blanca como la nieve, roja como la sangre*. Traducción de César Palma. Barcelona: Debols!llo.

***

Balì, Maria; Ziglio, Luciana. 2015. *Nuovo Espresso 3. Guida per l'insegnante*. Roma: ALMA Edizioni.

Bozzone Costa, Rosella. 2004. *Viaggio nell'italiano.* Torino: Loescher.

Chiappini, Loredana; De Filippo, Nuccia. 2016. *Un nuovo giorno in Italia. Percorso narrativo di italiano per stranieri - A1*. Torino: Bonacci-Loescher.

Chiappini, Loredana; De Filippo, Nuccia. 2016. *Un nuovo giorno in Italia. Percorso narrativo di italiano per stranieri – A2*. Torino: Bonacci-Loescher.

Chiappini, Loredana; De Filippo, Nuccia. 2018. *Un nuovo giorno in Italia. Percorso narrativo di italiano per stranieri – B1*. Torino: Bonacci-Loescher.

Chiappini, Loredana; De Filippo, Nuccia. 2019. *Un nuovo giorno in Italia. Percorso narrativo di italiano per stranieri – B2*. Torino: Bonacci-Loescher.

DOI: 10.35923/QR.10.02.12

Daniela BOMBARA
(Università di Messina)

# Sofferti percorsi di identità nazionale nelle opere di tre scrittrici immigrate di nuova generazione[1]

**Abstract: (Troubled Journeys towards National Identity in the works of three Newn Generation immigrant writers)** Consulting Basili&Limm, the on-line database of immigrant writers in Italy, we decided to consider three female authors who in their works most directly highlight their 'other' Italian identity: Nima Sharmahd, in her *Un'italiana non italiana. Le peripezie di una straniera" in Italia* (*A non-Italian Italian. The vicissitudes of a "foreigner" in Italy*, 2011), denounces the difficulties Italians have in dealing with cultures distant from their own. Natalia Maraffini, author of the short story *La straniera segreta* (*The secret stranger*, 2021), evokes a painful condition of marginality and non-belonging, which can only be redeemed by the contact with her pupils, therefore by the an educational relationship. Finally, in her novel *The Only Black Personin the Room* (2021), Nadeesha Uyangoda remarks on the invisibility

[1] Usiamo il sintagma 'nuova generazione' e non 'seconda generazione', in riferimento a individui nati e scolarizzati in Italia ma figli di genitori non autoctoni, per evitare che l'esperienza di tali persone sia considerata in diretta connessione con quella dei migranti di prima generazione. I primi infatti percorrono strade radicalmente nuove, poiché possiedono un'identità doppia, talvolta plurima: sono compiutamente italiani e non- italiani al tempo stesso, in quanto nei loro schemi comportamentali, nel loro bagaglio culturale e sistema di valori agisce anche la civiltà dei padri, la memoria delle origini familiari. Si confronti al riguardo la lettera a corredo della versione rinnovata di Basili & LIMM, banca dati degli scrittori immigrati di lingua italiana, firmata dal fondatore Arnaldo Gnisci: "Basili & LIMM conterrà anche i dati di quella che noi chiamiamo Nuova Generazione di scrittori, vale a dire le opere della letteratura italiana contemporanea degli scrittori nati e/o scolarizzati in Italia da genitori immigrati e/o da coppie meticce. Queste persone scrivendo letteratura preparano il «nuovo mondo» e vanno formando l'attuale transculturazione europea. Come accadde nell'Alto Medioevo, l'epoca «buia» e «devastata dai barbari», che creò però la «Nuova Casa con un Nome»: Europa (ottavo secolo d. C). Perché non usiamo la definizione vigente di autori di «seconda generazione»? Perché l'etichetta di «seconda generazione» mette insieme un passaggio cronologico della sequenza della «stessa cosa»: prima e seconda generazione (e la terza e la quarta…?) La nostra poetica di una nuova generazione propone la cosmovisione critica (di noi ricercatori transculturali) che mette insieme, necessariamente, due fenomeni cruciali e diversi. Il movimento dei migranti che hanno fatto il viaggio e i loro figli che non hanno vissuto l'onda di un «secondo viaggio», ma sono eredi di migranti in una condizione di creoli: la nuova generazione che parla e scrive nella lingua italiana «naturale»". (Gnisci, 2017). La Banca dati degli Scrittori immigrati in Lingua Italiana, fondata nel 1997 da Armando Gnisci all'interno del Dipartimento di Italianistica della Facoltà di Lettere della Sapienza di Roma, ha vita breve, poiché l'università ospite abbandona gradatamente il progetto; Gnisci riattiva il database all'interno della rivista El Ghibli – fondata e diretta dagli scrittori migranti in Italia – e lo amplia a comprendere la Letteratura Italiana della Migrazione Mondiale, o LIMM.

of the black person, who is the object of a concealed and insidious racism that denies them prominence and centrality in a still closed and provincial Italian society.

**Keywords***: identity racism, exclusion, Nima Sharmahd, Natalia Maraffini, Nadeesha Uyangoda.*

**Riassunto:** Consultando Basili&Limm, banca dati on-line degli scrittori immigrati in Italia, si è deciso di considerare tre autrici, che nelle loro opere più direttamente evidenziano la propria italianità 'altra': Nima Ṣharmahd, nel suo *Un'italiana non italiana*. *Le peripezie di una "straniera" in Italia* (2011), denuncia la difficoltà degli italiani a confrontarsi con culture distanti dalla propria. Natalia Maraffini, autrice del racconto *La straniera segreta* (2021), evoca una dolorosa condizione di marginalità e di non appartenenza, che solo nel contatto con i propri allievi, quindi nella la relazione educativa trova il suo riscatto; infine, Nadeesha Uyangoda osserva, nel romanzo *L'unica persona nera nella stanza* (2021), l'invisibilità del nero, fatto oggetto di un sottaciuto e subdolo razzismo che gli nega ogni protagonismo e centralità in una società italiana ancora chiusa e provinciale.

**Parole-chiave:** *identità, razzismo, esclusione, Nima Sharmahd, Natalia Maraffini, Nadeesha, Uyangoda.*

La letteratura italiana presenta nella sua tradizione non pochi scrittori dalla fisionomia transnazionale, che convogliano differenti culture e influssi di varie aree geografiche – si pensi ad esempio a Svevo e Saba, ma anche Slataper, Tomizza, Ungaretti;[1] nonostante ciò, sembra mancare nella produzione *mainstream,* almeno sino agli ultimi decenni, un approccio multiculturale, che prenda quindi in considerazione voci, punti di vista, o personaggi appartenenti a etnie non autoctone né europee, instaurando per questa via un produttivo confronto con l'altro.[2]

Alla base del fenomeno vi sono in primo luogo ragioni storiche: si consideri infatti che l'Italia è stata una nazione di emigrazione, ma minima immigrazione, se si escludono i recenti drammatici flussi migratori; non ha quindi beneficiato del confronto diretto, potremmo dire fisico, con altre etnie. La 'monoculturalità' peninsulare ha anche

[1] La pluralità culturale di autori quali Svevo è ormai un punto fermo della critica, dal lontano Camerino 1974, al recente Tortora 2021, 249-252. Di fatto è la stessa collocazione geografica degli scrittori citati a essere occasione di apertura ad altre realtà e civiltà; si veda al riguardo Schürzel 2003. La questione è stata affrontata anche dal cruciale punto di vista linguistico e stilistico; si veda Deganutti 2015, 11- 30. Anche riguardo Saba la relazione fra lo scrittore e una città crocevia di culture quale Trieste è stata ampiamente esplorata: si ricordi almeno la silloge di contributi, a cura di Rosita Tordi, 1986. Un altro filone della critica sabiana, che focalizza la relazione con la cultura ebraica, è affrontato, fra gli altri, da Gardenal 2008, 1-12. Si segnala infine, nel contesto di una bibliografia particolarmente densa di proposte, un saggio di Atilij Rakar (1990, 39-49), pubblicato in anni non recenti ma ancora valido, che indaga il motivo del diverso/emarginato nella produzione di autori periferici, di per se stessi 'differenti' rispetto al canone tradizionale: *Il tema del diverso in una letteratura di frontiera*, in *Acta Neophilologica*, 1990, pp. 39-49. Nel contesto di un rinnovato interesse per l'esperienza egiziana di Ungaretti si colloca una monografia di Zingone 2012.

[2] Mi permetto di rimandare a un mio contributo sul personaggio nero nella letteratura italiana: Bombara 2022, 121-157.

motivazioni ideologiche: Alberto Burgio sottolinea la persistenza del mito della cosiddetta "immunità italiana al virus razzista" (1999, 12), che si situa all'interno di un più ampio meccanismo giustificativo e assolutorio delle politiche discriminatorie interne al governo fascista. Negare la violenta politica del Regime in termini di persecuzioni razziali, attribuendola interamente al malevolo influsso tedesco, comporta la difficoltà di analizzarne il radicamento nella quotidianità del primo dopoguerra, nonché le conseguenze, le tracce e le sue persistenze nella mentalità attuale. L'uomo medio ma anche l'*intellighenzia* italiana non riesce quindi a confrontarsi seriamente con il concetto di razza, che d'altra parte, anche nelle sue derive irrazionali e antidemocratiche, costituisce uno dei principali tasselli del discorso nazionale/patriottico ottocentesco, in seguito potenziato dai mitologemi fascisti della purezza italica e dei rischi di contaminazione connessi alla mescidanza, come hanno evidenziato ampiamente le ricerche di Alberto Mario Banti (Banti 2000; Banti 2005, 199-218; Banti 2011).

Le recenti immigrazioni costituiscono allora un'importante occasione per rivedere il nostro passato monoetnico, in quanto hanno dato luogo a forme letterarie complesse e ibride, anche linguisticamente, in cui più culture dialogano nella costruzione di un'identità nazionale arricchita e sfaccettata.

Consultando Basili & LIMM, si è deciso di considerare, fra gli autori in lingua italiana, tre donne, poiché la stessa condizione femminile è talvolta fattore di marginalità intersezionale; nella scrittura muliebre infatti la dinamica di integrazione/esclusione su cui si focalizza di preferenza la letteratura migrante appare potenziata, quindi più facilmente trascrivibile e analizzabile (Camillotti, Crivelli, 2017; Giuliani 2019).[1] Le scrittrici prese in esame evidenziano nel loro discorso narrativo o saggistico la propria italianità 'altra', o meglio scaturita dal produttivo incontro con una diversa provenienza geografica, differenti tratti somatici – in alcuni casi – e soprattutto con un passato culturale distante, per retaggio familiare, da quello della nazione in cui vivono. Le tre autrici costruiscono infine un'immagine dell'italiano e dell'italianità difforme, straniata, perché interna ed esterna al tempo stesso all'oggetto osservato; la dislocazione cognitiva che ne deriva consente loro di attraversare in profondità la nostra società, individuandone fenomeni atipici e aree problematiche, con un'acutezza critica che l'autoctono spesso non possiede.[2]

Nima Sharmahd, italiana di origini iraniane nata in Gran Bretagna, nel romanzo autobiografico *Un'italiana non italiana. Le peripezie di una "straniera" in Italia* (2011) racconta il proprio percorso all'interno di una plurima appartenenza geografica, nel tentativo di costruire una complessa configurazione identitaria che incroci Nord e Sud, Oriente e Occidente. Natalia Maraffini, autrice del racconto *La straniera segreta* (2021), evoca una condizione di non appartenenza al contesto sociale italiano che non appare immediatamente iscritta nel fisico, poiché le origini della protagonista sono

[1] Camillotti, Crivelli, 2017; Giuliani 2019.

[2] Sul carattere rivelatore e la funzione ermeneutica dello straniamento è d'obbligo rimandare alla teorizzazione di Sklovskij 1974, 45-61.

argentine; i meccanismi di emarginazione e di esclusione si attivano comunque, ma in modo meno diretto, più subdolo, e ne deriva una consapevolezza tardiva della 'differenza', non per questo meno dolorosa. Nadeesha Uyangoda nel romanzo/saggio *L'unica persona nera nella stanza* (2021) discute le ragioni dell'invisibilità del nero, sempre oggetto e mai soggetto di discorso, assente negli ambienti culturali, nei dibattiti pubblici e in campo politico, a meno che non si discuta di immigrazione, razzismo, integrazione o cittadinanza. La sua nazionalità duplice ancora una volta interessa l'asse geografico orizzontale, poiché si definisce fra il polo asiatico – Sri Lanka, terra di origine dei genitori – ed europeo – l'Italia, dove Nadeesha è nata, vive e lavora.

## La triplice identità arricchita di Nima Sharmahd: accogliere 'l'altro' dentro di sé. [1]

"Un'iraniana nata a Londra che vive in Italia e parla fiorentino" (Sharmahd 2011, pos. 116) così si definisce la scrittrice, che si occupa di educazione familiare, servizi all'infanzia e ricerca in campo pedagogico.[2] Quando i genitori decidono di emigrare in Italia, la madre pensa di far nascere la bambina a Londra, in quanto la Gran Bretagna prevede lo *ius soli*, e in tal modo sarebbe possibile dare alla piccola una più pratica e agevole cittadinanza europea. Da maggiorenne Sharmahd si scontra comunque con la burocrazia italiana: il suo permesso di soggiorno non può più essere incluso in quello della madre, e tale documento è necessario per iscriversi all'università. Durante l'iter burocratico le viene chiesta la data esatta del suo ingresso in Italia, il biglietto aereo dell'evento, le ragioni della richiesta di permesso; la macchina amministrativa attribuisce a Nima una fittizia identità di 'straniera' migrante, negandole di fatto la sua esperienza 'italiana', svuotando quindi di senso il suo passato. "Quelle strade, quei palazzi, quelle piazze che avevano sempre circondato la mia esistenza, adesso mi chiedevano un permesso per poter vivere quella che era sempre stata la mia vita" (Sharmahd 2011, pos. 185). Se i limiti del nostro sistema burocratico, caratterizzato da elefantiasi, estrema lentezza, irrazionalità, sono di dominio comune, e anche ogni

[1] Non vi sono ancora studi su questa autrice e, nello specifico, relativi al romanzo *Un'italiana non italiana,* a parte la prefazione dell'iranista Anna Vanzan che sottolinea, quale punto di forza della narrazione, la sinergia fra le diverse realtà culturali e ideologiche che confluiscono nella personalità di Nima; la protagonista sarà infatti in grado di evitare le trappole burocratiche grazie all'astuzia e duttilità che provengono dalla sua componente italiana, ma anche al fatalismo e l'energia iraniana, a cui si aggiunge, paradossalmente, un senso del distacco di matrice anglosassone. "Nima era già italiana a tutti gli effetti ancor prima dell'agognato pezzo di carta, ma forse un pizzico di quella energia e del suo sapersi adattare a circostanze ostili senza abbattersi le viene dal paese d'origine dei genitori, l'Iran, dove da millenni uomini e donne sono abituati a combattere contro situazioni imprevedibili e avverse, ma senza mai perdere la propria identità culturale, il proprio orgoglio, i propri sogni" (Anna Vanzan 2011, pos. 81).

[2] Effettivamente *Un'italiana non italiana* costituisce un unicum nella produzione di Sharmahd che, dopo il dottorato, ha abbandonato la letteratura di finzione e si è dedicata alla saggistica di ambito pedagogico, con un focus specifico sulla didattica inclusiva.

italiano ne ha fatto in qualche modo esperienza, la posizione dislocata di Nima esaspera tale quadro negativo e ne rende manifesta sia l'assurdità che la configurazione rigida. La non-italianità con cui l'amministrazione italiana etichetta Nima acquista una precisa funzione ermeneutica, diventando un espediente narrativo per saggiare e comprendere le falle di un sistema che è accettabile solo fino a quando non si verifichi un evento eccezionale che ne scompagini la fragile organizzazione, cioè la presenza di un individuo dall'identità fluida, a livello etnico, geografico, e anche sociale. Sulla percezione sempre più consapevole della propria italianità atipica, potenzialmente discriminante, la protagonista avvia nel romanzo il recupero memoriale, ripercorrendo i momenti di esclusione e gli episodi di razzismo che aveva vissuto da bambina, senza riconoscerli come tali.

La vicenda si svolge su due piani: da un lato la cronaca vivace, talvolta persino divertita, delle difficoltà sempre più surreali incontrate da Nima nei labirinti della burocrazia italiana; dall'altro il percorso dentro se stessa, lo sguardo all'indietro, alla ricerca di eventi che non erano mai stati veramente compresi come indizi di una sostanziale emarginazione dal gruppo maggioritario degli autoctoni: centrale il ricordo della comunità estiva, composta interamente da stranieri o da bambini abbandonati. Muovendosi fra presente e passato, Sharmahd tenta di aggregare le parti differenti etnicamente, quindi vicendevolmente straniere e talvolta in conflitto, del sé.

In primo luogo, la protagonista riconosce il valore della sua appartenenza iraniana, che si sviluppa anche in contrapposizione e come forma di difesa dall'angoscia kafkiana derivata dagli eccessivi e cervellotici adempimenti burocratici. "Se vuoi far ridere Dio, raccontagli i tuoi progetti" (Sharmahd 2011, pos. 681); la persistente eredità etnica del fatalismo persiano espresso dal proverbio soccorre la protagonista in difficoltà: i due mondi, Oriente e Occidente, s'incontrano per la prima volta. La focalizzazione di un'alterità etnica che Sharmahd avverte come costitutiva della sua personalità si amplia a comprendere l'esperienza conflittuale del Capodanno persiano festeggiato in famiglia, i cui rituali sono descritti nel testo attraverso un impasto linguistico che comprende anche termini in lingua originale:

> Andavo fiera di questa festa. Era una fierezza colorata di pudore per la particolarità di un'esperienza bella, intensa e mia, che però allo stesso tempo mi rendeva diversa dai miei compagni, in un'età in cui diversa non volevo essere per niente. Amavo i riti, amavo la mia parte iraniana, ma ugualmente cercavo di nasconderla agli altri, un po' per illudermi di livellare le differenze, e un po', forse, per quello che solo dopo ho capito essere un tentativo di non svendere facilmente quel che tanto intimamente faceva parte di me. (Sharmahd 2011, pos. 786).

Il brano evidenzia con chiarezza la dialettica, spesso conflittuale, fra identità e diversità; confusamente la protagonista comprende che sta cercando l'integrazione fra

le due culture, non l'assimilazione, ma non può evitare processi di *mimicry*,[1] occultando le componenti iraniane delle sue abitudini e comportamenti, per quanto nella ricostruzione memoriale tale azione muti di segno, diventando strategia per preservare il nucleo autentico della propria esperienza di vita.

Alla domanda se si senta più italiana o iraniana, la protagonista risponde ironicamente inglese, ma quando decide di andare in Inghilterra a frequentare un corso di lingua scopre ancora una volta che le sue scelte e i suoi comportamenti sfuggono alle maglie della rete burocratica, poiché non esiste nel modulo di richiesta l'opzione che una cittadina inglese frequenti un corso nel suo paese. Un viaggio in Iran alla ricerca delle proprie radici risulta anch'esso deludente e impraticabile: affine fisicamente ai persiani, Sharmahd se ne distanzia per l'accento e il modo di vestire.

> Un'iraniana straniera in Iran, un'italiana straniera in Italia, un'inglese che impara l'inglese. Per quanto tempo ho cercato di scegliere tra queste identità, di definirmi. Che fatica. Meglio permettere alla mia storia di scorrermi nelle vene, ascoltandola così com'è e lasciando che dentro di me ci sia qualcosa di ognuno di questi posti. (Sharmahd 2011, pos. 887).

Il problema dell'identità nella differenza, secondo il doppio asse Occidente/Oriente, Nord/Sud, viene quindi affrontato e risolto trascorrendo da un'appartenenza all'altra senza identificarsi interamente con nessuna, nel tentativo di far convivere armoniosamente retaggi culturali profondamente dissimili.

L'opera è stata vista come un resoconto spiazzante e comico dell'assurdità del sistema amministrativo italiano, ma di fatto tale componente rappresenta solo la superficie di una narrazione che si configura gradatamente come vero e proprio *bildungsroman:* l'esperienza del labirinto burocratico è occasione per il superamento dei limiti, di approfondimento della propria condizione *in between* fra più mondi e civiltà, alla ricerca di una organizzazione identitaria 'democratica', in cui la parte iraniana, italiana e inglese concorrano in egual misura per determinare un'esperienza di vita soddisfacente, a livello personale e sociale.

## *La straniera segreta* (2021). L'estraneità come condizione esistenziale e occasione ermeneutica

Il racconto di Natalia Maraffini è stato premiato al Salone del libro di Torino all'interno della sedicesima edizione del concorso letterario nazionale "Lingua Madre. Racconti di donne straniere in Italia".[2] Figlia di un'argentina e di un italiano che si era trasferito in Argentina per lavoro, laureata in Filosofia, la protagonista della narrazione

1 Per il concetto di mimicry, come imitazione della cultura dell'etnia dominante da parte dei gruppi sottomessi o minoritari, si veda il fondamentale Bhabha 1994.

2 Il testo è poi confluito nel volume *Lingua Madre Duemilaventuno. Racconti di donne straniere in Italia,* 2021. Nello stesso periodo Maraffini ha pubblicato un romanzo, *Off- line. Zona rossa* (2020), ispirato alla pandemia, e avviato il podcast *Confessioni di una millennial*.

autobiografica non è riconoscibilmente diversa, l'alterità etnica non si rispecchia nel fisico, quindi le forme di esclusione sono meno evidenti ma nette, riguardando il destino di serie B – esclusione dagli studi di alto livello, conseguente posizione sociale ed economica svantaggiata – che nella rigida società italiana le viene naturalmente affibbiato come figlia di immigrati.

> Sono una straniera ma in incognito. Nessuno lo sa quando mi incontra. La mia pelle non lo grida, i capelli castani e lisci tacciono, l'altezza media sta zitta. Forse solo lo sguardo lo sussurra un po'. Quando racconto delle mie origini le persone indagano il mio corpo e solo vagamente negli occhi individuano una falla. Un tradimento. (Maraffini 2021).

La domanda *come l'ho scoperto di essere straniera* è un leitmotiv del racconto, variata tramite inserzioni di vario genere – non lo so, ancora non lo so, ancora non ricordo – che scandiscono le tappe di una difficile, talvolta dolorosa, autoconsapevolezza. Maraffini scopre gradatamente la sua diversità sottaciuta quando le vengono negati luoghi pubblici e spazi culturali: si rende conto di aver fatto parte di una classe ghetto, come figlia di operai sudamericani, di vivere l'università come una conquista, mentre per i suoi colleghi e amici italiani si tratta di un'esperienza del tutto normale. Il padre infatti si separerà dalla famiglia proprio a causa della pretesa da parte di Natalia di voler proseguire gli studi oltre il liceo, fatto che egli vive come un'anomalia.

La marginalità della condizione di straniero è collegata direttamente alla disparità di genere: al liceo Maraffini nota l'assenza delle donne dal panorama letterario che viene proposto nel contesto scolastico, e in ambito sociale avverte la subalternità femminile come sottrazione di spazi pubblici, di opportunità lavorative e di azione, doppiamente negati a chi appartenga a etnie minoritarie. La soluzione, come avviene nella narrazione di Sharmahd, non riveste un carattere relazionale: la protagonista comprende di dover essere accettata non tanto dagli italiani quanto da se stessa, poiché contiene in sé due mondi, "in dialogo ma estranei. In conflitto, ma uguali. Non comunicanti, ma fusi insieme" (Maraffini 2021). L'affermazione è solo apparentemente contraddittoria: le componenti argentina e italiana, mescolate confusamente e non distinte, non interagiscono, né si integrano. Anche in questo caso un evento esterno determina un'inedita strutturazione identitaria: l'incontro/scontro con i meccanismi definitori della burocrazia per Nima, l'assunzione di un ruolo lavorativo per Natalia. Quando quest'ultima accetta un incarico di insegnamento e si trova di fronte ragazzi che soffrono per la dislocazione fra la propria personalità e le aspettative sociali, allora il fatto di doverli aiutare nel loro percorso esistenziale attiva in lei un analogo processo, che trasforma l'alterità in tassello di formazione della propria personalità. Lo sguardo è il mezzo privilegiato di questo tracciato evolutivo, lo sguardo che aveva 'tradito' la protagonista, rivelandone la condizione di non italiana, e che ora le consente di stabilire un contatto con altri 'stranieri segreti'; in tal modo la condizione di estraneità si sgancia da determinazioni etniche per divenire situazione

esistenziale di chi, nato e cresciuto in una società chiusa, omologante, deve imparare a gestire la propria 'differenza' riconoscendone la funzione ermeneutica e stabilendo reti di relazioni amicali e professionali.[1]

### *L'unica persona nera nella stanza* (2021). L'azzeramento del 'nero' nella società italiana.

L'opera di Uyangoda indaga invece esplicitamente l'immagine sociale delle persone di etnia diversa, mentre l'esperienza personale dell'autrice viene citata solo per avvallare l'ipotesi di fondo: l'Italia è un paese ancora razzista, non perché si opponga esplicitamente alla presenza di persone di colore, formalmente accettate in tutti gli ambienti, ma di fatto ghettizzate:

> L'Unica Persona Nera nella Stanza, in Italia, è destinata a rappresentare tutto ciò che è minoranza. [… ]. I Neri italiani, nel contesto mainstream, esistono solo nella propaganda politica […]. Negli ambienti culturali italiani i neri non esistono, o meglio: esistono come oggetto del discorso, quasi mai come soggetto […]; si possono contare sulle dita di una mano le persone di colore che lavorano in un contesto mediatico in Italia […] Nella pop culture delle serie tv, l'Unica Persona Nera nella Stanza è quel personaggio secondario, un po' spalla, un po' stereotipo, il classico token black character .(Uyangoda 2021, 9, 10, 11, 13).[2]

[1] Per quanto volto all'interiorità della protagonista, il racconto di Maraffini in ogni caso mette in discussione il monoculturalismo della società italiana, che allontana da sé chi presenti un'identità, geografica o etnica, fluida, plurale, stigmatizzando la condizione di straniero, anche quando essa non appaia immediatamente visibile per contrassegni fisici; la differenza, territoriale o di etnia, non viene infatti percepita nel racconto come occasione di incontro con altre realtà culturali, ma quale indizio di appartenenza ad un gruppo minoritario, subordinato e svantaggiato, nel contesto sociale italiano. "Lo straniero […] è un'immagine o proiezione culturale, presente nella psicologia e nell'immaginario delle comunità umane, fortemente implicata nei processi di costruzione dell'identità dei popoli. Tanto più le comunità umane sono omogenee, compatte, chiuse in sé, consapevoli di una propria identità specifica, tanto più respingono gli stranieri confinandoli nella loro diversità e accentuandone i tratti differenzianti. Ma anche: tanto più le comunità umane si sentono deboli e indifese e minacciate nella propria sicurezza e identità, tanto più le figure degli stranieri vengono caricate di valori negativi, caratterizzate attraverso tratti culturali semplificatori e rigidi, trasformate in stereotipi" .(Ceserani 1998, 5). Per il concetto di stigma è d'obbligo rimandare a Goffman 1990.

[2] Nata nella capitale dello Sri Lanka, Colombo, Nadeesha Uyangoda si trasferisce a Milano a sei anni, poiché la madre, emigrata per ragioni di lavoro, la vuole con lei. Uyangoda vive in un contesto familiare che allenta i legami con la cultura e il territorio di origine, in un tentativo di assimilazione alla realtà del paese ospite. Durante gli studi universitari, Nadeesha scrive un pezzo, L'unica persona nera nella stanza, che viene pubblicato sul magazine Not, e costituisce il primo nucleo del romanzo/saggio con lo stesso titolo che sarà pubblicato nel 2021.

I neri non fanno parte del tessuto sociale italiano a pieno titolo: è inusuale imbattersi in professionisti o artisti di colore, le rare apparizioni in pubblico riguardano problematiche o fenomeni collegati all'emarginazione, all'immigrazione, alla cittadinanza, all'aspetto fisico – i concorsi di bellezza per ragazze di colore – oppure sono dovute a *political correctness,* per cui in un contesto mediatico viene considerato opportuno introdurre individui che rappresentino delle minoranze.[1]

Il libro presenta una configurazione ibrida, lo si è già accennato, fra narrazione e saggio, e la stessa categoria dell'ibridità come sinergia di differenti componenti, vicendevolmente arricchite dal confronto e dall'interazione, è preposta a un'inedita definizione di italianità multietnica. L'autrice si chiede infatti quali elementi qualifichino un individuo come italiano: il colore della pelle, il modo di parlare, la cultura? "la mia pelle e il mio accento agli occhi di molti sono in diretta collisione, riconoscerlo però mi sembra il primo passo per ammettere che abbiamo un preconcetto su cosa ti renda italiano" (Uyangoda 2021, 25). Un italiano/un'italiana neri sono fatti oggetto di domande che entrano inopinatamente nella sfera del privato, o stigmatizzano, confinando l'interrogato a un destino geografico ed etnico, domande che l'autrice vive come micro-aggressioni, e considera forme di razzismo inconsapevole: di che religione sei? Da dove provieni? Pensi di tornare in Sri Lanka? Com'è che parli italiano così bene? I tuoi genitori fanno le pulizie? "Frasi di questo genere spaziano dal complimento male espresso a stereotipi e provocazioni" (Uyangoda 2021, 59).[2]

Come rileva Francesca Faccani in un articolo apparso nel 2021 su "Il Libraio", il maggior pregio del discorso di Uyangoda consiste nel non fornire soluzioni facili al problema, né risposte scontate; il suo libro "smantella il razzismo sistemico insito nella cultura e nella lingua una parola alla volta" (Faccani 2021), abbandonando i ristretti confini dell'autobiografismo e utilizzando la propria esperienza solo come cartina di tornasole per verificare la veridicità degli assunti, sostanziati da un consistente apparato bibliografico.

[1] Avviene in questo caso un fenomeno di Tokenism, che consiste nel fornire concessioni puramente simboliche a un gruppo sociale minoritario e svantaggiato per dare un'impressione di equanimità e giustizia, di fatto mantenendo tale insieme di individui in una condizione 'altra' rispetto al gruppo maggioritario, confinandolo quindi in un'identità ristretta e talvolta consentendo attività e presenza sociale purché si colleghino solo con la condizione minoritaria che l'azione di falsa inclusività intenderebbe superare, o occultare. Una prima teorizzazione del meccanismo di Tokenism si ritrova nel saggio di Kanter 1977.

[2] Il razzismo 'nascosto' degli italiani lede il diritto alla 'normalità' degli immigrati di nuova generazione, come rilevava, già qualche anno fa, Manuel Delgado, "Estas personas a las que se aplica la marca de «étnico» o «inmigrante» son sistemáticamente obligadas a dar explicaciones, a justificar qué hacen, qué piensan, cuáles son los ritos que siguen, qué comen, cómo es su sexualidad, qué sentimientos religiosos tienen […] Éste es el acto primordial del racismo de nuestros días : negarle a ciertas personas calificadas de « diferentes » la posibilidad de pasar desapercibidas , obligarles a exhibir lo que los demás podemos mantener oculto o disimulado", (2007, 192).

## Conclusioni

Le tre opere considerate affrontano il problema della complessa configurazione identitaria – o della sua possibilità – in individui che per esperienza di vita, eredità familiare o etnica, si situino al crocevia fra più nazioni e culture. Sia Sharmahd che Maraffini imperniano la narrazione sul sé, sull'esigenza di far confluire nella propria persona diverse identità, anche se la prima si sottrae con maggiore difficoltà allo stigma, in quanto porta inscritta nel corpo la propria etnia d'origine. Il lavoro di Uyangoda è caratterizzato da una costante oscillazione tra sfera del personale e ambito sociale; nel suo caso il percorso di vita individuale, sganciandosi da determinazioni strettamente autobiografiche, si trasforma in occasione di scandaglio in un tessuto sociale che è ancora innervato da differenti forme di pregiudizio etnico, spesso subdole, striscianti, inconsapevoli. All'interno di una ricca esposizione narrativo-saggistica, l'autrice esamina in profondità, come si è visto, le caratteristiche e le dinamiche del razzismo italiano prendendo in considerazione situazioni reali, tentando di fondare un discorso critico su un fenomeno ancora affrontato superficialmente, la cui discussione resta comunque saldamente in mano alla maggioranza bianca: "Razzismo in Italia è anche il fatto che il razzismo venga narrato, interpretato, giudicato e assolto da persone bianche. I neri restano vittime vaghe, dai nomi che si dimenticano velocemente" (Uyangoda 2021, 119). La scrittrice sottolinea l''inconscio razzista' degli italiani, dalle radici antiche,[1] e il rifiuto istintivo del 'diverso', che si manifesta sia nei comportamenti quotidiani che nella cultura di massa.

In tutti i casi le autrici sottolineano la necessità di sviluppare un nuovo concetto di italianità, ampliato e arricchito, basato sulla valorizzazione dell'alterità, che sia etnica, di genere, sociale; per questa via le tre opere considerate si sottraggono al confinamento nel sottogenere ghettizzante della letteratura di migrazione, in quanto non si limitano a esporre situazioni individuali di emarginazione e isolamento, propri o altrui, ma allargano la visuale alla società italiana, evidenziandone il provincialismo[2]. La pluralità etnica attualmente esistente nel territorio italiano consente di rifondare l'idea di nazione che, elaborata nella seconda metà dell'Ottocento sul rifiuto o

[1] Negli anni '50 lo psichiatra martinichese Frantz Fanon evidenziava la 'nerezza' dell'inconscio europeo, e le sue parole si adattano alla situazione italiana: "In Europa il Male e rappresentato dal Negro […]. L'uomo nero e il carnefice, Satana e nero; si parla delle tenebre, quando si e sporchi si e neri […]. Nello strato piu profondo dell'inconscio europeo si e elaborata una zona eccessivamente nera dove sonnecchiano gli impulsi piu immorali, i desideri meno confessabili" (1996, 156-158).

[2] Sulla letteratura migrante la bibliografia è ormai nutrita: si segnalano in questa sede gli utili contributi di Comberiati (2011, 85-99; 2015, 43-52) e Serafin (2014, 1-17), che tracciano una panoramica del corpus; Benvenuti, che collega tale produzione alla letteratura italiana autoctona contemporanea (2015, 65-80) e il più recente Ferraro (2019, 15-22), che tenta una mappatura geografica dei testi.

l''orientalizzazione' di cultura, abitudini e caratteri dei popoli meridionali (Moe 2004, Patriarca 2010), deve ora configurarsi in forma fluida e dinamica, integrando alla pari civiltà extraeuropee, come occasione di confronto e potenziamento dei propri caratteri distintivi.

## Bibliografia


Banti, Alberto Mario. 2000. *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*. Bari: Laterza.

Banti, Alberto Mario. 2005. *Corpi e confini nell'immaginario nazional-patriottico ottocentesco*. In Silvia Salvatici (a cura di), *Confini: costruzioni, attraversamenti, rappresentazioni*. Soveria Mannelli: Rubbettino, pp. 199-218.

Banti, Alberto Mario. 2011. *Sublime madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*. Bari: Laterza.

Benvenuti, Giuliana. 2015. *La letteratura italiana contemporanea e le scritture della migrazione*, in "La modernità letteraria", n. 8, p. 65-80.

Bhabha, Homi K. 1994. *The location of Culture*. London: Routledge.

Bombara, Daniela. 2022. *'Capelli crespi da negro'. Un percorso fra gli stereotipi razziali nella letteratura italiana*. In *Spazi e tempi dell'Alterità.* A cura di Daniele Gallo, Ellen Patat, Daniela Bombara. Mantova. Universitas Studiorum, pp. 121- 157.

Camerino, Giuseppe A. *Italo Svevo e la crisi della Mitteleuropa*. Firenze: Le Monnier, 1974.

Camillotti, S., Crivelli, T. 2017. *Che razza di letteratura è? Intersezioni di diversità nella letteratura italiana contemporanea*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari.

Ceserani, Remo. 1998. Lo straniero. Bari: Laterza.

Comberiati, Daniele. 2011. *Distopie identitarie/antiutopie diasporiche. Immaginare il futuro all'interno della letteratura migrante.* In *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni di scritture della migrazione in Italia*. A cura di Fulvio Pezzarossa, Ilaria Rossini. Bologna: CLUEB, pp. 85-99.

Deganutti, Marianna. 2015. *L'italiano in bilico: le dinamiche multilingui di Italo Svevo e Fulvio Tomizza*, in "Studi novecenteschi", 89, 1. Pisa: Fabrizio Serra, p. 11- 30.

Delgado, Manuel. 2007. *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*. Barcelona: Anagrama.

Faccani, Francesca. 2021. *Cosa vuole dire essere "l'unica persona nera nella stanza"*, "Il libraio", 9/03/2021, https://www.illibraio.it/news/dautore/unica-persona-nera-nella-stanza-1398827/, ultimo accesso 10/10/2022

Fanon, Frantz. 1996. *Pelle nera, maschere bianche. Il nero e l'altro*, trad. it. di M. Sears [ed. or. *Peau noire, masques blancs*, Paris, 1952]. Milano: Marco Tropea Editore.

Finocchi, Daniela. 2021. *A cura di. Lingua Madre Duemilaventuno. Racconti di donne straniere in Italia*. Torino: Edizioni SEB27.

Gardenal, Gianna. 2008. *L'ebraismo in Umberto Saba*, in "Studi novecenteschi", XXXV, 76. Pisa: Fabrizio Serra, p. 1- 12.

Giuliani, Gaia. 2019. *Race, Nation and Gender in Modern Italy, Intersectional Representations in Visual Culture*. London: Palgrave MacMillan.

Gnisci, Arnaldo. 2017. *Ritorna la banca dati BASILI nella nuova versione BASILI&LIMM*, "El Ghibli. Rivista di letteratura della migrazione", aprile, http://www.el-ghibli.org/basililimm/, ultimo accesso 10/10/2022.

Goffman, Erwin. 1990. Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity. London: Penguin Books.

Kanter, Rosabeth M. 1977. Men and women of the corporation. New York: Basic Books.

Moe, Nelson. 2004. *Un paradiso abitato da diavoli. Identità nazionale e immagini del Mezzogiorno*. Napoli: L'ancora del Mediterraneo.

Maraffini, Natalia. 2020. Off- line. Zona rossa. Firenze: Porto Seguro editore.

Maraffini, Natalia. 2021. *La straniera segreta*, Concorso Letterario Lingua Madre. Racconti di donne straniere in Italia, chromeextension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://concorsolinguamadre.it/wp-content/uploads/sites/7/2021/04/Marraffini_La-Straniera-Segreta.pdf, ultimo accesso 10/10/2022.

Patriarca Silvana. 2010. *Italianità*. *La costruzione del carattere nazionale*. Bari: Laterza.

Rakar Atilij. 1990. *Il tema del diverso in una letteratura di frontiera*, in "Acta Neophilologica", 23 (1), pp. 39- 49.

Schürzel, Donatella. 2003. *La letteratura di frontiera dell'Adriatico e di Trieste come crocevia di culture*, in "Storia del mondo", 3, 10 febbraio, p. 1-12, http://www.storiadelmondo.com/3/schurzel.letteratura.pdf, ultimo accesso 10/10/2022.

Sharmahd, Nima. 2021. *Un'italiana non italiana. Le peripezie di una straniera in Italia*, Bologna: Gingko, ebook.

Sklovskij, Viktor B. 1974. *L'arte come procedimento*. In Id, *Letteratura e strutturalismo*. A cura di L. Rosiello. Bologna: Zanichelli, pp. 45- 61.

Tordi, Rosita. 1986. A cura di. *Umberto Saba, Trieste e la cultura mitteleuropea*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1986.

Tortora, Massimiliano. 2021. *Svevo scrittore europeo: tra Italia, Mitteleuropa, e oltre*, in "Annali di studi umanistici", IX. Fiesole: Cadmo, pp. 249- 252.

Uyangoda, Nadeesha. 2021. *L'unica persona nera nella stanza*. Roma: 66thand2nd.

Vanzan, Anna. 2021. *Prefazione*. In Nima Sharmahd, *Un'italiana non italiana. Le peripezie di una straniera in Italia*. Bologna: Gingko.

Zingone, Alexandra. 2012. *Affricana. Altri studi per Ungaretti*. Caltanissetta: Sciascia.

DOI: 10.35923/QR.10.02.13

Otilia Ștefania DAMIAN
(Università "Babeş-Bolyai" Cluj Napoca)

# Identità della Cattedra di lingua e letteratura italiana a Cluj nel periodo interbellico

**Abstract:** (**Some contributions of the school of Italian studies at the Cluj University in the interwar period to linguistic and literary identities in Romance Europe).** The identity of the chair of Italian language and literature in Transylvania was defined in the inter-war period thanks to the work of its founder, the linguist Giandomenico Serra (1885-1958) and the Italian lecturers in Cluj, Alessandro Favero (1928-1930), Mario Ruffini (1930-1931), Francesco Anelli (1931-1935) and Ștefan Pașca (1936-1939), who skilfully combined teaching, research and popularisation in their activities.

**Keywords***: Italian Studies, Giandomenico Serra, Alessandro Favero, Mario Ruffini, Francesco Anelli, Ștefan Pașca.*

**Riassunto:** L'identità della cattedra di lingua e letteratura italiana in Transilvania si definisce nel periodo interbellico grazie al lavoro del suo fondatore, il linguista Giandomenico Serra (1885-1958) e dei lettori d'italiano a Cluj, Alessandro Favero (1928-1930), Mario Ruffini (1930-1931), Francesco Anelli (1931-1935) e Ștefan Pașca (1936-1939), che hanno saputo combinare sapientemente nella loro attività didattica, ricerca e divulgazione.

**Parole-chiave:** *Italianistica, Giandomenico Serra, Alessandro Favero, Mario Ruffini, Francesco Anelli, Ștefan Pașca.*

## Introduzione

L'università romena di Cluj-Napoca è nata nel 1919 come istituzione di insegnamento superiore romeno in Transilvania, dopo la realizzazione dell'unione della Transilvania con la Romania, nel 1918. Il nostro studio si inserisce nel filone delle ricerche che si sono sviluppate negli ultimi anni in occasione del centenario della fondazione dell'università (Pop, Simon, Bolovan 2019; David 2019). Questo affronta un periodo che va dal 1919 al 1939 e si ferma prima dell'occupazione del nord della Transilvania nel 1940, prima che l'università si rifugiasse a Sibiu (1940-1945), prima della guerra, dell'istaurazione della nuova dittatura romena di sinistra e dell'epurazione politica dell'Università.

Dopo la sua fondazione la giovane università di Cluj ha avuto una politica universitaria che ha cercato di attirare specialisti e giovani competenti che hanno studiato all'estero, o giovani che venivano inviati all'estero, in Occidente, per creare un'università veramente europea. L'essenza della Scuola di Filologia dell'Università romena di Cluj si orienta, per tutta la sua intera storia, ma in particolare tra 1919 e 1939,

lungo due filoni che si completano a vicenda: "la preoccupazione di situare il patrimonio culturale (letterario, linguistico, etnologico ecc.) di un'importante provincia romena (la Transilvania) tra le storie di ampio respiro della Romania, rispettivamente l'attenzione verso le possibilità di inserire la ricerca scientifica romena in un dialogo con certe tendenze, metodi e direzione di specializzazione che si affermavano a livello europeo." [trad.ns.] (Bican e Popa 2019, 51).

La nostra ricerca ha preso in considerazione un numero cospicuo di fonti inedite (Archivio dello Stato, Cluj-Napoca; Archivio Bertoni, Biblioteca Estense di Modena; Archivio Alessandro Favero, Fondazione Donat-Cattin, Torino ecc.), ma anche edite, tra cui ricordiamo Lascu 1997; Damian 2009, 171-221; Bottiglioni 1958 (ma anche Atzori 1968, 1-7; Serra 1968, 1-7; Istrate 2019; Bettica 1959; Delureanu 1977, 71-72, Damian 2019a, Damian 2019b).

Uno degli obiettivi più importanti della nuova Università romena di Cluj, fondata nel 1919, subito dopo la Grande Unione, è la fondazione di un insegnamento di qualità, anche nell'ambito dell'italianistica. Tale obiettivo aveva un interesse scientifico, ma anche uno ideologico, tenendo conto del ruolo che l'Università romena doveva assumere in Romania e in Europa. Come notano gli studiosi, parlando della Fondazione della cattedra di francese, (Bugiac e Lazăr 2019, 65), "nel contesto di una regione che era appena uscita dall'Impero austro-ungarico, la promozione delle radici latine della Transilvania diventava una missione con una profonda portata politica e ideologica, destinata a mettere in evidenza l'unità linguistica e culturale del nuovo stato-nazione" [trad.ns.], la sua appartenenza all'Europa latina e l'affermazione della comunità di valori della nazione romena.

## Giandomenico Serra (1885-1958)

Mentre sul fondatore dell'insegnamento dell'italiano a Cluj, il linguista Giandomenico Serra (1885-1958), raccomandato al linguista Sextil Pușcariu (1877-1948), rettore dell'Università di Cluj nel 1919 dal professor Matteo Bartoli (1873-1946), ci sono alcuni studi (una bibliografia aggiornata si può leggere in Damian 2019b, 340-345), le notizie sono più scarse per ciò che riguarda i lettori d'italiano a Cluj, Alessandro Favero (1928-1930), Mario Ruffini (1930-1931), Francesco Anelli (1931-1935), persino Ștefan Pașca (1936-1939).

Di seguito riprenderemo alcune notizie su Giandomenico Serra analizzate in studi precedenti (Damian 2019a, Damian 2019b e Damian 2020), per soffermarci in particolare, in questo contesto, sui contributi dei lettori d'italiano all'identità dell'insegnamento dell'italianistica a Cluj nel periodo interbellico.

Giandomenico Serra è stato docente di italiano a Cluj dal 1° dicembre 1920, poi professore ordinario, assunto a contratto, nell'anno accademico 1924-1925, e direttore del seminario di lingua e letteratura italiana fino al rientro in Italia, il 21 dicembre 1939. Giovanni Domenico Serra è nato a Locana Canavese il 4 agosto 1885 da una famiglia modesta, ha studiato con la madre, insegnante, per frequentare il liceo a Torino e insegnare poi nella scuola elementare di Biella. Abbandonati gli studi presso la Facoltà

di Ingegneria di Torino si è trasferito alla Facoltà di Lettere dove ha approfondito le lingue classiche, il sanscrito e l'arabo. Si è poi laureato a Torino nel 1912 con una tesi sul dialetto di Locana sotto la supervisione del professor Bartoli. Nel 1907 redige *La genesi della parola. Con un saggio di "Etimologicon". Radici indiane*, in cui si occupa delle origini del linguaggio. A Berna segue un corso di aggiornamento con il romanista svizzero Karl Jaberg, che lo ricorderà con affetto, molti anni dopo, nel volume omaggio di studi linguistici curato dall'Università di Napoli *Ioanni Dominico Serra ex munere laeto inferiae. Raccolta di studi linguistici in onore di G. D. Serra* (1959). Durante la prima guerra mondiale ha combattuto su Monte Tomba, al Sabotino, a Gorizia, a Castagnavizza come ufficiale di artiglieria. Dopo la guerra insegna per alcuni mesi all'Istituto Tecnico di Novara e poi all'università di Cluj, stimato dai suoi colleghi e dai suoi studenti. Rientra in Italia nel 1939 dopo aver vinto la cattedra di glottologia all'Università di Cagliari. Nel 1953 è chiamato a insegnare all'Università di Napoli. Muore il 23 febbraio 1958.

La sua visione sul suo ruolo a Cluj è quella di un missionario dell'Italia in Romania, in un'università giovane e dinamica in cui si inserisce perfettamente e da cui partecipa alla vita scientifica nazionale e internazionale. Dalle sue lettere (Damian 2009) si delinea il ritratto di un docente e studioso generoso, preoccupato di diffondere con grande impegno l'italiano a Cluj. Conosceva bene le lingue classiche, il greco e il latino, ma anche l'arabo e il sanscrito, il francese, l'inglese, il tedesco, lo spagnolo, il rumeno, animava con grande interesse il corso di italiano all'Università di Cluj. Il docente amava la scienza e riteneva l'università di Cluj un contesto propizio per il suo sviluppo scientifico. I suoi studi hanno affrontato argomenti collegati all'onomastica, incoraggiato anche dalla scuola linguistica di Cluj, in particolare da Sextil Pușcariu e dall'attività scientifica del *Museo della Lingua Rumena* di Cluj, accanto a studiosi come Em. Panaitescu, S. Pușcariu, Șt. Bezdechi, G. Daicovici, P. Grimm, T. A. Naum, Yves Auger, Șt. Bezdechi, G. Daicovici ed altri ancora. Ha tenuto varie conferenze, ha partecipato a numerosi colloqui, ha studiato, come si diceva prima, l'onomastica e l'antroponimia, ma anche i rapporti culturali italo-romeni. Ammirava, come mostra la sua corrispondenza (Damian 2009, 205-206), il genio della cultura romena e riteneva il popolo romeno provato da terribili sofferenze, ma plasmato da una storia "dall'impasto incantato" in cui Oriente e Occidente si fondevano ogni giorno, un impasto che appariva al docente come garanzia di un futuro migliore. Sempre la sua corrispondenza mostra la sua gratitudine, e la sua totale devozione per i romeni a cui auspicava un futuro di grande gloria anche nel secondo dopoguerra, come si desume da una lettera del 22 luglio 1947, indirizzata a T. Naum e ad altri colleghi della Facoltà di Lettere che lo avevano invitato a tornare a Cluj per insegnare. Auspicava, in quel contesto, un futuro di gloria ai romeni, un futuro che sarebbe "una degna ricompensa" per le tragedie da cui i romeni erano risorti trionfalmente sul sacrificio dei loro eroi (Damian 2019: 340). Scritta nello spirito del tempo, la sua lettera è una vera e propria testimonianza del suo affetto per la Romania e per la sua esperienza professionale e umana a Cluj.

Giandomenico Serra ha lasciato più di 130 pubblicazioni, studi di onomastica, toponomastica, ricostruzioni di aspetti culturali, analisi etimologiche e lessicali, scritte con intelligenza e con un metodo scientifico rigoroso. Nell'antroponimia e nella toponomastica, come sottolinea Maria Teresa Atzori (1968), il docente italiano ha introdotto "il principio di continuità", e ha concepito i problemi non come problemi di quantità, ma di qualità, inquadrandoli nella storia della cultura. Ha analizzato i documenti medievali, in particolare quelli dell'Italia settentrionale, del Piemonte e della Sardegna. Ha studiato con attenzione la lingua (le sue componenti, il valore della continuità greco-latina, le sue derivazioni, la tradizione dei costumi preromani, romani, pagani, cristiani, popolari e dotti). Il docente vede la linguistica come un documento vivo della storia (Istrate 2019). Una volta capito il prototipo strutturale di ogni nome, Serra inquadra la sua storia linguistica nella cultura letteraria e popolare, e analizza la fisionomia onomastica di ogni regione in relazione all'elemento etnico e culturale, ma anche all'ambiente o ai costumi degli abitanti, alle tradizioni storiche e popolari. Le sue ricerche nel campo della linguistica hanno alla base una solida documentazione, onestà e spirito di analisi e sintesi.

Tra i suoi titoli (ampiamente esposti in Damian 2020) ricordiamo: *La genesi della parola* (Torino, 1907); *Sulla voce italiana medaglia* (Cluj, 1923); *Per la storia del cognome italiano. I. Cognomi canavesani e piemontesi di forma collettiva in -aglia, -ata, -ato* (Cluj, 1924); questa serie continuerà con un secondo studio *Per la storia del cognome italiano. Sulla continuità dell'onomastica latino-romanza nei nomi propri canavesani e piemontesi* (Cluj, 1926); *Per la storia del cognome italiano* III. *Nomi personali femminili piemontesi da nomi di città famose nel Medioevo (*Cernăuți 1927); *Contributo toponomastico alla descrizione delle strade romane e romaniche del Canavese* (Cluj, 1927); *Ceneri e scintille. Etimologie*. I (Cluj, 1928); *Da Altino alle Antille. Appunti sulla storia e sul mito del nome Altilia, Attilia, Antilia* (București, 1935); *Contribuție la istoria terminologiei professionale medievale. Despre tipo morfologico lat. vulg.* panatarius, *span.* panadero, *port.* padeiro, *catal.* panater, *provenz.* panatier, *fr.* panetier, *ital.* panattiere-panettiere (București, 1936); *Per la storia dei nomi locali lombardi e dell'Italia superiore* (Halle, 1937); *Della denominazione di cime alpine dalle* ore *del giorno e della divisione medievale per* ora *del territorio cittadino e rurale nell'Italia superiore* (Berlino, 1938); *Ceneri e faville. II. Note etimologiche e lessicali di dialettologia italiana* (Cluj, 1936-1938); *Lignes méthodiques et Fragments d'une illustration topoanthroponimique de l'Italie Occidentale, Piemont et Ligurie* (Paris, 1938); *Tracce di un'antica voce* Peregal *"mora di sassi" lungo le antiche vie romane e romee dell'Italia occidentale* (Zurich, 1939); *Ceneri e faville. III. Note etimologiche e lessicali di dialettologia italiana* (Torino, 1942); *Aspetti della toponomastica ligure. I. Tocedo* (Bordighera, 1943); *Continuità e sviluppo della voce latina "civitas" nel sardo medievale* (Coimbra, 1950); *Tracce del culto dell'olmo e del tiglio nella toponomastica e negli usi civili dell'Italia medioevale* (Louvain, 1951); *Etruschi e Latini in Sardegna* (Göteborg, 1952); *Bibliografia Onomastica: Italia, 1951* (Lovanio, 1952); *Appunti d'Onomastica Sardo-Bizantina* (Parigi, 1953); *Appunti su*

*l'elemento punico e libico nell'onomastica sarda* (Berna, 1953); *Antichi rapporti della Sardegna col mondo mediterraneo* (Barcellona, 1953); *Appunti sulla storia linguistica del disboscamento in Italia. A proposito delle voci* cetina *e* cesina *e affini* (Amburgo, 1957);*Contributo alla storia dei derivati di Burgus: Borgale, Borgaria, Borgoro* (Torino, 1958) fino al suo lavoro di sintesi *Lineamenti di una storia linguistica dell'Italia medioevale* (Napoli, 1958).

## Alessandro Favero (1890-1934)

Tra il 1928 e il 1930, il professor Serra fu affiancato nell'insegnamento dal docente italiano Alessandro Favero (1890-1934), avvocato, giornalista e filosofo, con una visione cristiana ecumenica e idee pacifiste. Nato il 14 agosto 1890 a Vistrorio Canavese, Favero è stato abilitato all'insegnamento il 19 novembre 1927. Si è laureato in filosofia all'Università di Milano e in giurisprudenza all'Università di Torino. Con Attilio Begey aveva pubblicato un lavoro su Luigi Puecher Passavalli. Nel 1912 partecipa al sinodo della Chiesa valdese a Torre Pellice, dove conosce Ugo Janni. Insieme a lui e al sacerdote Brizio Casciola aveva fondato una Lega di preghiera per l'Unione delle Chiese cristiane, un fatto che aveva reso il suo soggiorno a Cluj, in un ambiente ortodosso, estremamente interessante. Dal 1° ottobre 1915 al 16 agosto 1917 pubblicò a Torino il giornale "Il Savonarola", che usciva due volte al mese e veniva inviato gratuitamente al fronte ai soldati che lo richiedevano, per diffondere le idee pacifiste del suo fondatore. Il 7 settembre 1924, insieme ad altri giovani, aveva fondato un'associazione universitaria nel Canavese e aveva tenuto un discorso ufficiale ai colleghi in occasione del primo convegno dell'associazione, pubblicato nel 1924. Giunto a Cluj, Alessandro Favero era dunque un avvocato, ma anche uno studioso interessato al diritto ecclesiastico e ai rapporti tra Stato e Chiesa, come dimostra la sua tesi di laurea in giurisprudenza pubblicata nel 1913, *Stato e Chiesa e loro rapporti nel pensiero giuridico-politico di Antonio Rosmini Serbati*, presente in molte biblioteche italiane, e anche il pensiero filosofico di Dante, in particolare l'interferenza platonica nella scolastica dantesca, argomento trattato in una pubblicazione del 1922. Insieme a Giandomenico Serra, ha partecipato agli incontri del Museo della lingua romena e alla vita culturale di Cluj. Postume (nel 1935) sono state pubblicate due sue conferenze, sul vescovo cattolico Geremia Bonomelli e su Giovanni Semeria. Dal ritratto che ne fa la Fondazione Carlo-Donat Cattin, che oggi custodisce l'archivio Favero, possiamo apprendere una serie di dettagli sulla vita e l'opera del docente italiano, poco conosciuto anche in Italia per la sua personalità estremamente riservata, ma anche perché sempre controcorrente, sia civilmente che religiosamente. Dalla corrispondenza di Favero deduciamo che era arrivato a Cluj molto probabilmente nel 1927, anche se l'annuario universitario di Cluj lo registra come docente solo nel 1928. Solo un anno dopo, nel 1929, si sarebbe laureato in filosofia all'Università di Milano. Collabora con diverse testate come la "Rivista dei Giovani" del sacerdote Antonio Cojazzi, il settimanale dell'Azione Cattolica "L'Armonia" e la rivista pancristiana di Ugo Janni "Fede e Vita". Tra le altre sue opere, va ricordato il *Paschale Praeconium* (Torino 1915), vero e

proprio manifesto del gruppo pacifista torinese. Di grande interesse è anche il suo epistolario (che si trova a Torino, come già detto, nel fondo Favero della Fondazione Carlo-Donat Cattin), in parte pubblicato da Alessandro Zussini, che ha curato anche l'articolo di dizionario su Favero nel *Dizionario storico del movimento cattolico in Italia 1860-1980* (Casale Monferrato, Marietti, 1981-84). Queste lettere sono una testimonianza eloquente del pensiero di Alessandro Favero, la cui energia interiore era incanalata nel tentativo di superare il conflitto tra le chiese cristiane e il rifiuto della violenza e della guerra.

Nell'anno accademico 1928-1929 mentre Serra aveva tenuto un corso di poesia epica alla corte estense - trattando Boiardo, Ariosto, Tasso -, uno sulla poesia di Leopardi, uno sulla grammatica storica della lingua italiana (insistendo sui poeti del "Dolce stile nuovo" e della "Vita Nuova" di Dante), Favero terrà un corso introduttivo di italiano, un corso generale di storia della letteratura italiana, un seminario dedicato a letture sulla storia e la geografia dell'Italia ed esercizi sulla sintassi della lingua italiana. Si delinea dalle fonti un anno accademico proficuo, con un lavoro seminariale che comprende letture e interpretazioni sempre più complesse delle lettere e dei versi di Michelangelo, delle opere di Leonardo da Vinci, dei drammi e dei romanzi di Pirandello, dei poemi cavallereschi di Boiardo e Ariosto e di Leopardi. Sono temi essenziali su cui Serra lavora con l'aiuto di Favero, che rimarrà a Cluj anche per l'anno accademico 1929-30. In questo secondo anno di presenza di Favero alla cattedra, Serra - certamente per valorizzare gli interessi scientifici del docente italiano, che si era occupato, come già detto, di Antonio Rosmini - terrà un corso dedicato al Romanticismo e analizzerà con gli studenti in classe l'opera di Manzoni alla luce degli studi biografici e critici sull'autore italiano, in particolare quelli di Momigliano, Gentile e, soprattutto, di De Sanctis, il fondatore della critica estetica sul Romanticismo.

## Mario Ruffini (1896-1980)

Nel 1930-1931 il nuovo lettore di italiano è stato Mario Ruffini (1896-1980), diventato poi professore di lingua e letteratura rumena all'Università di Torino, uno studioso che ha diffuso attraverso numerosi studi la cultura romena in Italia. Nato il 23 settembre 1896 a La Spezia, ha conseguito la laurea in filosofia presso l'Università di Torino. Al suo arrivo a Cluj, Ruffini aveva già pubblicato *Le battaglie di Solferino e Custoza 1866 nei canti popolari romeni*, una comunicazione fatta al 26° congresso della Società storica subalpina (poi pubblicato a Milano nel 1925). Sotto la guida di Serra e Ruffini, gli studenti di Cluj continueranno a studiare letteratura italiana nella formula ideata dal professor Serra, con l'ausilio di bibliografie critiche sempre più complesse, ma si concentreranno soprattutto sulla traduzione delle opere della letteratura rumena in italiano (*Năluca* di C. Petrescu, *La visita* di Caragiale, *I nonni* di I. Teodoreanu, *Scormon* di I. Slavici, *Puiul* di I. Al. Bratescu-Voinesti ecc.). A Cluj Mario Ruffini tiene un corso elementare di grammatica italiana, uno di storia e geografia italiana, oltre a letture tratte dalla poesia e dalla prosa italiana. Il periodo trascorso a Cluj permetterà a Mario Ruffini di raccogliere informazioni sulla civiltà

romena in Transilvania e di approfondire la lingua rumena che poi insegnerà, come si diceva prima, all'Università di Torino. L'intellettuale italiano scriverà di seguito molte opere sui rumeni e sulla loro cultura, una cultura che continuerà a servire anche dopo la seconda guerra mondiale. Tra i suoi innumerevoli studi ricordiamo quelli sull'umanista Dimitrie Cantemir nella sua ipostasi di geografo (Milano, 1932); su Torino, Cavour e la guerra del '59 nelle memorie e nelle poesie di Vasile Alecsandri (Torino 1932); sulle correnti spirituali nella letteratura romena moderna (Roma, 1933); sull'influenza italiana in Valacchia nell'epoca di Constantin Brâncoveanu (1688-1714) pubblicato a Milano (1933). Mario Ruffini ha scritto anche un'introduzione bibliografica per lo studio della Romania (Roma, 1934-1935), una serie di opere dedicate alla latinità della lingua romena (Fiume, 1939), ai romeni in Albania (Fiume, 1940), agli scrittori arumeni del XVIII secolo (Milano, 1941). Molto noto è anche il suo lavoro sulla romanità nella Dacia traianã, Il problema della romanità nella Dacia traiana: studio storico-filologico (Roma, 1941), studio recensito nel 1942 da C. Daicoviciu. Ricordiamo qui anche altri scritti pubblicati dopo il suo soggiorno a Cluj, in particolare il libro La scuola latinista romena, 1780-1871: studio storico filologico (Roma, 1941) e Storia dei Romeni di Transilvania (Torino, 1942) (tradotto anche in romeno). Nel secondo dopoguerra Ruffini continuerà ad occuparsi di argomenti legati alla cultura romena o alla filologia romanza. Prova ne sono gli studi L'influsso di Victor Hugo e Alfred de Musset sul poeta romeno Alexandru Macedonski (Torino, 1948); La fortuna popolare del Roman d'Alexandre in Romania (Roma, 1964), ma anche molte opere su Raymundus Lullus. Un altro filone di ricerca è quello dedicato all'ortodossia, tramite lavori pubblicati nella rivista di ecumenismo cattolico Oikoumenikon: I 500 anni del monastero romeno di Putna (1966), L'attuale ordinamento della patriarchia ortodossa romena (1966), Il metropolita valacco Antim Ivireanul (1966) ed altri. A questo filone ecumenico appartengono anche i lavori: L' opera della chiesa ortodossa romena nella creazione della lingua letteraria nazionale (Roma, 1966) e Biblioteca Stolnicului Constantin Cantacuzino (București, 1973). Ha scritto, inoltre, L' influsso italiano in Valacchia nell'epoca di Costantino-Voda Brâncoveanu (1688-1714) (München, 1974); Aspetti della cultura religiosa ortodossa romena medievale: secoli 14.-18 (Roma, 1980). Ha tradotto dal romeno all'italiano Apocalipsul Maicii Domnului (Florența, 1954), ma anche le poesie d'amore di Eminescu (Torino, 1964).

## Francesco Anelli (1898-1986)

Nell'anno accademico 1931-1932 il nuovo lettore d'italiano, che rimarrà a Cluj fino al 1935, è Francesco Anelli (1898-1986). Nato l'8 giugno 1898 nel comune di Carunchio, in provincia di Chieti, ha studiato alla Sapienza con Pietro Fedele e Giovanni Gentile. Si è laureato presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Firenze con una tesi sull'economista Pellegrino Rossi, avendo come relatore il professor Niccolò Rodolico. A Cluj è stato non solo docente all'Università, ma anche insegnante d'italiano agli studenti delle scuole superiori di Cluj. Dalla testimonianza

del figlio Paolo Anelli, basata sulla corrispondenza dell'archivio di famiglia, sappiamo che il docente italiano non conosceva la lingua romena quando è arrivato a Cluj e, con il direttore del Liceo "George Barițiu" di Cluj, che non parlava italiano, avevano definito il programma di studio parlando in latino. Inoltre, come pubblicato dal quotidiano "Il Tevere" alla fine di dicembre 1931, ha fatto vari corsi facoltativi di italiano per gli studenti delle scuole superiori di Cluj, come quello presso l'Accademia di "Alti Studi Commerciali e Industriali" a cui si si sono iscritti 240 studenti (anche se i partecipanti alla prima lezione sono stati oltre 300). I corsi si sono svolti, ovviamente, sotto gli auspici delle autorità politiche e culturali italiane. Anelli era in rapporti cordiali con Umberto Natali, console italiano a Cluj, che il 25 gennaio 1932 gli aveva scritto per congratularsi a nome del Ministero degli Esteri italiano. Il docente italiano aveva incontrato anche l'ambasciatore Ugo Sola a Bucarest e, il 22 febbraio 1932, una nota del Ministero degli Affari Esteri italiano attesta l'interesse con cui l'Ambasciata seguiva la missione di Anelli a Cluj. A Bucarest ha incontrato anche il professor Ramiro Ortiz, e dopo questo incontro ne è rimasto entusiasta. Era stato Ramiro Ortiz a promuovere nel 1931 l'accordo tra i due governi, italiano e rumeno, in base al quale otto professori italiani sarebbero stati inviati in Romania con finanziamenti italiani e due di loro sarebbero stati docenti di italiano all'università. Per l'Università di Cluj, la DIES (Direzione Italiani all'Estero e Scuole) nomina Francesco Anelli, che rimarrà a Cluj fino al 1935, aiutando il professor Serra nell'insegnamento e partecipando alla vita culturale di Cluj.

Il docente di italiano si occuperà quindi di grammatica italiana con esercizi di traduzione e corsi di storia e geografia italiana. Un altro aspetto importante della sua attività è stato quello di sostenere con un'adeguata introduzione la letteratura italiana e la lettura dei testi discussi da Serra durante i suoi corsi su Pascoli, poi Dante e, nel 1934-1935, su Petrarca. La sua corrispondenza, conservata nell'archivio di famiglia, dimostra che Anelli aveva ottimi rapporti con i colleghi dell'università, in particolare con Ștefan Bezdechi e il professor Alexandru Doboși. Insieme hanno organizzato varie conferenze, come quella del professor Pericle Ducati dell'Università di Bologna il 27 aprile 1934. Lo stesso Anelli ha tenuto delle conferenze a Cluj, come quella del 18 giugno 1933, una conferenza che si è svolta sotto gli auspici del Dipartimento di Italianistica di Cluj e pubblicata dalla Tipografia Cartea Românească di Cluj nel 1934 con il titolo *La "Rivolta ideale" di Alfredo Oriani: introduzione al pensiero dell'Italia odierna*.

Dopo aver lasciato Cluj, tra il 1936-37 Anelli continuerà a tenere lezioni e corsi presso l'Istituto Italiano di Cultura, diretto da Bruno Manzone, scriverà inoltre articoli dedicati alla letteratura romena e alle relazioni italo-romene sulla "Nuova Antologia" e sul "Giornale di politica e di letteratura". Dopo la seconda guerra mondiale continuerà ad avere contatti con molti intellettuali romeni, partecipando alle attività della Società Accademica Romena a Roma (fondata nel 1957) sotto la guida di Bruno Manzone e Mircea Popescu, nonché con altri romeni in esilio nella *Societas Academica Dacoromana* sotto la guida di mons. Octavian Bâlea. Continuerà a scrivere articoli e a

tenere conferenze sulla Romania, ma anche a intrattenere una fitta corrispondenza con intellettuali romeni ed italiani quali Dimitrie Goga, Alexandrina Mititelu, Rosa del Conte, il pittore Eugen Drăguțescu, lo storico Ștefan Delureanu, Nicolae e Viorica Lascu; le loro lettere sono conservate nell'archivio personale della famiglia Anelli. La biblioteca della famiglia Anelli contiene anche circa 200 volumi sulla Romania, dalla fine dell'Ottocento al 1979, e circa 70 estratti, molti dei quali autografati dagli autori.

## Ștefan Pașca (1901-1957)

Nel 1935-1936, dopo la partenza di Anelli da Cluj, Serra sarà aiutato alla cattedra da Ștefan Pașca (1901-1957), che sarebbe diventato poi membro corrispondente dell'Accademia romena, uno studioso che all'epoca lavorava (fino al 30 settembre 1936), come assistente al *Museo della lingua romena*, occupandosi di onomastica. Nato il 22 marzo 1901 nel comune di Crișcior (Hunedoara), ha studiato all'Università di Cluj sostenendo il il suo dottorato di ricerca con la tesi *Terminologia del cavallo: parti del corpo.* Tra il 1927 e il 1929 è stato membro della Scuola Romena di Roma, dove si è specializzato in onomastica sarda, sostenuto nei suoi studi da Giandomenico Serra. È diventato dottore in lettere il 3 febbraio 1932. Tra il 1936 e il 1937 ha insegna italiano presso il Seminario Pedagogico Universitario. Nel 1938 è diventato docente di onomastica. Ha insegnato al Dipartimento di Dialettologia fino al 23 dicembre 1941, è stato poi direttore del Dipartimento di Storia della letteratura romena antica e dal 1945 direttore del Museo della lingua romena. L'intellettuale romeno è morto il 6 novembre 1957.

Il docente ha aiutato Giandomenico Serra alla cattedra fino all'anno accademico 1939-1940. Parallelamente al lavoro svolto insieme a Serra, per sviluppare gli studi italiani a Cluj, Pașca ha tenuto il seminario del professor Sextil Pușcariu presso il Dipartimento di lingua e letteratura romena, lavorando sul manoscritto di Ieud nel 1935-1936 e sui neologismi nel 1937-38. Nello stesso anno ha tenuto anche un corso sulla toponomastica romena. I suoi corsi d'italiano continuavano la tradizione dei suoi predecessori: oltre all'introduzione allo studio dell'italiano, il suo compito era quello di tracciare alcune linee essenziali di una grammatica italiana per i romeni e di fare esercizi, letture e conversazioni di geografia, storia civile e storia letteraria italiana.

La sua attività scientifica era incentrata sulla dialettologia, aveva pubblicato un glossario dialettale (Bucarest 1928) e stava preparando l'opera *O tipăritură munteană necunoscută din secolo al XVII-lea: Cel mai vechi ceaslov românesc* (Bucarest, 1939). Ha inoltre redatto una serie di questionari sui nomi di luogo e di persona, sugli strumenti musicali, sugli ovili, sulla pastorizia e sulla preparazione del latte, sui cibi e sulle bevande, per un *Atlante linguistico romeno* e per innumerevoli altri studi dialettologici: *Le denominazioni personali sardo-logudoresi dei sec. 11-13* (Roma, 1932), *Nume de familie compuse din Țara Oltului* (Cluj, 1931-1933), *Supranume colective intercomunale* (Cluj, 1934-1935), *Supranume de la nume etnice în Țara Oltului* (Cluj, 1935), *Manuscrisul italian-român din Göttingen* (București, 1935), *Note istroromâne* (Cluj, 1936-1938), *Des copies du "Divan" de Demetre Cantemir en Transylvanie*

(1943), *În legătură cu rom.* "*mereu*" (Cluj, 1943), *Contribuții toponomastice* (Cluj, 1948), *În legătură cu* "*integrarea*" *limbilor și dialectelor* (1953), *Contribuții la istoria începutului scrisului românesc* (Cluj, 1956), *Probleme în legătură cu începutul scrisului românesc. Versiuni românești din sec. al XVI-lea ale* "*Apostolului*" (Cluj, 1957) ed altre ancora. Ha collaborato anche al *Dizionario della lingua romena letteraria contemporanea* (București, 1955, 1957).

## Conclusione

Il 21 dicembre 1939 Giandomenico Serra lascia Cluj per insegnare glottologia all'Università di Cagliari, e poi a Napoli, continuando la sua carriera scientifica in Italia. Si conclude così un periodo di grande rilievo nella storia dell'insegnamento dell'italiano a Cluj, un periodo che ha visto crescere la didattica, la ricerca e la divulgazione degli studi italiani in una prospettiva europea, come suggeriva nel suo discorso il linguista Sextil Puscariu al secondo congresso dell'Associazione dei Docenti Universitari in Romania (1920): "Lo scopo principale dell'università è e dovrà rimanere quello di scuola superiore che preparerà le generazioni future di intellettuali, coltivando l'insegnamento classico. L'università non può avere solo un'attività scolastica, piuttosto riproduttiva, ma ha la missione di essere la culla delle ricerche originali. (…) L'università romena, almeno per un po' di anni, finché avremo anche noi, come i popoli con una vecchia cultura, una Pléiade, una costellazione di studiosi oltre ai docenti universitari-, ha anche un terzo dovere, quello di divulgare la scienza." [trad.ns.] (Pop, Simon e Bolovan 2019, 9). Le prime generazioni di docenti a Cluj hanno imposto degli standard professionali (didattici, di ricerca e di divulgazione) ancora validi ai nostri giorni. Con passione e grandi sforzi coloro che hanno lavorato nell'ambito dell'italianistica sono riusciti a creare nella capitale culturale della Transilvana una scuola scientifica che sarà un punto di riferimento per gli studi italiani fino ai nostri giorni.

## Bibliografia


***. 1919-1943. *Anuarul Universității din Cluj* online in http://dspace.bcucluj.ro/handle/123456789/14621, ultimo accesso il 4 aprile 2019.

***. 1959. *Ioanni Dominico Serra ex munere laeto inferiae. Raccolta di studi linguistici in onore di G.D. Serra*, Napoli: Libreria Liguori.

Archivio Alessandro Favero, Fondazione Donat-Cattin, Torino.

Arhivio Bertoni, Fascicolo G. Serra, Biblioteca Estense di Modena.

Arhivele Statului di Cluj-Napoca, *I verbali delle sedute del Consiglio docenti per gli anni 1919-1920.*

Atzori, Maria Teresa. 1968. *Giandomenico Serra*, in "Il Convegno", Rassegna Mensile Illustrata di Cultura e di Attualità, anno 21, n. 6, p. 1-7.

Bettica, Renato. 1959. *In memoria di Giandomenico Serra*, Torino: Società Storica delle Valli di Lanzo.

Bican, I. e Popa, M. 2019. *Preliminarii. Filologia clujeană în perioada 1919-1939,* in Ioan-Aurel Pop, Simion Simon, Ioan Bolovan (coord.), *Universitatea din Cluj în perioada interbelică, III, Facultatea de Litere și Filosofie*, a cura di Ana-Maria Stan, Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană, p.49-53.

Bottiglioni, Gino. 1958. *Giovanni Domenico Serra*, in "Quaderni dell'Istituto di glottologia dell'Università di Bologna", II.

Bugiac, A. e Lazăr, A. 2019. *Catedra de Limba și literatura franceză,* in Ioan-Aurel Pop, Simion Simon, Ioan Bolovan (coord.), *Universitatea din Cluj în perioada interbelică, III, Facultatea de Litere și Filosofie*, a cura di Ana-Maria Stan, Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană, p. 65-72.

Damian, Otilia Ștefania. 2020. *100 anni di italianistica all'Università di Cluj. Gli inizi della Cattedra di italiano* in "Orizzonti culturali italo-romeni", n. 12, dicembre 2020, anno X http://www.orizzonticulturali.it/it_studi_Centenario-Italianistica-di-Cluj.html e in romeno http://www.orizonturiculturale.ro/ro_studii_Centenar-Italienistica-din-Cluj.html, ultimo accesso 12.11.2022

Damian, Otilia-Ștefania. 2019a. *Catedra de Limba și literatura italiană*, in Ioan-Aurel Pop, Simion Simon, Ioan Bolovan (coord.), *Universitatea din Cluj în perioada interbelică, III, Facultatea de Litere și Filosofie*, a cura di Ana-Maria Stan, Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană, p. 60-64.

Damian, Otilia-Ștefania. 2019b. *Giandomenico Serra*, in Ioan-Aurel Pop, Simion Simon, Ioan Bolovan (coord.), *Universitatea din Cluj în perioada interbelică, III, Facultatea de Litere și Filosofie*, (a cura di) Ana-Maria Stan, Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană, p. 340-344.

Damian, Ștefan. 2009. *Privirea reciprocă*, Cluj-Napoca: Editrice IDC Press.

David, Daniel (coord.). 2019. *Tradiție și excelență. Școlile academice/de știință la Universitatea Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca*, Cluj-Napoca: Presa Universitara Clujeana.

Delureanu, Ștefan. 1977. *Francesco Anelli și cultura română în Italia*, in "Viața românească", settembre, p. 71-72.

*Favero, Alesssandro* in http://archivi.polodel900.it/oggetti/46982-alessandro-favero/, ultimo accesso il 3 aprile 2019.

*Giandomenico Serra* in Enciclopedia Treccani online, http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-domenico-serra, ultimo accesso il 3 aprile 2019.

*Giandomenico Serra* in http://www.societastorica-dellevallidilanzo.it/vol-v.html, ultimo accesso il 3 aprile 2019.

*Giovanni Domenico Serra* in Enciclopedia Italiana online, http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-domenico-serra_%28Enciclopedia-Italiana%29/, ultimo accesso il 3 aprile 2019.

Istrate, Mariana. 1998-1999. *Un prieten al românilor: Giandomenico Serra. Perioada clujeană*, in "Dacoromania", serie nuova, III-IV, Cluj-Napoca, p.155-157 online http://www.dacoromania.inst-puscariu.ro/articole/1998-1999_18.pdf, ultimo accesso 12.11.2022.

Lascu, Viorica. 1968. *Din relațiile culturale româno-italiene*, in "Tribuna", Cluj, 18 iulie.

Lascu, Viorica. 1997. *Giandomenico Serra*, in "Studi italo-romeni", anul I, ian.-iunie, p. 113-119.

Lascu, Viorica. 2008. *Profesorul Giandomenico Serra*, in "Făclia", 23-24 februarie, p.5.

Lascu, N. e Lascu, V. 1992. *Profesorul Giandomenico Serra,* in "Tribuna", no.11, 19-25 marzo.

Pop, I.A., Simon, S. e Bolovan, I. (coord). 2019. *Universitatea din Cluj în perioada interbelică, I-IV,*
vol. III, *Facultatea de Litere și Filosofie*, a cura di Ana Maria Stan, Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană.

Scarano, Filippo. 1957. *Chi è? Dizionario biografico degli italiani d'oggi*, Roma: Scarano.

Serra, Luigi. 1968. *Un Maestro*, in "Il Convegno", Rassegna Mensile Illustrata di Cultura e di Attualità, anno 21, n. 6, p. 8-10.

DOI: 10.35923/QR.10.02.14

Gabriela E. DIMA
(Università Alexandru Ioan Cuza di Iași)

# L'olivo, il mandorlo e il ficodindia, impronte dell'identità siciliana in Pirandello

**Abstract:** (**The Olive Tree, the Almond Tree and the Prickly Pear, Markers of the Sicilian Identity in Pirandello**) More than other authors, Luigi Pirandello manages to conquer universality through an art deeply marked by his innermost identity, an identity that can be recognized even when his works are set in completely different locations. Perceptible in the reality of the places and in the thoughts of the characters, his native Sicily is never abandoned, even though it is not exalted either. Pirandello does not feel the need to affirm his sicilianity in his writings; instead he carries it inside and from there it reverberates throughout his work. Besides this inner level, Sicily is concretely present in many texts in which Pirandello dwells on specific details, from climate to traditions, from nature to mentalities. The comments of Sciascia, of Camilleri and of Pirandello's critics on the Saracen olive tree, a symbol of memory, a symbol of the soul, are well known. But there are other recurring elements of the island's botany, such as the almond tree or the prickly pear, whose role is fundamental to shape a universe that goes beyond metaphor. In Pirandello's texts we find many images of his primordial space: the shadow of the olive trees, Saracen or not, the almond trees in bloom, the prickly pear hedges. We therefore propose to analyze the way in which these elements define a geographical place but, above all, an identitarian one that marks the work and the life of the writer.

**Keywords***: Pirandello, Sicilian identity, olive tree, almond tree, prickly pear.*

**Riassunto:** Più di tanti altri autori, Luigi Pirandello riesce a conquistare l'universalità attraverso un'arte profondamente segnata dalla sua tipicità identitaria, che traspare anche dai suoi scritti ambientati altrove. Individuabile nella realtà dei luoghi e dei pensieri dei personaggi, la Sicilia natia non è mai abbandonata così come non è neanche esaltata. Pirandello non sente il bisogno di affermare la propria sicilianità in quello che scrive, ma ce l'ha dentro e da lì si riverbera in tutta la sua opera. Oltre al livello ideatico, la Sicilia è concretamente presente in molti testi in cui Pirandello si sofferma su dettagli specifici, dal clima ai costumi, dalla natura alle mentalità. Sono ben noti i commenti di Sciascia, di Camilleri e della critica pirandelliana sull'olivo saraceno, simbolo della memoria, simbolo dell'anima. Ma ci sono anche altri elementi ricorrenti della botanica isolana, come il mandorlo o il ficodindia, il cui ruolo è fondamentale per delineare un universo che va oltre la metafora. Nei testi di Pirandello si ritrovano le immagini del suo spazio primordiale: l'ombra degli olivi, saraceni o no, i mandorli in fiore, le siepi di fichidindia. Ci proponiamo dunque di analizzare il modo in cui questi elementi definiscono un luogo geografico ma soprattutto uno identitario che scandisce l'opera e la vita dello scrittore.

**Parole-chiave:** *Pirandello, identità siciliana, olivo, mandorlo, ficodindia.*

Nelle famose parole di Leonardo Sciascia, la Sicilia è "un modo di essere" (Sciascia 1968, 26). Punto d'incrocio delle civiltà greca, cartaginese, epirota, romana, bizantina, araba, normanna, francese, spagnola e borbonica, la Sicilia si è costruita

un'identità particolare, risultante da un complesso di tratti fondamentali e secolari impressi nella natura stessa della gente del luogo, che vanno oltre la straordinaria diversità di una terra ricca di storia e civiltà. E in questa Sicilia, così multiforme, Girgenti, oggi Agrigento, la città di Pirandello, ha un posto particolare dato che, per un lungo periodo, ai tempi dei greci, dei romani e degli arabi, è stata una delle più importanti città dell'Isola, forse la più brillante. Simonide e Pindaro, attratti dal suo fascino, la consideravano la più bella città dei mortali. Invece, l'influsso degli arabi, che vi costituiscono una delle prime signorie autonome, altera gli animi e i costumi della gente, inserendovi l'omertà, la diffidenza e la gelosia.

Il mondo di Pirandello è in stretto rapporto con un sicilianismo di base che percorre tutta la sua opera, un mondo variopinto di ceti sociali diversi, con educazione e cultura diverse, che hanno in comune il fatto di essere parte di quell'universo particolare che permette loro di conservare la propria specificità anche fuori dall'Isola alla quale spiritualmente appartengono. Chi ci vive invece ha quella semplicità primordiale dovuta all'avvicinamento alla terra, ma anche un atteggiamento inflessibile e violento nei confronti di chi osa infrangere le sue leggi secolari, i propri codici di moralità.

Oltre al livello ideatico, la Sicilia è concretamente presente in molti testi in cui Pirandello si sofferma su dettagli specifici, dal clima ai costumi, dalla natura alle mentalità. Non c'è bisogno di scavare nella sua opera per capire il legame profondo con l'universo rurale siciliano. Egli stesso lo mette in evidenza con il famoso riferimento alla sua nascita che non avviene nella città di Girgenti/Agrigento ma nella vicina contrada di Caos: "Una notte di giugno caddi come una lucciola sotto un gran pino solitario in una campagna d'olivi saraceni affacciata agli orli d'un altipiano d'argille azzurre sul mare africano…" (SPSV, 1103).

Se culturalmente Pirandello rivendicherà sempre l'eredità greca della città in cui aveva trascorso gli anni della prima formazione, intimamente sarà la campagna il luogo del rifugio dell'anima, sua e dei suoi personaggi: una campagna facilmente definibile e riconoscibile grazie ad alcuni elementi della botanica isolana, come l'olivo, il mandorlo o il ficodindia, elementi di uno spazio primordiale e inconfondibile. Questi si ritrovano, insieme o separatamente, nelle poesie, nel romanzo generazionale *I vecchi e i giovani,* nelle didascalie delle commedie campestri *Liolà* e *La giara* ma anche nei ricordi d'infanzia di Ricco Verri di *Questa sera si recita a soggetto*. Ma soprattutto si ritrovano nelle novelle, dove all'incirca una su dieci li menziona, generalmente come costituenti di uno spazio idillico. Sulle oltre duecento novelle scritte da Pirandello lungo la sua vita, l'olivo, il mandorlo o il ficodindia compaiono significativamente in 22 che seguono l'iter della creazione pirandelliana: "Sole e ombra" (1896), "Padron Dio" (1898), "Con altri occhi" (1901), "Il giardinetto lassù" (1902), "Lontano" (1902), "Lo scialle nero" (1904), "Il «fumo»" (1904), "La mosca" (1904), "L'altro figlio" (1905), "Un cavallo nella luna" (1907), "La giara" (1909), "Lo storno e l'Angelo Centuno" (1910), "Leonora, addio" (1910), "Canta l'Epistola" (1911), "Chi la paga" (1912), "La vendetta del cane" (1913), "La veste lunga" (1913), "Da sé" (1913), "Il

capretto nero" (1913), "Il vitalizio" (1915), "La cattura" (1918), "Vittoria delle formiche" (1936).

Di queste novelle, solo due sono di ambientazione manifestatamente non-siciliana: "Il giardinetto lassù", dove per il vecchio nonno Bauer che vive in una palazzina romana il mandorlo fiorito simboleggia la meraviglia della natura e la perennità della vita, e "Canta l'Epistola", dove la descrizione del paesaggio vicino a Viterbo assomiglia molto alla campagna agrigentina, solo che stavolta gli olivi non sono da soli o con i loro soliti compagni (mandorli o fichidindia) ma si perdono tra gli altri alberi della botanica continentale: "quell'immenso piano verde di querci e d'ulivi e di castagni, degradante dalle falde del Cimino fino alla valle tiberina laggiù" (NA1, 381). Nelle rimanenti venti novelle, i tre elementi, da soli o associati tra di loro, definiscono il paesaggio. La loro presenza è naturale laddove la città, il porto o la campagna di Agrigento vengono esplicitamente menzionati, ma permette anche di confermare l'identità dell'immaginaria Montelusa alla città di origine di Pirandello. Inoltre, sempre loro consentono di stabilire con certezza l'ambientazione siciliana delle vicende narrate allora quando manca qualsiasi localizzazione geografica, il che accade in ben sette dei venti racconti.

Ovunque siano presenti, i tre elementi hanno il ruolo concreto di piazzare lo svolgimento dell'azione in terra siciliana, come laconicamente accade in una didascalia all'inizio della commedia *Liolà*: "In fondo, campagna con ceppi di fichidindia, mandorli e olivi saraceni." (MN3, 365). Allo stesso tempo però, ognuno dei tre elementi offre anche indizi sul destino dei personaggi, a volte segnandone l'esistenza.

L'albero prediletto di Pirandello, l'olivo, compare nella maggior parte delle novelle menzionate e in alcune di esse ha un ruolo più profondo, di simbolo della Memoria con la "m" maiuscola, come scrive Sciascia, della perennità della sicilianità al di là del destino fuggente degli individui (cf. Sciascia 1986, 26). E per dare questo senso dell'eternità, Pirandello sceglie una particolare specie di olivo, che chiama *saraceno*, nome di per sé misterioso perché, inesistente nella tassonomia botanica ma perfettamente chiaro per i siciliani, è carico invece di ricordanze lontane di un tempo immemore.

Dopo le tante discussioni intorno alla specie botanica alla quale fa riferimento, dopo che Sciascia, in *Pirandello dalla A alla Z* e poi nell'*Alfabeto Pirandelliano* (s.v. *olivo*) osservava con rammarico la sua assenza dai vocabolari, persino da quelli siciliani, dopo che Camilleri ne riprende il discorso in varie sedi e lo fa comparire nei suoi romanzi (cf. https://www.camillerindex.it/lemma/saraceno), il vocabolario *Treccani* online risolve oggi la questione con una definizione che potrebbe soddisfare scienziati e letterati insieme:

> *olivo s.*, nome dato in Sicilia a una cultivar dell'olivo domestico, nota anche come *olivo siracusano* e con altre denominazioni, che cresce nella parte merid. dell'isola e la cui introduzione è popolarmente attribuita ai Saraceni. (s.v. *saraceno*)

Ciò che non dice la definizione è che, per i siciliani, la distinzione tra il comune olivo domestico e quello saraceno non è tanto una questione di specie, ma di età. L'olivo saraceno di Pirandello, e poi di Sciascia e di Camilleri, ma anche di Quasimodo, sembra provenire proprio da quell'epoca remota e aver affrontato le intemperie del tempo. D'altronde nella poesia "Chi resta", Pirandello scrive: "d'un vecchio in noi però l'immagin desti; / sempre di gioventù sembrasti privo" (P, 244). Il tronco storto, *stravolto*, come lo definisce Pirandello varie volte, pieno "di groppi, di sproni, di giunture storpie, nodose" (NA2, 266), è prova irrefutabile della propria resilienza e attesta un'esistenza centenaria a garanzia della perennità stessa del popolo siciliano.

Più concretamente, l'olivo saraceno ha vari ruoli, tutti legati all'idea del tempo. D'una parte suggerisce la vitalità nella vecchiaia, sicché il paragone di qualche personaggio con l'albero risulta naturale, come ne "La Giara", dove Zi' Dima viene presentato come "un vecchio sbilenco, dalle giunture storpie e nodose, come un ceppo antico d'olivo saraceno" (NA4, 169) o in "Chi la paga", il cui protagonista "aveva sessantatré anni; forte e ferrigno però come un ceppo d'olivo" (NA3, 181).

D'altra parte, per la protagonista della "Veste lunga", un profondo bosco d'olivi saraceni rappresenta l'immagine nostalgica che nell'infanzia ignara aveva costruito di un posto da sogno. Venire a sapere dell'inesistenza di quel bosco nella realtà del luogo dove sta andando equivale a una dolorosa presa di coscienza della futilità del proprio destino. Più complesso è il ruolo dell'albero ne "Lo Scialle nero", in quanto accompagna la sorte della protagonista, Eleonora. In un primo momento, è oggetto di ammirazione nelle sue passeggiate per i campi, poi di sollievo e protezione quando si ripara all'ombra in cerca di quiete e conforto. E finalmente, stanca della vita, Eleonora appoggia la testa al tronco dell'olivo alla ricerca della pace, del riposo eterno. Sempre a questo riposo eterno allude il sonno di Pignocco, guardiano del camposanto in "Da sé", sonno indotto dal "lento stormire degli smemorati olivi sul poggio" (NA4, 505).

E l'idea della pace di secoli è quella su cui Pirandello ritorna nel *Capretto nero* con una bellissima immagine del bosco che aveva preso il posto dell'antica città di Akragas, seppellendola nell'obblio: "E i chiomati olivi cinerulei s'avanzano in teoria fin sotto alle colonne dei Tempii maestosi e par che preghino pace per quei clivi abbandonati." (NA3, 300). E, di nuovo, ne *I vecchi e i giovani*:

> "Dal prossimo poggio di Tamburello pareva che movesse al tempio di Hera Lacinia, sospeso lassù, quasi a precipizio sul burrone dell'Akragas, una lunga e folta teoria d'antichi chiomati olivi; e uno era là, innanzi a tutti, curvo sul tronco ginocchiuto, come sopraffatto dalla maestà imminente delle sacre colonne; e forse pregava pace per quei clivi abbandonati, pace da quei Tempii, spettri d'un altro mondo e di ben altra vita." (VG, 145).

C'è pero anche chi vede in quegli alberi lo strazio di un'esistenza troppo lungamente tormentata. Il norvegese Lars di *Lontano* immagina una vendetta del sole all'origine dei tronchi storpiati, mentre donna Adelaide, ne *I Vecchi e i giovani*, convinta della sofferenza dell'olivo storto e nodoso, decide di farlo abbattere per

liberarlo, senza comprendere che la liberazione equivaleva alla morte, una morte che va ben oltre quella di un pianta e arriva a simboleggiare la perdita dell'identità di un intero popolo (*I vecchi e i giovani*, in fondo, è una presentazione disincantata degli effetti dell'unità d'Italia sulla civiltà meridionale).

Spesso l'olivo viene associato al mandorlo semplicemente per definire lo spazio rurale come spazio identitario o dell'anima. Tra olivi e mandorli accade interamente o in parte l'azione in vari testi pirandelliani. C'è una certa malinconia affettuosa che questa associazione di colori e profumi sullo sfondo del mare africano determina nei personaggi e nei lettori insieme.

Indipendentemente invece, il mandorlo è presente in tre ipostasi, che corrispondono a tre momenti del ciclo biologico dell'albero e dell'esistenza dei personaggi.

Il mandorlo fiorito di bianco suggerisce la purezza, l'innocenza, l'ingenuità. E ciò che vede la protagonista di "Con altri occhi" quando apre la finestra, ancora felice e ignara del vuoto affettivo in cui si trovava. Ed è ciò che, ne "Il capretto nero", trasforma la ricca signorina inglese venuta a scoprire i ruderi della civiltà greca in un'amante dell'autenticità della natura materializzatasi poi nell'acquisto del piccolo animale innocente: "Allettata dall'incantevole piaggia tutta in quel mese fiorita del bianco fiore dei mandorli al caldo soffio del mare africano, pensò di fermarsi più d'un giorno" (NA3, 300).

Il mandorlo maturo invece propone l'immagine dell'uomo forte nonostante gli anni. Il protagonista de "Il Vitalizio", è fiero di aver innestato tali "piante massaje" (NA4, 110), uniche a detta sua. E unico sarà anche lui, dato che supererà senza sforzo i cento anni di età.

In fine, l'albero con frutti stenti, corona diradata, foglie stanche e ingiallite anticipa il decadimento, la cattiveria e l'imminenza della morte. Ne "La Vendetta del cane" lo sfondo è quello di un giardino che fatica a vivere nonostante gli sforzi del proprietario che riesce a ottenere soltanto: "un po' d'ortaglia stenta, una ventina di non meno stenti frutici di mandorlo che parevano ancora sterpi tra i sassi" (NA3, 316). Sterpi i mandorli, sterpa l'anima del contadino che finisce con l'uccidere la piccola innocente Rorò. Ida di "Un cavallo nella luna" è solare e piena di energia mentre corre ignara tra i mandorli radi e i pochi olivi saraceni. Invece "le foglie stanche, già diradate e ingiallite, dei mandorli" (NA3, 335) avvertono in anteprima il lettore della prossimità della morte con la quale Ida si confronta e dalla quale fugge dopo aver perso per sempre la sua ingenuità. Allo stesso modo, la descrizione della vasta campagna che il medico avrebbe dovuto attraversare ne "La mosca", con le corone dei mandorli già diradate, rappresenta un funesto presagio di una catastrofe in quel momento insospettabile.

Bisogna osservare che quest'ultima ipostasi del mandorlo è l'unica presente nel romanzo *I vecchi e i giovani*, appunto per suggerire il tramonto di una generazione e di un modo di vivere. Sin dalla prima occorrenza, il mandorlo, associato a "qualche centenario olivo saraceno dal tronco stravolto", compare "ischeletrito dalle prime ventate d'autunno" (VG, 16). La natura sembra assecondare lo stato d'animo del

capitan Sciaralla, preoccupato per le recenti notizie di ribellioni e per il proprio avvenire. E nel giardino di don Ippolito Laurentano, i mandorli spogli lasciavano apparire una fila di cipressi mentre la campana di una chiesa annunciava la messa del vespro (Cf. VG, 139), in una ricca simbologia che suggerisce il crepuscolo e la fine eterna.

I fichidindia realizzano una barriera naturale tra il campo e la strada, tra la campagna e la città, ma hanno anch'essi un significato simbolico: quello della separazione, della divisione.

Le siepi di fichidindia sono fitte ("L'altro figlio") o spesse ("Un cavallo nella luna") e in entrambi i casi suggeriscono il distacco, l'impossibilità di una comunione affettiva tra i protagonisti: Maragrazia e il figlio rimasto nel villaggio nel primo caso, Ida e il marito, nel secondo.

Ancora più pesante diventa il loro ruolo quando sono anche coperte dalla polvere inzolfata della strada, come ne "Il «fumo»", dove le interminabili siepi impolverate fanno da guardia allo stradone prima di essere definitivamente condannate dalla corsa allo zolfo. Ultimo baluardo contro l'inquinamento, e dunque la morte, le siepi non proteggono più, ma segnano il destino. Ne "La cattura", Guarnotta le guarda e si sente oppresso "da una vana pena infinita" (NA4, 175) di sé stesso e dell'assurdità della sua sorte che si dirige verso una fine inevitabile, mentre il medico de "La mosca" che le guarda ha anch'esso il presentimento della perdita del paziente che va inutilmente a visitare.

Per gli stranieri invece, i fichidindia sono una curiosità: il Lars di "Lontano" ne resta meravigliato. Ma il significato simbolico della disgregazione dei rapporti vi resta. La giovane moglie siciliana è sempre più lontana da lui: "Ma egli si arrestava, quando ella se l'aspettava meno, davanti a certe cose per lei così comuni. - Ebbene, fichi d'India. Che stai a guardare?" (NA2, 266). E questo è il primo segnale del distacco fra i due, dell'incomunicabilità che s'installa fra loro e che va ben oltre le difficoltà linguistiche che caratterizzavano il rapporto.

Infine, nel romanzo *I vecchi e i giovani*, i fichidindia formano alte spalliere che rinfrescano l'aria ma testimoniano anche il decadimento irreparabile di un universo una volta fiorente:

> Le alte spalliere di fichidindia, ispide, carnute e stravolte, o le siepi di rovi secchi e di agavi, le muricce qua e là screpolate erano di tratto in tratto interrotte da qualche pilastro cadente che reggeva un cancello scontorto e arrugginito o da rozzi e squallidi tabernacoli, i quali, …, anziché conforto ispiravano un certo sgomento… (VG, 7-8).

Lo stesso sgomento viene condiviso dall'universo, dal cosmo che, nello stesso romanzo, guarda e vede non più i fichidindia ma gli olivi.

> [A don Ippolito] pareva, ogni volta, che la luna piena, affacciandosi dalle chiome di quegli olivi allo spettacolo della vasta campagna sottostante e del mare lontano, ancora dopo tanti secoli restasse compresa di sgomento e di stupore, mirando giù

> piani deserti e silenziosi dove prima sorgeva una delle più splendide e fastose città del mondo (VG, 525).

E bisogna ritornare all'olivo perché è quello che Pirandello stesso fa allora quando, in punto di morte spiega a suo figlio di aver risolto il dilemma postogli da *I giganti della montagna* con l'introduzione di un olivo saraceno grande, in mezzo alla scena (cf. Sciascia 1960, 124). Il senso di questa comparsa viene accoratamente spiegato da Andrea Camilleri nell'ultimo capitolo della sua *Biografia del figlio cambiato*:

> E quando il telone sarà strappato, quando la contessa Ilse sarà uccisa e dilaniata dai *poveri servi fanatici della vita*, quando il Conte griderà che la poesia è stata distrutta nel mondo, quando tutti si saranno allontanati portandosi via il cadavere di Ilse sulla carretta con la quale sono arrivati, l'olivo saraceno resterà lì, in mezzo alla scena a rappresentare, a contenere in sé, corpo unico, il passato, il presente e il futuro ancora tutto da patire. (Camilleri 2000, 281)

Lo stesso albero che aveva accompagnato la nascita di Pirandello lo accompagna nella morte, ma finché resta in mezzo alla scena sarà garanzia del presente e del futuro di un mondo non ancora destinato a scomparire.

L'ombra degli olivi, saraceni o no, i mandorli in fiore e le siepi di fichidindia definiscono lo spazio primordiale che Pirandello conserva nell'anima per tutta la sua vita. Un luogo geografico ma soprattutto uno identitario, simbolico, rielaborato attraverso la memoria di uno scrittore che, pur avendo abbandonato la sua terra, non se n'era mai staccato.

## Bibliografia:


AAVV, Vocabolario Treccani online, https://www.treccani.it/vocabolario, ultimo accesso: N14 novembre 2022.

Camilleri, Andrea. 2000. *Biografia del figlio cambiato*. Milano: Rizzoli.

CamillerIndex: https://www.camillerindex.it/lemma/saraceno/

Pirandello, Luigi. 1960. *Saggi, poesie e scritti vari*. Milano: Mondadori (SPSV).

Pirandello, Luigi. 1982. *Tutte le poesie*. E-book tratto da *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori: http://ebookgratis.biz/ebooks-gratis/Pirandello/Tutte-le-poesie-di-Pirandello.pdf, ultimo accesso: 14 novembre 2022 (P).

Pirandello, Luigi. 1992. *I vecchi e i giovani*, e-book tratto da *I vecchi e i giovani*, Milano, Mondadori: https://www.liberliber.eu/mediateca/libri/p/pirandello/i_vecchi_e_i_giovani/pdf/pirandello_i_vecchi_e_i_giovani.pdf, ultimo accesso: 14 novembre 2022 (VG).

Pirandello, Luigi. 1993. *Novelle per un anno*, Roma, Newton Compton, vol. 1-5 (NA).

Pirandello, Luigi. 1993. *Maschere nude*, Roma, Newton Compton, vol. 1-4 (MN).

Sciascia, Leonardo. 1968. *Pirandello e la Sicilia*, Caltanissetta-Roma, S. Sciascia editore, 2ª ed.

Sciascia, Leonardo. 1986. *Pirandello dalla A alla Z*, Roma, Adelphi - L'Espresso.

Sciascia, Leonardo. 1989. *Alfabeto pirandelliano*, Roma, Adelphi.

DOI: 10.35923/QR.10.02.15

Mónika Kitti FARKAS
(Università degli Studi di Szeged)

# La rappresentazioni dei protagonisti nei romanzi storici Ettore Fieramosca e Niccolò de' Lapi di Massimo d'Azeglio dalla prospettiva della formazione dell'identità nazionale

**Abstract: (The representations of the protagonists in the historical novels Ettore Fieramosca and Niccolò de' Lapi by Massimo d'Azeglio from the perspective of the formation of national identity)** *Ettore Fieramosca* (1833) and *Niccolò de' Lapi* (1841) are d'Azeglio's first historical fictions with which he wanted to boost Risorgimento aspirations. The present work aims to examine the common features and the differences of the protagonists of the two novels to identify the personal characters that d'Azeglio considered essential for the formation of the national identity of the Italians. Ettore Fieramosca becomes one of the duelling knights of the duel of Barletta. He is a young soldier who embodies the virtues of chivalry: the story takes place during the Franco-Spanish war in 1503, after the French soldier La Motta insulted the honour of the Italians. In contrast, Niccolò de' Lapi is an old man of almost 90 who is no longer able to fight actively against the foreign invasion, but who keeps alive the memory of the freedom of the Florentine Republic. My hypothesis is that, despite the differences in age, profession and mentality of the two characters, and the differences in historical and political context, d'Azeglio wanted to offer through the protagonists the same model for the Italian Risorgimento society to follow and to draw attention to the importance of the role that national identity had to take in the new society. Despite the fact that d'Azeglio's historical novels propose different themes (1503 Southern Italy, 1529 Florence, etc.), they have a common thread of orientation that links them directly and organically with the author's artistic and ideological credo, thereby contributing to the development of the historical fiction.

**Keywords***: Massimo d'Azeglio, Ettore Fieramosca, Niccolò de' Lapi, national identity, character representation.*

**Riassunto:** Il *Ettore Fieramosca* (1833) e *Niccolò de' Lapi* (1841) sono i primi romanzi storici di d'Azeglio con cui egli voleva dare spinta alle aspirazioni risorgimentali. L'attuale lavoro si propone di esaminare i punti comuni e le differenze tra i protagonisti dei due romanzi, per poter identificare i caratteri personali che d'Azeglio ritenne fondamentali per la formazione dell'identità nazionale degli italiani. Ettore Fieramosca diventa uno dei cavalieri duellanti della disfida di Barletta, un giovane soldato che incarna le virtù cavalleresche: la vicenda si svolge durante la guerra franco-spagnola nel 1503, dopo che il cavaliere francese La Motta ha insultato l'onore degli italiani. All'opposto, Niccolò de' Lapi è un vecchio di quasi 90 anni che**,** pur non più in grado di combattere attivamente contro la conquista spagnola, mantiene tuttavia vivo il ricordo della libertà della Repubblica Fiorentina. La mia ipotesi è che, nonostante le differenze di età, professione e mentalità dei due personaggi, e le diversità del contesto storico e politico, d'Azeglio abbia voluto offrire attraverso i protagonisti lo stesso modello da seguire per creare la società risorgimentale italiana e richiamare l'attenzione sull'importanza del posto che l'identità nazionale doveva occupare nel nuovo corpo sociale in formazione. I romanzi storici di d'Azeglio, nonostante che propongano tematiche differenti (1503**:** Italia meridionale**;** 1529**:** Firenze, ecc.), hanno un filo comune d'orientamento che li collega direttamente e in modo organico con il credo artistico e ideologico

dell'autore, contribuendo con ciò allo sviluppo del romanzo storico.

**Parole-chiave:** *Massimo d'Azeglio, Ettore Fieramosca, Niccolò de' Lapi, identità nazionale, rappresentazione dei personaggi.*

Nello svolgimento del Risorgimento, assieme alla creazione dell'unità politica della penisola, la questione dell'identità nazionale italiana si collocava al centro dei dibattiti ideologici e politici. I massimi esponenti della vita politica e culturale *in primis* discutevano del fatto se esistesse già una base dell'identità nazionale oppure fosse ancora un elemento da formare, ma anche il termine stesso, *la nazione*, era difficile da definire. Secondo Alberto Mario Banti, la nazione significava una comunità di individui legati da tratti e caratteristiche comuni e che insieme hanno il diritto di esprimersi politicamente all'interno dello Stato nazionale creato dagli italiani o da altri a loro nome (Banti 2014, VI). Da ciò si deducono due affermazioni: la prima è che la nazione era ritenuta sia un termine politico che socio-culturale, ma che questi due elementi non erano alla pari; infatti, soprattutto nei primi decenni del Risorgimento, ci si era più focalizzati sul processo diplomatico e militare. La seconda è che, oltre agli elementi costitutivi dell'identità, quindi la religione, la lingua, la cultura, la provenienza e il sangue, l'esercito ecc, descritti da Manzoni nella poesia *Marzo 1821*, esisteva un elemento al di sopra degli altri che sarebbe riuscito davvero a creare un legame tra gli italiani: le forme di comportamento, il modo di pensare, e dunque le caratteristiche comuni del popolo. Ciò è fondamentale dato che, secondo l'ideale del Risorgimento, gli italiani dovevano unirsi nella *fratellanza* e, come veri fratelli e sorelle, con una mentalità ed un carattere simile (Pellico 2020, 38-39)[1], i membri della società avrebbero potuto capirsi.

Parlando dell'unità della nazione, occorre distinguere i termini di carattere nazionale e di identità nazionale. Silvana Patriarca afferma che ambedue hanno una base etnica, e tuttavia l'espressione di identità nazionale era coniata più recentemente. Il carattere nazionale viene definito da un concetto più oggettivo, di cui fanno parte i tratti morali e mentali comuni di una popolazione. Mentre l'indentità nazionale significa l'auto-percezione della comunità nei confronti degli "altri" (Patriarca 2011,

[1] Tra l'altro anche Pellico tratta il tema della fratellanza nel *Dei doveri degli uomini*. Il trattato mostra i tratti necessari per formare una società anche moralmente nuova in cui lo sviluppo dello Stato si basa sui valori dei rapporti familiari. I fratelli, avendo i genitori comuni, sono educati secondo le stesse virtù, ciò che garantisce la più intima comprensione tra loro. Il Risorgimento idealizzava la nazione una famiglia metaforica in cui la "madre", l'Italia, protegge tutti i suoi figli, gli italiani. Il trattato di Pellico oltre a puntarsi sull'incremento della morale degli italiani era fortemente caratterizzato dai toni patriottici, perciò l'affermazione "Siamo figliuoli della stessa madre!" si riferiva al legame stretto che doveva rendere il popolo una nazione.

IX), il che implica che sia un concetto soggettivo in quanto la valutazione delle virtù del popolo dipende dagli atti dell'interazione con altre nazioni, ciò è ancora più valido nel caso dell'Italia alle prese con le potenze straniere. Nel Risorgimento, a causa di differenze e contrasti tra le diverse zone della penisola, mancavano le basi di una mentalità comune: perciò, il compito più urgente era quello di identificare i tratti e i comportamenti adeguati che dovevano caratterizzare gli italiani in modo da poter creare la nuova società dell'Italia unita. Secondo l'opinione degli intellettuali, la formazione del carattere doveva avvenire prima al livello dell'individuo e poi, coinvolgendo tutte le persone della penisola, sarebbe nata una società rinnovata e organizzata dal basso, non in base a leggi e decreti dello Stato.

Nel primo Risorgimento, fu riconosciuto che la letteratura poteva contribuire a questi tentativi, e dal suo interno soprattutto il romanzo storico. La sua integrazione nella letteratura italiana prima di tutto era dovuta al fatto che Manzoni canonizzò il genere con le edizioni de *I promessi sposi*. Lo sviluppo del romanzo storico era strettamente legato al desiderio risorgimentale di ristabilire l'orgoglio nazionale reintroducendo i momenti gloriosi del passato nella coscienza pubblica (Petrocchi 1967, 46).[1] Attraverso tali opere, gli autori cercavano di far ritornare l'Italia alla passata grandezza, recuperandone anche i principi morali (Risso 2012, 17). Da ciò si deduce che il genere allora nascente ebbe una doppia funzione: sia quella romantica del periodo che quella patriottico-risorgimentale (Atria 2009, 2). Inoltre, i romanzi storici in Italia incontrarono un ambiente politico-culturale ostacolato perché negli stati dominati da potenze straniere veniva applicata una severa censura (Tellini 1998, 32). Gabriele Pedullà e Gino Tellini dimostrano che, prima del 1861, per poter scrivere sotto forma di romanzo "del Risorgimento" (Pedullà 2011, 20), cioè trattare in prosa i temi dell'unità di stato e nazione, della libertà e dell'indipendenza e della cacciata dei dominatori stranieri, era obbligatorio ricorrere alla copertura del romanzo storico. Gli autori, scrivendo dei momenti gloriosi, soprattutto medievali e rinascimentali, della storia italiana, in cui i personaggi spesso trionfavano sul nemico straniero (Pedullà 2011, 24, Atria 2009, 2), benché trattassero soltanto indirettamente i temi risorgimentali, comunicavano efficacemente i messaggi patriottici senza alcun pericolo di ritorsione da parte dei governi.

Massimo d'Azeglio (1798-1866), uno dei maggiori esponenti e patrioti del periodo risorgimentale, riconobbe alla letteratura la funzione educativa di formare la società italiana ed indirizzarla verso l'identità nazionale: in una notevole parte della sua carriera si occupava dei romanzi storici attraverso i quali trasmetteva le sue idee patriottiche. D'Azeglio nacque in una famiglia dell'alta nobiltà piemontese e fu un personaggio poliedrico che, prima da pittore, poi da scrittore e, infine, da uomo politico, contribuì alla lotta per l'unità d'Italia (Brignoli 1988). Fin dalla gioventù era appassionato di storia, ed in tale interesse si formò in lui un modo di pensare patriottico,

[1] Petrocchi sottolinea che i romanzi storici trasmettevano efficacemente il bisogno di formare l'identità nazionale raccontando gli eventi del periodo medievale italiano.

grazie anche all'impegno in tal senso del padre antifrancese, Cesare d'Azeglio. Verso il 1829-'30 Massimo si rivolse alla letteratura, ed il suo debutto (d'Azeglio 1891, 464)[1] avenne con un romanzo storico, l'*Ettore Fieramosca ossia la disfida di Barletta* (d'Azeglio 1923) del 1833, che nel 1841 venne seguito dal secondo romanzo storico, il *Niccolò de' Lapi ovvero i palleschi e i piagnoni* (d'Azeglio 1920). La trama dell'*Ettore Fiermosca* è centrata sulla disfida di Barletta del 1503, uno degli eventi della guerra franco-spagnola combattuta in Italia tra il 1499 e il 1504. Tredici cavalieri italiani (tra cui Ettore) e francesi partecipano al duello che ha luogo perché il francese La Motta ha offeso l'orgoglio nazionale degli italiani. In *Niccolò de' Lapi* la trama segue la vita di Niccolò, un tessitore di seta di quasi 90 anni, e della sua famiglia nella Firenze del 1529-1530, quando il partito dei Piagnoni, i leali al Savonarola bruciato, perde la città e i Medici e i loro sostenitori, il partito dei Palleschi, tornano al potere. Ettore e Niccolò possiedono varie virtù, e ciò spiega perché diventano modelli per la società. In questo contributo, d'Azeglio viene analizzato attraverso i protagonisti dei due romanzi: e, quindi, si spiegherà come e con che tipi di atteggiamenti l'autore mostra i tratti che a suo avviso dovevano diventare la base dell'identità nazionale.

D'Azeglio gioca perfettamente sugli stereotipi delle personalità dei suoi protagonisti. Come una moderna commedia dell'arte, anche i romanzi storici avevano personaggi fissi e tipici. Dunque, nei romanzi storici oltre alle trame, era importante anche la scelta dei personaggi: qui, i protagonisti hanno un'anima pura e piena di bontà, sono forti e pronti a sacrificarsi per la patria, e quindi tali opere fornivano un possibile esempio dei comportamenti virtuosi che dovevano formare il carattere nazionale degli italiani. Banti ne identifica tre e li definisce culturalmente simbolici (Banti 2014, 56-61): l'eroe nazionale, il traditore e l'eroina nazionale. L'eroe è un soldato che ha forza e coraggio, è un punto di riferimento della comunità per guidarla contro il nemico interno o esterno, ma la sua figura è spesso destinata ad una morte tragica. All'opposto, il traditore è un personaggio che ha il ruolo fondamentale di impedire all'eroe di compiere la sua missione oppure quello di distruggere l'armonia della comunità per sete di potere oppure di denaro. Infine, l'eroina è simile all'eroe in quanto è caratterizzata da bontà e lealtà, ed inoltre la sua virtù è racchiusa soprattutto nella purezza e nella castità: per questo, la sua morte spesso avviene a causa di uno stupro compiuto proprio dal traditore.

Nei due romanzi, questi archetipi sono identificabili sin dal primo momento, in quanto d'Azeglio colloca il nome dei protagonisti nella prima parte dei titoli, chiarendo il loro ruolo chiave, mentre nel sottotitolo pone il conflitto fra le trame, indicando così

[1] Il fervore improvviso per la creazione letteraria è descritto nella sua autobiografia *I miei ricordi*: "[…] mi venne considerato che, data l'importanza del fatto e l'opportunità […] per mettere un po' di foco in corpo agli Italiani, sarebbe riuscito molto meglio, e molto più efficace raccontato che dipinto. «Dunque raccontiamolo! – dissi – E come? Un poema? Che poema! Prosa, […] per essere capito per le vie […] e non in Elicona!»"

in parte anche gli antagonisti, cioè i nemici e i traditori.[1] Una formulazione talmente chiara e didattica serviva alle intenzioni autoriali e, in una più ampia prospettiva, aveva a che fare con il credo artistico e civile di d'Azeglio, volto ad educare il popolo con gli strumenti più efficaci e chiari possibili. Valerio Camarotto, in base a *I miei ricordi*, sottolinea che d'Azeglio sfrutta le possibilità della narrazione letteraria per un compito "pedagogico" (Camarotto 2020, 5).[2]

I protagonisti delle narrazioni sono all'apparenza del tutto diversi: Ettore, un giovane valoroso soldato all'apice delle sue forze, che partecipa al duello di Barletta come miglior guerriero. Niccolò, invece, è un artigiano e commerciante emergente che ha combattuto in conflitti minori, ma che da anziano cerca di trasmettere alla giovane generazione ed alla comunità fiorentina le conoscenze acquisite, cioè le virtù patriottiche e la sua profonda fede in Dio. La più importante differenza tra Ettore e Niccolò è che il primo era un personaggio storico realmente esistito, mentre il secondo è stato inventato dall'autore. In *Ettore Fieramosca*, d'Azeglio cerca di essere fedele agli eventi storici cinquecenteschi[3] ma, proprio nei punti cruciali del messaggio patriottico e del problema dell'idenitità nazionale, dovette discostarsi dai fatti storici: ad esempio, la nazionalità di Grajano, la differenza tra le circostanze della morte del personaggio di Ettore e quelle della persona reale oppure se l'insulto, che poi provoca la disfida, provenne dagli italiani o dai francesi. Inoltre, in questo modo d'Azeglio aveva occasione di esaltare molto di più Ettore e le sue virtù soldatesche, che secondo le intenzioni autoriali dovevano diventare modello per il carattere nazionale e la base della nuova società italiana. Nel caso di *Niccolò de' Lapi*, probabilmente per non essere costretto a modificare i fatti, inventa la famiglia di tessitori de' Lapi e la inserisce nel contesto storico. Questa decisione autoriale gli forniva l'occasione di mettere al centro

[1] Non occorreva specifiare più dettagliatamente nei sottotitoli il sistema dei conflitti e i personaggi contrapposti presenti nelle narrazioni. Durante il Risorgimento, l'evento di Barletta era ancora abbastanza conosciuto e soltanto menzionarlo rievocò l'idea della vittoria sui francesi, che poi suscitò non soltanto i sentimenti antifrancesi, ma anche quelli antiaustriaci e, in generale, la voglia di liberarsi dalle potenze oppressive. Nel caso di *Niccolò de' Lapi*, nel sottotitolo troviamo concretamente i due partiti medievali fiorentini, un elemento che aiuta il lettore ad identificare il conflitto principale tra gli abitanti della città e a comprendere il messaggio risorgimentale. Questa precisazione dei fatti è fondamentale dato che Niccolò in sé, al contrario di Ettore, non appartiene a nessun evento storico dato che è un personaggio fittizio: tutto ciò viene trattato più in seguito nell'articolo.

[2] L'arco della sua carriera è caratterizzato da una vena pedagogica verso i ceti sociali più bassi e meno colti, che deriva dalle esperienze passate fuori dalla casa paterna nelle campagne del Mezzogiorno. D'Azeglio, ne *I miei ricordi*, riassume il suo credo sull'utilità della letteratura affermando che gli artisti, e soprattutto gli scrittori, hanno un ruolo fondamentale nella formazione delle anime perché riescono a raggiungere un pubblico abbastanza vasto. (d'Azeglio 1891, 273) In questo modo, si poteva eliminare definitivamente la reggia tirannica degli altri ceti sociali sui popolani (Camarotto 2020, 4).

[3] Le fonti consultate sono in gran parte rintracciabili nel testo. (Gasparrini 1960, 331-338)

la sua idea patriottica, secondo la quale i veri eroi sono le persone comuni, poiché proprio loro combattono nelle vere lotte risorgimentali perciò bisogna parlare (anche) di loro. Tutto ciò è dimostrato da un passo di un manoscritto custodito nell'Archivio di Stato di Torino:

> "Fra i doveri che ognuno ha verso la patria, credo che non sia degli ultimi quello di far conoscere e rendere popolari le imprese e le virtu [sic!] de concittadini. La maggior parte degli uomini che han fatto cose buone, ed utili, vi sono stati spinti dall'esempio; e questi esempi tanto più efficaci quanto più vengono da chi ha con noi qualche affinita o comunanza e mi par bene spargerli nella maggiore abbondanza possibile […]."[1]

D'Azeglio attribuisce al popolo il ruolo di essere intrinsecamente portatore delle virtù, e non a caso Claudio Gigante definisce l'*Ettore Fieramosca* un'opera più cavalleresca che storica, mentre ritiene il *Niccolò de' Lapi* più in sintonia con l'immagine del romanzo storico manzoniano rispetto a Fieramosca perché quoi, come ne *I promessi sposi*, i personaggi "umili" diventano protagonisti (Gigante 2013, 26-27). D'Azeglio volle far avvicinare i suoi protagonisti ai lettori e, oltre a mostrare le loro virtù come cittadini e soldati, farli vedere nella loro intimità dell'anima: "Chi mai […] non ha interrogato la propria fantasia domandandole quali divenissero codesti uomini, quando, lasciata la piazza, la trinciere, il consiglio, ritornavano nelle loro famiglia non più cittadini, guerrieri, o magistrati, ma padri, mariti, fratelli?"[2] D'Azeglio disegna proprio questi aspetti quando fa agire i membri della famiglia de' Lapi.

L'autore crea un'aura misteriosa intorno ad Ettore e accentua il suo ruolo chiave in quanto, prima di farlo apparire soltanto nel terzo capitolo, tramite l'elogio dei suoi compagni spagnoli presenta l'anima pura del protagonista: "un cuore buono ed amorevole può star nel petto d'un uomo ardito in faccia al nemico" (d'Azeglio 1923, 23). L'importanza del suo ruolo è sottolinenata nel momento in cui gli spagnoli accettano la disfida a nome degli italiani, e soprattutto in quello di "Fieramosca il primo" (d'Azeglio 1923, 23-24). D'Azeglio, nella descrizione del protagonista e dei suoi atti, allude sempre all'immagine idealizzata cavalleresca che affiora la prima volta nel momento in cui lui compare fisicamente. Sta da solo in una terrazza all'alba, immerso nei suoi pensieri, e il panorama rispecchia la sua anima pura. Tale quadro è seguito da una digressione in cui l'autore lo descrive così: "*La natura gli aveva concesso il prezioso dono d'esser per indole propria spinto a quanto v'ha di bello, di buono e di grande. Un solo difetto si poteva apporgli, se difetto si può chiamare, una soverchia bontà*." (d'Azeglio 1923, 28), e poi aggiunge che in Ettore la forza fisica, il coraggio e la virtù soldatesca sono alla pari al suo ingegno colto, così come un interesse per le opere che trattano atti patriottici. In questa digressione, d'Azeglio coglie l'occasione per mostrare in una sola volta ai lettori tutto il ventaglio degli elementi

[1] Archivio di Stato di Torino (ASTo), Carte d'Azeglio, Mazzo 2, N.6.
[2] Idem.

positivi della personalità del protagonista, che fanno parte della sfera delle virtù cavalleresche: l'onore, la giustizia, la carità, la modestia, la pietà e il cameratismo. Non si tratta di un romanzo di formazione: Ettore infatti non subisce alcun perfezionamento, poiché sin dall'inizio della narrazione agisce con la sua integrità morale e si sottopone ai compiti di cui l'epoca lo incarica. Da ciò si deduce che d'Azeglio applica questa rappresentazione allo scopo di rendere più chiaro il concetto centrale della trama: in Ettore, i valori della personalità combaciano con l'amore per la patria, e la sua perseveranza e l'anima pura gli creano una corazzatura spirituale e mentale contro i rappresentanti del male per l'Italia, i nemici o i *traditori* della patria, come ad esempio La Motta e Grajano. Siccome l'autore non sottomette il protagonista ad un percorso di perfezione, riesce a far focalizzare meglio l'attenzione dei suoi lettori sui comportamenti da seguire che vuole evidenziare attraverso Ettore. Questi tratti vengono messi in pratica ed enfatizzati principalmente nelle scene in cui Ettore deve confrontarsi con gli antagonisti contro i quali deve mostrarsi buon patriota.

Ettore è un personaggio dinamico e sempre pronto a combattere.[1] Nella stessa scena in cui appare la prima volta, gli arriva il messaggio della disfida, che lui coglie con entusiasmo e fervore:

> "Non è, gridò, giunta a tanto ancora la miseria nostra che manchino braccia e spade per ricacciare in gola a questo ladrone francese, quanto in malora sua gli è fuggito di bocca! […] "Qui," disse Fieramosca, "è tempo non di parlare, ma d'operare." E chiamato un servo, mentre l'ajutava vestirsi, veniva nominando i compagni che si sarebber potuti sceglier a quest'impresa, pensando far grossa compagnia più che potesse." (d'Azeglio 1923, 31)

Qui d'Azeglio pone l'attenzione sul fatto che Ettore non pensa soltanto ai propri onore e gloria, non si mette in mostra come il primo che deve combattere da solo contro La Motta ma, nomindando immediatamente i possibili cavalieri, fa capire che ritiene la disfida un'impresa di "compagnia", cioè un evento che potrà avere successo soltanto se verrà combattutto in unione con gli altri. L'autore rende ancora più significativa l'importanza di questa unione in quanto menziona la provenienza di ogni cavaliere tranne quella di Ettore, il che dimostra che le "differenze" di origine non hanno rilievo

[1] Ettore soltanto una volta esita a sottoporsi al dovere patriottico. Dopo essere guarito da una grave ferita, che aveva preso quando ha salvato Ginevra, rapita e stuprata, vuole subito vedere la donna prima di andare a partecipare alla disfida. Brancaleone lo convince ad andare in campo avvertendolo che prima dovrebbe compiere il suo dovere nel duello, altrimenti Ginevra potrebbe pensare che Ettore aveva trascurato la patria per lei. In questo contesto, l'amore di Ettore per Ginevra ha un doppio ruolo: allo stesso tempo viene consacrato dall'amore per la patria e deve essere al di sotto dei doveri patriottici. Nel discorso di Brancaleone, si può identificare l'opinione di Banti sulle protagoniste dei romanzi storici risorgimentali: il loro ruolo fondamentale è di fornire l'appoggio ai loro padri, fratelli, mariti o amanti e condividere con loro il sacrificio di mettere sempre al primo posto il bene dell'Italia nei confronti degli interessi personali. (Cfr. Banti 2014, 61)

se tutti i partecipanti si sentono uniti ed italiani nel lottare per l'onore nazionale, e nella disfida i soldati sono uniti. In una delle fonti principali dell'*Ettore Fieramosca*, nella *Storia d'Italia* di Francesco Guicciardini, si scrive invece che Fieramosca ebbe delle origini capuane. (Guicciardini 1971, 506). Modificando questo dettaglio, l'autore toglie al protagonista la connotazione geografica allo scopo di renderlo un personaggio da prendere a modello: Ettore non ha un'identità locale, ma rappresenta l'unione degli italiani. Questa immagine è messa ancora più in evidenza in quanto Ettore possiede un mantello azzurro, il cui colore aveva una connotazione risorgimentale perché l'azzurro rappresentava la dinastia Savoia. La casata piemontese dagli anni 1840 aveva sempre più un ruolo chiave nel processo di unificazione, e in tale modo d'Azeglio riporta l'attenzione all'importanza dell'organizzazione di tutta la penisola nello stesso Stato nazionale guidato dai Savoia.

Una delle scene fondamentali che da la prova del patriottismo di Ettore è quella in cui ha un conflitto con Grajano d'Asti. Questi combatte nell'esercito francese anche se ha delle origini italiane: Ettore, circondato dai nemici nel campo nemico ricorda a Grajano che sta commettendo un tradimento della patria servendo per mercede l'invasione francese. Secondo le fonti storiche, Grajano fu francese: anche questa modifica dei fatti storici serve l'intenzione autoriale di d'Azeglio, perché mostra un elemento fondamentale della narrativa risorgimentale, la questione dell'identità nazionale. L'immagine del conflitto e della lotta tra gli stessi connazionali era un *topos* della cultura dell'era e d'Azeglio, cambiando la nazionalità di Grajano, insinua che la causa della frammentazione della penisola non va cercata esclusivamente nella presenza di potenze straniere nella penisola, ma soprattutto nell'inesistenza di un'opinione pubblica italiana[1], poi ovviamente incentivata dai dominatori stranieri. Attraverso il comportamento di Ettore, d'Azeglio mette in rilievo l'orgoglio nazionale che va mantenuto in qualsiasi situazione: l'autore vuole sollevare l'orgoglio degli italiani, già perso in miserandi secoli, perché, se il popolo non lo possiede, non esisterà mai una nazione forte.

Silvana Patriarca presenta dettagliatamente il concetto secondo cui nel Risorgimento era un punto di vista frequente definire l'identità in confronto con le altre nazioni. Nell'Italia del primo Ottocento, ciò era ancora più rilevante in quanto l'orgoglio nazionale mancante era dovuto alla presenza di potenze oppressive: in tale situazione, ritrovare e mostrare le caratteristiche positive e le virtù del popolo e, in base a queste, definirsi *italiani,* era fondamentale. In altre parole d'Azeglio, rappresentando soltanto i lati negativi degli antagonisti, esalta ed evidenzia l'altezza morale degli italiani. Il tema centrale, la disfida, nasce proprio perché l'onore nazionale degli italiani subisce una rottura dovuto allo sguardo dello straniero, al *foreigner's gaze* (Patriarca 2012, 136): perciò, l'onore va recuperato. Per questo motivo, il vero nemico di Ettore

[1] Questo pensiero viene elaborato ne *I miei ricordi*: dovuto alla delusione di d'Azeglio verso il Risorgimento esprime che "I più pericolosi nemici d'Italia non sono gli Austriaci, sono gl'Italiani." (Cfr. d'Azeglio 1891, 4) perché non riescono a condividere un'unica pubblica opinione e non possiedono il sentimento profondo dell'identità comune.

è La Motta: Ettore rappresenta la difesa dell'orgoglio nazionale e, dato che è La Motta ad aver insultato gli italiani, nel duello combatte contro di lui. La loro giustapposta posizione nella narrazione dimostra come funziona nel romanzo il concetto di Patriarca. D'Azeglio descrive La Motta come un personaggio esclusivamente negativo. La forza fisica nel suo caso va di pari passio con la crudeltà ("un pezzo di bestione", (d'Azeglio 1923, 8)), e quindi il valore soldatesco delle capacità militari diventa un elemento negativo della personalità. Lui è un vanaglorioso, e si mostra migliore degli spagnoli nella caccia al toro, ma alla fine vergognosamente si ritira dalla prova. Al contrario, Ettore si mostra umile e modesto anche quando, per le sue eccellenti capacità veramente esistenti, viene scelto come primo tra i campioni della disfida.

La scena della disfida dimostra un'altro concetto diffuso nell'epoca, quello della *vergogna* descritta da Patriarca. Tale sentimento è uno dei più forti fra quelli che costituiscono il *social emotion*, cioè il modo di agire della società in base alle varie emozioni. Secondo Patriarca i sentimenti negativi, come l'imbarazzo, il sentirsi umiliato e la vergogna, riescono ad avere il maggior impatto sul comportamento. Prima della disfida, Ettore salva Ginevra e viene ferito gravemente, il che mette in dubbio la sua partecipazione al duello. Il protagonista, che rischia di non poter combattere per recuperare l'onore degli italiani si dispera: "E a chi racconterò questa storia? a chi dirò le mie ragioni? ed anche dicendole, non parrà vero ai nemici poter fingere di non crederle, e dire: Ettore immaginò queste ciance perchè avea paura di noi." (d'Azeglio 1923, 179) In questa scena, la vergogna si manifesta in Ettore a due livelli. Da un lato, poiché lui rappresenta l'italianità e la chiave per riavere l'orgoglio, la sua mancanza potrebbe mettere a rischio l'esito della disfida, e così i francesi avrebbero tutto il diritto di considerare vili gli italiani e, quindi, tutta la nazione sarebbe colpita da un giudizio negativo. Dall'altro, è anche un problema personale: una ferita grave gli toglierebbe il suo valore cavalleresco agli occhi del nemico ed il venir meno delle forze fisiche significherebbe una mancanza di virilità. Come Banti dimostra, per poter svsolgere il loro ruolo gli eroi nazionali dei romanzi devono possedere tutti i tratti maschili, tra l'altro anche quello dell'integrità fisica. (Banti 2014, 61) Tuttavia, nella disfida, proprio la vergogna e la voglia di liberarsene dà la forza finale ad Ettore per vincere contro La Motta:

> "Le ingiurie profferite da lui la sera della cena, quando avea detto che un uomo d'arme francese non si sarebbe degnato aver un Italiano per ragazzo di stalla, tornarono in mente a Fieramosca; e mentre spesseggiava stoccate e fendenti, schiodando e rompendo l'arnese del suo nemico, e talvolta ferendolo, gli diceva con ischerno: - Almeno la striglia la sappiamo menare?" (d'Azeglio 1923, 237-238)

In questo senso, tra il Risorgimento e gli eventi del '500 narrati, si può identificare un parallelo in quanto che, in ambedue le epoche, gli italiani dovevano dimostrare i loro valori e la voglia legittima di essere indipendenti contro gli stranieri. La vittoria di Ettore su La Motta, oltre a contribuire al successo della disfida dal punto di vista degli italiani, significa anche la vittoria morale del protagonista e così di tutta

la nazione italiana.[1] I cavalieri di Barletta riacquisiscono l'onore degli italiani, e dunque d'Azeglio vuole avvertire gli italiani dell'800 che, se agiscono con le virtù trasmesse attraverso Ettore, possono apprendere le caratteristiche nazionali da cui può nascere l'identità nazionale italiana che sarà la base di uno Stato profondamente unito.

Nel caso di Ettore, d'Azeglio porta la sua personalità agli estremi nei termini della bontà e lo rende un personaggio privo di ogni macchia nell'anima. Il protagonista incarna tutte le virtù e tutti i valori cavallereschi, che d'Azeglio colloca e evidenzia nei punti della narrazione in cui il protagonista deve rappresentare l'onore degli italiani e in quelli dove deve confrontarsi con il nemico a favore dell'Italia. Adoperando in tali contesti le antiche virtù, l'autore sottolineava i comportamenti che riteneva fondamentali per creare l'Unità e soprattutto l'identità nazionale unita.

Tuttavia, Ettore agisce in eventi straordinari e rappresenta l'italianità sempre senza peccati e per questo motivo poteva sembrare un modello irraggiungibile nel senso dell'altezza morale. È probabile che anche questo aspetto contribuiva al fatto che il personaggio di Niccolò de' Lapi è molto diverso da quello di Ettore. Niccolò, è una figura inventata, meno idealizzata, che partecipa alla difesa di Firenze come tutti gli altri cittadini. Claudio Gigante identitfica la differenza tra il primo d'Azeglio (quello del periodo di stesura del *Fieramosca*) ed il secondo (quello degli anni della scrittura del *de' Lapi*), che svolge un tema popolare. Gigante riporta le opinioni di Mazzini, secondo cui d'Azeglio non ebbe lo scopo di ingrandire i suoi personaggi e creare delle figure che combattono eroicamente da sole, ma puntò sull'importanza della collaborazione fra i cittadini. (Gigante 2013, 14) Niccolò de' Lapi è un tessitore quasi novantenne, emerso dai popolani. Ha fatto una carriera di successo, ma è rimasto modesto ed è pieno di saggezza e di severe leggi morali, ragion per cui è rispettato dai fiorentini. Inoltre, ha acquisito la fama di essere il più fedele *discepolo* e protettore del ricordo del Savonarola bruciato. Con la scelta di una figura non leggendaria ma di un comune cittadino, d'Azeglio creò un protagonista con cui i lettori potevano immedesimarsi più facilmente, il che serviva alla migliore e più efficace trasmissione del messaggio patriottico. Da un lato, colloca Niccolò nel contesto familiare in quanto il suo scopo principale è educare i suoi figli al valore del sacrificio per Firenze, e quindi per la patria: dall'altro, secondo la fonte dell'Archivio di Torino già citata, l'autore creò una maggiore intimità dei personaggi mostrandoli non soltanto negli incarichi civili ma anche negli ambienti domestici. Questi due elementi sono collegati poiché gli insegnamenti patriottici di Niccolò indirizzati ai figli vengono pronunciati a casa dei de' Lapi.

La prima rappresentazione di Niccolò è significativa perché subito viene chiarito il suo credo. Con la famiglia si trova alla messa funebre per il figlio caduto nelle lotte cittadine e accetta la morte senza disperarsi, dicendo che sacrificarsi per la patria è la

[1] Anche la morte di Grajano è simbolica in quanto il discorso di Ettore sopra il cadavere fa prevedere la sorte e il ricordo maledetto dei traditori della patria da parte delle generazioni future. (d'Azeglio 1923, 246)

maggior gloria che si possa avere in vita e davanti al Signore. Il concetto della morale di Niccolò, secondo il quale le virtù primarie sono incise e si formano nella famiglia, hanno un forte collegamento con il modo di pensare dell'epoca. La famiglia come "prima palestra" delle virtù divenne sempre più importante come elemento nella creazione della nuova società italiana: ad esempio, Pellico, nei *Dei doveri degli uomini*, dedica il capitolo 12 all'argomento per cui soltanto la famiglia costituita da genitori virtuosi riesce a crescere figli similmente virtuosi che poi portano avanti il caso nazionale. La famiglia come nucleo della società occupava anche nel modo di pensare di d'Azeglio una posizione centrale in quanto immaginava una nuova società che si sarebbe formata organicamente *da sotto*, e la cui base sarebbe stata la famiglia. Secondo lui, i genitori avevano un ruolo-chiave non soltanto dal punto di vista morale, ma anche nel garantire la possibilità dell'insegnamento ai figli per sviluppare prima il loro e poi l'ingegno di tutta la nazione (d'Azeglio 1891, 434-435). D'Azeglio, anche per la sua educazione militare, in *Niccolò de' Lapi* punta soprattutto sulla trasmissione dei valori militari come compito principale della famiglia. Quando Bindo, il figlio più giovane, si arruola nell'esercito, Niccolò lo benedice in questo modo: "Sappi che d'or in poi questi (additando il capitano) tuo padre. Questa (additando la bandiera) è la casa tua. Costoro (additando i soldati) i tuoi fratelli." (d'Azeglio 1920, 35) In questo caso, è presente un sistema patriarcale, e da ciò si può ipotizzare che d'Azeglio immaginava un'organizzazione statale in cui doveva esserci una figura forte e savia a cui bisognava ubbidire in ogni caso e che, per combattere a favore dell'unità nazionale, era necessaria la collaborazione dei membri della nazione che possiedono gli stessi diritti e doveri. Il rapporto tra i fratelli è particolarmente significativo perché d'Azeglio lo pone come modello per una società nuova basata sulla fratellanza, e fa prevedere attraverso esso la collaborazione di tutto il popolo. D'Azeglio usa il legame tra i fratelli anche come strumento di distinzione tra patrioti e nemici: Niccolò chiama Troilo un traditore della città che, come tale, non si presenterà mai alle battaglie per poterlo uccidere lecitamente, mentre lui, invece, affermava che i suoi figli sono dei veri eroi perché sono sempre alle mura per collaborare alla difesa della città.[1]

Tuttavia, per Niccolò, al contrario di Ettore, le cui virtù sono evidenziate dalla personalità negativa del nemico, lo specchio dei propri valori sta negli atti e nelle decisioni dei figli. Il protagonista ne ha sette, cinque maschi e due femmine, i quali anche tra sé danno l'esempio morale. Ciò rafforza l'immagine della fratellanza come modello dei rapporti sociali: gli italiani devono essere responsabili verso i concittadini ed anche i custodi, senza ipocrisia alcuna, delle virtù degli altri. Inoltre si sottolinea la fratellanza, in quanto d'Azeglio allarga il legame familiare con riferimento a Lamberto, figlio adottivo di Niccolò. Il giovane acquisisce gli stessi valori dei figli del protagonista, e ciò significa che le virtù sostituiscono la comunità di sangue perché

[1] "[…] i traditori non s'incontrano in battaglia. […] «Che n'è di Baccio?» «Morto in battaglia.» «Di Bernardo?» «Morto in battaglia.» «E Bindo, e Vieri ed Averardo?» «A difender le mura, e seguitar i fratelli se così avrà fissato Iddio.»" (d'Azeglio 1920, 197)

stanno al di sopra di essa e diventano un elemento universale che può rendere le persone cittadini moralmente sani indipendentemente dall'origine.

Le figlie, Laudomia e Lisa, hanno la stessa importanza nel portare avanti i valori acquisiti in famiglia: mentre i loro fratelli primeggiano nelle capacità militari e nel coraggio soldatesco-civile, le sorelle devono essere caste ed umili, sempre pronte ad ubbidire a Niccolò. D'Azeglio le mette in posizione centrale e, facendole agire molto spesso, evoca le lettrici focalizzando la loro attenzione su certi aspetti delle protagoniste. Infatti le due ragazze hanno una personalità completamente diversa: Laudomia è tranquilla, obbediente e modesta, segue gli insegnamenti del padre e dunque sarà lei a comprendere ed assorbire l'eredità paternadi una vita dalla giusta morale. Le sue virtù sono ancora più evidenti quando vengono messe in paragone con la personalità di Lisa. Lei ha un'anima più ribelle e agitata, ma il suo maggior difetto è la sua vanagloria, che sarà il primo passo per la rovina della famiglia de' Lapi. Lamberto, per essere degno dell'amore di Lisa, va in guerra, ed il suo atto viene apprezzato sia da Niccolò (la ritiene una decisione molto virile, che giustifica il valore dei suoi insegnamenti ai figli (d'Azeglio 1920, 114)) che da Lisa (perché la sua vanagloria si sente desiderata e preziosa). Tuttavia, in attesa di Lamberto, la ragazza resta invaghita dal corteggiamento di Troilo, fedele ai nemici Palleschi: si sposano segretamente e le nasce il figlio. Il concetto di Pellico, secondo cui soltanto un matrimonio basato sui valori ed il patriottismo degli sposi può creare un valido ambiente, è verificato nel rapporto fra Lisa e Troilo: dato che l'uomo aveva sedotto la ragazza su richiesta di Malatesta con lo scopo di cancellare dalla politica di Firenze Niccolò, dal loro matrimonio nasce soltanto miseria e sofferenza per Lisa e per la sua famiglia. Infatti quando il protagonista, che ritiene che il suo onore e quello della casa sia legato alla morale dei figli, scopre la storia di Lisa, sviluppa il senso della vergogna verso se stesso perché il fatto che la figlia avesse commesso un errore significa per Niccolò che i suoi insegnamenti avevano delle mancanze:

> "Dimmi, femmina d'inferno, vergogna mia, vergogna della tua casa, non potevi prima ammazzarmi, e poi far quel che tu hai fatto? Non vi eran più coltelli in Firenze? […] quando ho già un piè nella fossa, tu, perversa, mi butti il fango in capo? Su questi canuti, che dovean essere la gloria de' miei figliuoli, l'onore di te, sozza scellerata." (d'Azeglio 1920, 136)

Nella risposta di Lisa, d'Azeglio riprende il concetto della questione del sangue: il fatto che Troilo è nato da genotori Palleschi non vuole dire che per forza sia un nemico, ma soltanto che i suoi antenati pensavano diversamente sul futuro di Firenze. (d'Azeglio 1920, 138) Niccolò però non si fida proprio di Troilo - e in seguito i fatt gli daranno ragione -, coglie l'affermazione di Lisa come una bestemmia verso la patria[1] e la caccia via. Si tratta di una delle scene più significative del romanzo perché d'Azeglio

[1] "E tu vile ribalda sei tanto ardita di bestemmiar la tua patria a questo modo, in casa di Niccolò […]" (d'Azeglio 1920, 138)

colloca in Niccolò il ruolo del vate che deve servire a modello per tutti i cittadini, rappresentare l'integrità morale: l'onore del protagonista è quello della famiglia e di Firenze, ed ora la sua vergogna è quella della sua casa e della città. Da questo punto di vista, non può far altro che cacciare via Lisa come traditrice per proteggere se stesso, la famiglia e la città dai mali. Il fallimento di Lisa emerge anche nel linguaggio di questa parte del romanzo: d'Azeglio fa pronunciare a Niccolò le espressioni femmina (invece di figlia), perversa, sozza, scellerata, ribalda, parole che creano un forte contrasto con i valori delle eroine dei romanzi storici identificati da Banti (Banti 2014, 56.), come la castita, la prudenza e la modestia, per sottolineare ancora di più che agli occhi del protagonista Lisa non vale più niente perché non è come nel contesto culturale una donna e una figlia dovrebbe essere.

L'ambiente della casa familiare oltre, ad essere una protezione fisica per i suoi membri, diventa un *luogo sacro* in cui, come d'Azeglio afferma nel suo già citato manoscritto, gli affetti della parentela e gli insegnamenti morali fanno vedere il lato intimo delle virtù. Niccolò esprime i suoi pensieri patriottici ai figli in ambienti chiusi: ciò rende le sue parole un messaggio ermeneutico i cui valori verranno scoperti quando gli insegnamenti saranno adoperati in pratica. Niccolò parla più volte con i figli dell'importanza della scelta di uno sposo o sposa, egli avverte le sue figlie e l'adottivo Lamberto che solo le anime disposte a virtù e moralità possono creare un legame matrimoniale che darà vita alla prossima generazione di servitori della patria: Lamberto e Laudomia comprendono questo messaggio e il loro puro matrimonio diventa fruttuoso. Invece, Lisa è colpevole per aver violato la legge sacra della casa di Niccolò e distrutto l'equilibrio della famiglia. Il protagonista è però costretto a perdonare la figlia e ad accogliere Troilo nella sua casa: all'inizio lo ritiene ancora un traditore, ma pian piano lui gli fa credere di aver cambiato partito. Troilo inganna Niccolò proprio sfruttando gli insegnamenti morali del protagonista: "salva" Bindo, il figlio minore di Niccolò, e l'atto ha per lui il falso significato di essere pronto a divenire un fratello con i figli de' Lapi e ad ubbidire alla volontà e agli insegnamenti morali del padre.

Da ciò si deduce che la morte dei protagonisti ha un significato diverso. Ettore, dopo la notizia della morte di Ginevra, si dispera e scompare per sempre. In seguito alla disfida vittoriosa, questo atto di Ettore è discutibile perché può essere interpretato come fallimento morale: invece di continuare a servire l'Italia, ci rinuncia perché ha perso il suo amore. Così, nega proprio quella volontà che Ginevra esprimeva: prima il dovere e la patria e poi gli interessi personali. Al contrario, Niccolò rappresenta questo valore[1] in tutta la narrazione, ma dato che già all'inizio il lettore sa dei piani per ingannare Niccolò, la sua tragica morte è una conseguenza diretta degli eventi narrati. Tuttavia, il suo fallimento diventa un esempio di virtù civili: rifiuta la possibilità di fuggire, perdon tutti i nemici e, con serenità e fede in Dio, accetta la sua sorte. Il maggior bene che gli dà la pace è che prima della morte viene a sapere che il

[1] "La patria prima di tutto, figliuoli! […] Ubbidir ciecamente e non cercar più in là." (d'Azeglio 1920, 335)

matrimonio tra Lisa e Troilo non era legittimo, e che quindi di fatto la figlia non era mai moglie di un traditore: all'addio alla famiglia perdona alla figlia e viene ristabilito l'onore dei de' Lapi.

Attraverso i due protagonisti, d'Azeglio ha offerto diversi possibili modelli di comportamento patriottico (Guidobaldi 2016, 2): in battaglia, in politica, attraverso una vita familiare esemplare o il servizio alla comunità ma, se l'individuo si assume il compito assegnatogli dal periodo storico, ha già contribuito alla gloria della patria. In altre parole, d'Azeglio probabilmente scelse apposta due protagonisti diversi in tutti gli aspetti (l'età, la professione, la provenienza sociale e geografica) per evidenziare che tutti devono trovare il loro ruolo nella società e il modo in cui possono partecipare ai progressi nazionali. Inoltre, con la caratterizzazione dei personaggi, l'autore individua le qualità che secondo lui dovrebbero diventare la base della nuova società italiana che si stava formando: l'onore, il cameratismo, il pudore, la giustizia, la lealtà, il rispetto dei superiori e degli anziani, il timore di Dio. I romanzi storici riscoprirono e attualizzarono queste virtù del periodo medievale, con le quali cercarono di influenzare lo spirito della società italiana del XIX secolo. Il mondo cavalleresco e le sue forme sociali potevano essere una scelta appropriata perché nel medioevo l'onore e la vergogna formavano una coppia di opposti la cui attualizzazione ebbe un forte impatto sul popolo ottocentesco, in termini di unità e identità nazionale, nel contesto della cacciata delle potenze straniere dalla penisola. La questione della rappresentazione dei personaggi, dei modelli patriottici e dei fattori della formazione dell'identità italiana meriterebbe di essere estesa al terzo romanzo storico di d'Azeglio (*Lega Lombarda*, incompiuto), poiché queste tre opere, nonostante che propongano delle tematiche differenti (1503 Italia meridionale, 1529 Firenze e il XII secolo in Lombardia), hanno un filo comune d'orientamento che li collega direttamente e in modo organico con il credo artistico e ideologico dell'autore.

Nel Risorgimento, creare l'unità delle menti e dei cuori, cioè l'identità nazionale, era un elemento fondamentale per la nuova società italiana. Tuttavia i politici puntavano di più sull'unificazione politica e sugli strumenti militari. Per questo motivo, l'identità nazionale risultava nel lungo periodo il punto di debolezza dell'unificazione[1] perché la frammentazione plurisecolare e le differenze sociali e culturali tra il Sud e il Nord furono presenti ancora dopo il 1861. Nella carriera letteraria e politica di d'Azeglio, si può osservare un mutamento nei confronti delle modalità dell'unificazione. Come si è detto prima, in *Ettore Fieramosca* e *Niccolò de' Lapi* mise al centro delle narrazioni la visione di un'unità basata sulla fratellanza del popolo che avrebbe compreso tutti gli abitanti della pensiola e i valori e il potere dell'unione dei cittadini, anche degli apparteneti ai ceti sociali più bassi. In seguito agli eventi del 1848-49, ma soprattutto a quelli del 1859-60, d'Azeglio però restò sempre più deluso dal Risorgimento perché riconobbe la morale corrotta degli italiani manifestarsi sia nella

[1] "[…] gl'Italiani hanno voluto far un'Italia nuova, e loro rimanere gl'Italiani vecchi di prima […]." (d'Azeglio 1891, 4)

politica che nella società perciò gli sembrava sempre meno possibile formare una vera Unità. Espresse la sua disillusione nel *pamphlet Questioni urgenti* e nell'autobiografia *I miei ricordi*: questa ultima divenne una delle prime opere che trattano con gli strumenti della letteratura l'inganno del Risorgimento.

## Bibliografia


Atria, Rosario. 2009. *Il romanzo storico e la modernità.* In Atti del XII Congresso dell'Associazione degli Italianisti, Roma, 17-20 settembre 2008, a cura di Clizia Gurreri, Angela Maria Jacopino, Amedeo Quondam. Roma: Sapienza Università di Roma.

d'Azeglio, Massimo. 1891. *I miei ricordi*. Firenze: G. Barbera Editore.

d'Azeglio, Massimo. 1920. *Niccolò de' Lapi ovvero i palleschi e i piagnoni*. Firenze: Adriano Salani.

d'Azeglio, Massimo. 1923. *Ettore Fieramosca ossia la disfida di Barletta*. Firenze: Le Monnier.

Banti, Alberto Mario. 2014. *Il Risorgimento italiano*. Bari: Laterza.

Brignoli, Marziano. 1988. Massimo d'Azeglio. Una biografia politica. Milano: Mursia.

Camarotto, Valerio. 2020. *Un «popolo di poco nervo». Letteratura e persuasione nei «Miei ricordi» di Massimo d'Azeglio*. In Natura Società Letteratura, Atti del XXII Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018), a cura di Andrea Campana e Fabio Giunta. Roma: Adi Editore.

Gasparrini, Pietro. 1960. *Fonti ignorate dell'«Ettore Fieramosca»*, in „Lettere Italiane". Vol. XII, No. 3, p. 331-338.

Gigante, Claudio. 2013. *La nazione necessaria. La questione italiana nell'opera di Massimo d'Azeglio*. Firenze: Franco Cesati Editore.

Guicciardini, Francesco. 1971. *Storia d'Italia*. Torino: Einaudi.

Guidobaldi, Laura. 2016. Dal pennello alla parola, dalla spada all'azione**.** Il soldato Massimo d'Azeglio, *Italies*, no. 20, pp. 25-39.

Patriarca, Silvana. 2011. *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*. Bari: Laterza

Patriarca, Silvana. 2012. *A Patriotic Emotion. Shame and the Risorgimento*. In Silvana Patriarca, Lucy Riall (a cura di). *The Risorgimento Revisited Nationalism and Culture in Nineteenth-Century Italy*. London: Palgrave Macmillan.

Pedullà, Gabriele. 2011. *Racconti del Risorgimento*. Milano: Garzanti.

Pellico, Silvio. 2020. *Dei doveri degli uomini*. Verona: Fede&Cultura.

Petrocchi, Giorgio. 1967. *Il romanzo storico nell'800 italiano*. Torino: ERI.

Risso, Roberto. 2012. *"La patria pericolante:" i romanzi storici del primo Ottocento e la formazione dell'Italia e degli Italiani."* In „*CARTE ITALIANE"* Vol. VIII, no. 15, p. 15-27.

Tellini, Gino. 1998. *Il romanzo italiano dell'Ottocento e del Novecento*. Milano: Mondadori.

DOI: 10.35923/QR.10.02.16

Monica FEKETE
(Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj)

# Il gusto del racconto tra paesaggi e personaggi marginali

**Abstract: (The flavour of storytelling between marginal landscapes and characters).** The contribution proposes a comparative reading in order to relate contemporary Italian and Romanian literature, through the so-called authors of the Emilia-Po Valley (Ermanno Cavazzoni, Daniele Benati, Paolo Nori) and the Romanian narrator Dan Lungu who can be included in the group of "artists of the memory". These authors, despite belonging to different generations, to different geographical-historical spaces and dealing with themes that are not exactly similar, share a certain affinity in the representation of certain marginal and alienating worlds that transform themselves into the suitable stage for equally marginal, banal, funny, improbable stories, like a sort of gossip and fantasising fed by equally unusual characters, that deprived of the statute of the hero, appear as bizarre or misfits.

**Keywords***: Marginal landscape, anti-heroes, fantasising, orality, comic.*

**Riassunto:** Il contributo propone una lettura comparativa che mette in rapporto la letteratura contemporanea italiana e romena, attraverso autori cosiddetti "della pianura" emiliano-padana (Ermanno Cavazzoni, Daniele Benati, Paolo Nori) e il narratore romeno Dan Lungu inseribile nel gruppo degli "artisti della memoria". Si tratta di autori che, nonostante appartengano a generazioni diverse, a spazi geografico-storici dissimili e trattino temi non proprio affini, condividono una certa affinità nella rappresentazione di certi mondi marginali e stranianti che si trasformano nel palcoscenico idoneo a storie altrettanto marginali, banali, comiche, inverosimili, vale a dire a una sorta di chiacchiericcio e di fantasticazione alimentata da personaggi altrettanto singolari, privi dello statuto dell'eroe, strampalati o disadattati.

**Parole-chiave:** *paesaggio marginale, anti-eroi, fantasticazione, oralità, comico.*

Il contributo intende illustrare alcune analogie e una certa affinità che avvicinano i cosiddetti "narratori della pianura" e alcuni scrittori romeni contemporanei, nonostante appartengano a generazioni diverse, a spazi geografico-storici dissimili e trattino temi non proprio simili, nella rappresentazione di certi mondi marginali, a volte stranianti, o alla deriva, descritti con un'ironia bonaria e con le risorse dell'oralità e del comico. Abbiamo affiancato degli scrittori forzando forse un po' i limiti, ma si tratta di autori che condividono alcuni tratti narrativi e stilistici comuni, ciò che ci permette di giocare con i concetti di unità e diversità. Nel doppio versante comparato della nostra lettura ci soffermeremo, a mo' di brevissimi rimandi e considerazioni, sul romanzo d'esordio di Ermanno Cavazzoni, *Il poema dei lunatici* (1987), sullo stravagante libro di Daniele Benati e Paolo Nori, *Baltica 9. Guida ai misteri d'Oriente* (2008), e sul

primo romanzo di Dan Lungu[1], uscito nel 2004, *Raiul găinilor: fals roman de zvonuri și mistere*, tradotto in italiano, nel 2010, con il titolo *Il paradiso delle galline. Falso romanzo di voci e misteri*.

L'etichetta "scrittori della pianura" viene coniata in base al titolo del volume di racconti *Narratori delle pianure* (1985) di Gianni Celati, uno delle figure più autorevoli della letteratura contemporanea che ha maggiormente contribuito alla riconsiderazione dei modelli narrativi in uso. Un maestro già cimentatosi, ai tempi del Gruppo '63, nella ricerca di nuove forme di espressione che si orientavano anche verso il recupero dei modelli di narrazione radicati nella lontana tradizione delle forme del racconto orale promuovendo un tipo di letteratura che involontariamente formerà una vera e propria scuola (Fekete 2018, 123). Di questa scuola fanno parte, fra gli altri, Ermanno Cavazzoni, Daniele Benati, Paolo Nori. Celati propone, nel suo volume, l'idea del girovagare apparentemente senza una meta precisa, abbiamo quindi un Celati *flâneur* nella pianura padana intento a raccogliere e trascrivere le storie raccontate nel paesaggio ben circoscritto della pianura emiliana, spesso avvolta nella nebbia, e spesso identificato come una sorta di serbatoio di misteri e smarrimenti e dai confini indefiniti, ma al contempo specchio di un paesaggio marginale, intriso di quotidianità, che, però, scatena e nutre l'immaginazione e diventa fonte di piccole storie per personaggi non appartenenti alla galleria degli eroi tradizionali. Com'è stato dimostrato il girovagare fortuito appartiene a una tendenza radicata nella cultura emiliana a partire dai poemi cavallereschi rinascimentali, quindi conosce una sorta di continuità che arriva fino all'età contemporanea, e le storie che ne nascono sono frequentemente delle narrazioni comiche (Fuchs 2011, 80-81). Tale aspetto viene limpidamente illustrato dai due libri presi in esame nel presente lavoro, mentre il romanzo di Cavazzoni richiama apertamente alla memoria l'esperienza ariostesca, quindi cavalleresca, di cui abbiamo già scritto in altri articoli perciò non ci soffermeremo in questa sede.

Daniele Benati parla in una delle sue interviste di una letteratura padana la quale rispetto alla letteratura normale è "quella un po' da pazzi [...] qui prevale un forte elemento di interesse per il mondo <distorto>, si tratta di guardare alla realtà attraverso i suoi personaggi, abolendo la figura dell'autore e la pretesa che si possa dare una visione oggettiva della realtà" (Benati 2008), nonché di una follia padana che non è altro che umorismo: "la cosa più umana che ci sia ma anche la più difficile da definire. Mi piace pensare alla letteratura italiana per aree geografiche: [...] i padani hanno familiarità con l'oralità." (Benati 2008). Mentre identifica nel comico un altro tratto caratteristico della loro scrittura: "non il cabaret ma il comico che sprigiona dalle

[1] Dan Lungu è uno dei più tradotti scrittori romeni contemporanei. In Italia sono stati pubblicati finora due suoi libri di narrativa: *Il paradiso delle galline. Falso romanzo di voci e misteri* (trad. di A. N. Bernacchia, Manni, 2010); e *Sono una vecchia comunista* (trad.e di I. M. Pop, Zonza, 2009 – prima edizione; Aìsara, 2012 – seconda edizione). Insieme a Radu Pavel Gheo, Dan Lungu ha curato il volume *Compagne di viaggio. Racconti di donne ai tempi del comunismo* (traduzioni di M. Barindi, A. N. Bernacchia e M. L. Lombardo), pubblicato presso Sandro Teti, Roma, 2011.

capriole che fa la lingua. D'altra parte il comico è anche quello che salva la letteratura dalla seriosità finta." (Benati 2008). È quel comico trasgressivo che Eco aveva definito "popolare, liberatorio, eversivo perché dà licenza a violare la regola." (Eco 1983, 257). Se Benati parla di una letteratura un po' da pazzi, Walter Pedullà per definire gli scrittori inseribili in tale ambito inventa il sintagma di "matti padani", riferendosi in particolare a Luigi Malerba, Celati e Cavazzoni (Pedullà 2001, 102).

Una delle esperienze comuni degli scrittori della pianura è quella della rivista «Il Semplice», di pochi anni successiva al *Poema dei lunatici*, ma di breve vita - 1995-1997, che Cavazzoni fonda insieme a Gianni Celati e a Stefano Benni, ma alla quale poi partecipano con contributi sia Benati che Nori, una rivista che diventa l'illustrazione prevalentemente pratica della trasposizione in iscritto delle innumerevoli sfumature comiche e umoristiche, quindi strambe e strampalate, dell'oralità. Infatti Cavazzoni, questo "grande esperto di linguaggi bassi, franti e maccheronici", parla in un'intervista rilasciata a Luciano Nanni del "particolare tipo di scrittura narrativa molto marginale e trasgressiva rispetto alla letteratura ufficiale", e svela in qualche modo la sua poetica e l'essenza della sua rivista, aspetti, questi, che consideriamo piuttosto rivelatori anche per il suo primo romanzo. Dunque, gli ingredienti sono: una prosa semplice ("ci sembrava fosse la prosa che non adotta il modo di scrivere che a noi veniva da chiamare il <letterariese>"), il rifiuto del linguaggio formalizzato, connotato da artificiosità, lo stupore ("uno degli elementi in un testo letterario più forti, più importanti: suscitare un certo stupore, una certa attenzione, una certa sorpresa") e una leggera comicità ("la riuscita di un testo scritto produce un sotterraneo e inevitabile riso.") (Cavazzoni 1998). La fondamentale oralità degli scrittori italiani, definiti anche della pianura e accomunati da una medesima appartenenza geografica e dialettale, quella emiliano-padana, si basa dunque molto frequentemente sul comico, sull'ironico e sulle loro varie sfaccettature.

Tutti questi ingredienti identificati nelle opere degli scrittori italiani si mescolano liberamente anche nella prosa dello scrittore romeno, situata anch'essa a debita distanza da tutto ciò che Cavazzoni e il gruppo degli emiliani definiscono "letterariese", e in questa miscela s'intessono le reminiscenze ludiche e nonconformistiche ereditate dalla generazione degli anni '80, la quale è riuscita a evadere dai comandamenti ideologici dell'epoca e inserire, tra l'altro, il ludico, l'ironia e un linguaggio scanzonato nella letteratura soffocata dai temi imposti dal realismo socialista dominante. Appartiene a questa generazione, ad esempio, anche Petru Cimpoeșu, un "fine osservatore della microrealtà postcomunista" e dotato di "un'intelligenza parodica rara" (Turcuș 2018), con la cui scrittura, vedremo più avanti, quella di Dan Lungu presenta una evidente comunanza. Quest'ultimo si inserisce nel gruppo degli artisti della memoria, immagine condivisa da scrittori[1] che si concentrano su un paesaggio di transizione, un tema estremamente diffuso nella letteratura romena degli ultimi 20 anni. Si tratta di autori

[1] Tra cui menzioniamo i narratori della generazione 2000 Bogdan Suceavă, Radu Pavel Gheo, Florina Ilis, ma, di certo, alcuni autori già precedentemente consacrati, tra cui, Petru Cimpoeșu o Gabriela Adameșteanu.

che condividono il filone del romanzo identitario, secondo Sanda Cordoș, volto alla liberazione del paese dai tabù e dai *clichés* grazie alla rappresentazione di una Romania disorientata, sfasata, scombussolata, scombussolante e disorientante, a tratti insopportabile (Cordoș 2012, 132-133). Il "romanzo di transizione" è un sintagma ideato pressappoco nel 2000, quando si osserva la crescita esponenziale degli scritti che filtrano attraverso la lente della finzione la realtà immediata della Romania che attraversa il complicato periodo della transizione postcomunista, e tale categoria funzionale conosce la massima espansione tra il 2000 e il 2007, senza diventare però un nuovo genere (Mironescu 2015, 63). In questo ambito, il romanzo di Dan Lungu si rivela un'ottima narrazione sociale che esplora in maniera parodica, tramite il filtro temporale di un prima (comunismo) e un dopo (post-rivoluzione), i *clash* di mentalità e le contraddizioni della società romena, cogliendone con particolare acume i dettagli specifici (Goldiș 2019).

Data la diversità dei libri su cui si incentra la nostra analisi, consideriamo sia utile una loro breve presentazione per facilitare la comprensione delle successive esemplificazioni. Di certo, il romanzo più noto è quello di Cavazzoni, nel quale si racconta la storia e la curiosa *quête* del bizzarro protagonista che si fa chiamare Savini e dell'altrettanto strampalato co-protagonista, il prefetto Gonnella, che attraversano la Pianura Padana, descritta come uno spazio dilatato. Durante le loro peregrinazioni incontrano una ricca galleria di personaggi folli, stravaganti e lunatici, che, a loro volta, narrano le proprie storie, le proprie avventure e le proprie ricerche che non si chiudono ma rimangono inconcluse, come del resto la *quête* di Savini. Anche il libro scritto a quattro mani da Daniele Benati e Paolo Nori si incentra sempre sul viaggio e sulle peregrinazioni dei protagonisti e vuole fornire una sorta di guida che offre buoni consigli per gli ipotetici interessati a scoprire 'i misteri' dell'Oriente. Ovvero vi si descrive l'esperienza del loro viaggio a San Pietroburgo che viene costellato con suggerimenti e preziose indicazioni che instradano il lettore verso un'avventura a dir poco eccentrica e singolare. Mentre Dan Lungu imposta il suo falso romanzo (come precisa l'autore, poiché, in mancanza di un'azione che conferisca unità, può essere facilmente letto come un libro di narrazioni brevi, senza che fosse compromessa la comprensione dell'opera) in un contesto storico difficile della Romania contemporanea, quello della transizione dopo la caduta del regime comunista, il quale si presenta caotico e farraginoso, un contesto che si rispecchia nella meschina quotidianità vissuta, in una desolante città periferica moldava, da una serie di personaggi disadattati e frustrati, intenti a contemplare e rimemorare, paradossalmente con nostalgia, un passato dominato dalla dittatura comunista, e adagiati a bivaccare il più delle volte davanti a una fonte inesauribile di superalcoolici scadenti qual è il "Trattore stazzonato", una trattoria improvvisata in una delle case della loro malandata borgata.

Dalla lettura dei romanzi, nonostante la diversità sopra illustrata, risulta evidente la preferenza degli autori per i paesaggi marginali, quotidiani, di periferia, che possono acquisire anche dei tratti stranianti, che si trasformano nel palcoscenico adatto a storie

altrettanto marginali, banali, comiche, una sorta di chiacchiericcio che a volte potrebbe moltiplicarsi all'infinito, poiché nasce dal nulla, da cose insignificanti o dall'alcol, storie demistificanti raccontate in una lingua semplice, che permette o anzi richiede errori grammaticali, da personaggi altrettanto singolari, privi dello statuto dell'eroe, strampalati o disadattati. Al contempo si mette in luce anche lo stesso intento degli scrittori di ripristinare l'oralità nella narrazione scritta, di ritrovare in un certo senso un genuino gusto del racconto, nonché di esibire un comico variegato, come si può facilmente notare anche dai brani che vengono proposti a mo' di esempio nel nostro contributo.

Come abbiamo già illustrato altrove (Fekete 2017, 318), Cavazzoni dispiega nel suo primo romanzo una sorta di album di paesaggi stranianti della provincia emiliana, divenuta un luogo metafisico, un non-luogo, dominato dalle nebbie, da stradine sterrate, da silenzi, all'interno del quale si presenta anche uno scorcio di spazio cittadino periferico e/o isolato, banale, raffigurato da spazi destinati all'incontro, come ad esempio il bar, la pizzeria, la bottega del barbiere o l'interno delle case, scenari idonei per le storie più strane e incredibili. Durante la loro ricerca i due protagonisti, Savini e Gonnella, si incontrano con una folta galleria di personaggi strambi e lunatici, mentre le avventure narrate si intrecciano alla maniera ariostesca, ma a differenza dell'autore cinquecentesco, tutto o quasi rimane, in fondo, inconcluso.

Ad esempio, il bar del moro, visitato due volte da Savini e Gonnella, è un esempio eloquente di luogo desolante, una costruzione precaria sorta dal nulla:

> "questa casa, tirata su in fretta e furie un'ora prima. Anzi sembra che noi fossimo arrivati un po' troppo presto, un po' troppo in anticipo, e non l'avessero quindi finita del tutto, Perché ad esempio mancava l'intonaco in tutta una metà, e si vedevano i mattoni scoperti ancora nuovi e puliti, e appena incementati. Poi da una scala esterna di muratura che andava al primo piano, uscivano i ferri del cemento armato; per una ringhiera forse che non avevano fatto in tempo a fare completa. E il bello è che la scala finiva su niente, su un piano o un terrazzo che però non c'era; e la porta quindi che era un metro più in là, usciva sul vuoto." (Cavazzoni 2008, 163).

laddove si raccontano strane e intricate storie come, ad esempio, la "vera" storia di Garibaldi iniziata da uno studente, però quasi subito interrotta da quella dell'esperienza carceraria raccontata dallo slavo Manoli, poi continuata e alternata pure con il fulmineo e lunatico innamoramento del cosiddetto ispettore, insomma compare una serie di narratori inaffidabili, esperti di acrobazie narrative in bilico tra il reale e il fantastico. Com'era già successo in un capitolo precedente, *Ho suonato dunque il campanello di Nestore*, in cui appunto Savini alla ricerca di un maestro e dei pozzi che nascondono delle bottiglie o che addirittura parlano, si reca dal contabile Nestore, che da bambino girava "sui tetti di mezza città", "quando si vive sui tetti, si ha un bel da dire, uno è solo contento" (Cavazzoni 2008, 38), di cui si diceva di avere avuto in passato un pozzo, ma invece il protagonista vedrà degli omini uscire dai tubi. Nestore invece, sempre in veste di perfetto narratore inaffidabile si lancia in storie incredibili

ma affascinanti raccontando il suo infelice matrimonio con la "Vaporiera" o illustrando la propria teoria secondo cui la città non fosse vera bensì una messinscena in cui gli abitanti erano degli attori. Già l'incipit della loro conversazione avvenuta sulla porta, quando Savini compare in questa visita improvvisa, rasenta il comico assurdo:

"Io non sapevo come dirgli che cosa cercavo, e ho incominciato così: «Io sarei ispettore per l'acqua» […]

«Ah, deve leggere il contattore?»

«No, non è quello, io, vede? m'interesso alla distribuzione dell'acqua, ma per dei motivi più generali.»

«Ah, sì, sì; per dei motivi generali. Ho capito.»

E stava sulla porta gentilissimo, ma anche esitante su quel che c'era da fare.

«Cioè vede?» dico «Non sono un idraulico. M'hanno detto che lei potrebbe avere avuto in passato un pozzo.» […]

«Ah, sì, un pozzo. Lo so, ho capito»

Ma non era facile tenere questa conversazione, anche se da lui non c'erano ostacoli

«Se si può visitare, ma così, senza impegno.»

«Mah! Un pozzo. Forse una volta. Adesso è difficile. Io ho l'acqua potabile del rubinetto. Non so se quella va bene.»" (Cavazzoni 2008, 32).

Intrighi, cospirazioni, storie incredibili, narratori inaffidabili si dimostrano elementi che si inseriscono perfettamente anche nell'intreccio del romanzo di Dan Lungu, il cui sottotitolo *Falso romanzo di voci e misteri* è piuttosto illustrativo in questo senso, il vocabolo mistero è peraltro ricorrente anche nel *Poema dei lunatici* e ricompare nel sottotitolo del libro di Nori e Benati, *Guida ai misteri d'Oriente*. Si tratta di romanzi in cui alla fine i misteri non ci sono o non si rivelano, ma destano un orizzonte di attesa poi puntualmente disatteso.

*Baltica 9. Guida ai misteri d'Oriente* è, come abbiamo menzionato sopra, la cronaca allucinata di un viaggio a San Pietroburgo, una guida *sui generis* intenta a illustrare il girovagare di alcuni personaggi che sembrano erranti - due uomini, cioè "l'uomo" (Nori) e "quello di Masone" (Benati), e una misteriosa "donna al volante". Di fatto, è una falsa guida scritta quasi alla Cavazzoni, ciò che sottolinea, in fondo, un'altra volta l'appartenenza al gruppo degli scrittori emiliani. Manganelli aveva ragione a dire del romanzo di Cavazzoni che era indubbiamente interessante ma al contempo "esplicitamente <strano>." (Manganelli 1994, 142), e noi possiamo estendere tale considerazione, poiché perfettamente valida, anche su *Baltica 9*, il cui titolo stabilisce un nesso con il falso romanzo di Dan Lungu, trattandosi di un marchio di birra molto conosciuto, poiché l'alcol diventerà per i pensionati e i disoccupati della via delle Acacie, il motore quotidiano della loro vita nonché un generatore di grande loquacità e di infinite conversazioni balorde.

Il primo consiglio che gli autori della guida danno al futuro turista appena arrivato a Pietroburgo si riallaccia al titolo:

> "Come vodka vi consigliamo la Diplomat che costa diciamo un euro a bottiglia, mentre con la birra potete andare sul sicuro comprando la Baltica 3 e la Baltica 9. La Baltica 3 è leggera ed è quella che si beve nei chioschi in riva al Baltico. La Baltica 9 invece è un po' più difficile da trovare e naturalmente il suo contenuto alcolico, come suggerisce il numero, è più elevato. Ma non fate l'errore di berla assieme alla vodka tirando a sorsi alterni da un bicchiere e dall'altro perché poi si fa presto a partire. E se per caso non partite e pensate di avere una resistenza che vi permette di tenere sia la vodka che la Baltica 9, abbiate almeno il garbo di non dirlo al vostro amico Al'bin." (Benati-Nori 2008, 56).

Rimarrà un mistero perché il loro amico Al'bin reagisce male e diventa nervoso all'idea di combinare birra e vodka, come perché l'ipotetico turista interessato a visitare la città russa non troverà neanche un'indicazione sui luoghi di ristoro, ancorché gli autori inseriscono varie volte la promessa di farlo:

> "Ma, a proposito di andare a letto, diranno i vostri lettori, non è che potreste segnalarci anche un qualche localino dove passare le serate, già che ci siamo? Mica per fare i materialisti, ma tornano a casa tutti contenti quelli che vanno nei paesi dell'est, possibile che la vostra guida ignori un particolare importante come questo?
>
> Adesso arrivano anche i localini, non vi preoccupate." (Benati-Nori 2008, 104).
>
> "Ma di quei localini, che ci avevate promesso un capitoletto a parte..." (Benati-Nori 2008, 105).

La coppia dei due affascinanti cantastorie-guida può condurre il lettore-turista che segue troppo fedelmente i loro consigli-suggerimenti in posti difficilmente definibili in quanto turistici, anzi in zone periferiche e/o poco raccomandabili, che nessuna guida turistica sognerebbe mai di promuovere come punti di attrazione. Un esempio suggestivo in questo senso è quello di prendere alla cieca i mezzi di trasporto, tram o bus, per andare fino a capolinea oppure per scendere ad un certo momento e proseguire con un altro, in funzione degli allettanti posti da vedere che offre l'uno o l'altro tragitto, i quali vengono indicati puntualmente e con grande attenzione ai dettagli. In questo modo il turista ha la grande opportunità di poter fare, tra l'altro, il giro delle cliniche psichiatriche:

> "Se riuscite a prendere il n. 50 o i tram 10 e 19, potrete vedere, sul lungofiume del Canale che gira intorno, uno dei tanti canali di Pietroburgo, la Clinica che gira intorno per malattie mentali, e poco dopo aver superato la stazione Baltica, che vi lascerete alla vostra sinistra, vi apparirà il sinistro edificio dell'Ospedale psichiatrico n. 1 (detto il Della tosse). Qui scendete e prendete un altro bus a caso, il numero 49 per la linea 15 dell'isola di Basilio. A metà del tragitto che vi riporterà sulla Neva potrete vedere l'ospedale per malattie mentali e neurologiche Pavlov. E poco più in là, sul lungofiume della Fibbia, al numero 2, giusto vicino alla via in cui aveva abitato il poeta Aleksandr Blok (via Makulin), troverete il sinistro edificio dell'Ospedale psichiatrico n. 2." (Benati-Nori 2008, 71-72).

Oppure un altro giro assolutamente da fare è quello sui tetti, organizzati da due nativi del luogo, in cui per certi versi si riecheggia l'infanzia passata sui tetti del contabile Nestore cavazzoniano, solo che gli inquilini dei palazzi si sono stufati del continuo casino e andirivieni sulle scale, ciò che ostacola parecchio il successo dell'iniziativa:

> "Alcuni di voi andranno su in ascensore mentre gli altri saliranno in piedi. Arrivati in cima al palazzo però la botola che immette sui tetti è chiusa con un lucchetto e non ci sarà niente da fare nonostante i vari tentativi compiuti dalle vostre guide di spaccare il lucchetto con un sasso. Così tornerete giù, ma le vostre guide vorranno tornare su perché per terra hanno trovato un pezzo di ferro che potrebbe fare al caso." (Benati-Nori 2008, 112-113).

L'oralità implica una libertà considerevole rispetto alla norma linguistica, implica un tono colloquiale, diretto, un fenomeno che contraddistingue tutti gli autori analizzati, anzi potremmo quasi parlare sempre di una sorta di erranza. Benati nell'intervista già citata indica lo scrittore Raffaello Baldini come loro maestro, visto che si identificavano nel suo lavoro linguistico, dai più sottovalutato, "perché ricrea i difetti della lingua parlata, in realtà […] un'operazione sofisticata." (Benati 2008). La *Guida ai misteri d'oriente* si rivela una miniera d'oro in questo senso: "Vi piomberà addosso un cupore e una cupitudine e una cupetaggine simile a una disperatezza d'animo che non vi aveva mai colto prima." (Benati-Nori 2008, 99). Sempre in questa direzione ci porta Michele Farina il quale ha sottolineato che il primo romanzo di Cavazzoni "è l'esito della ricerca di una lingua che sia continua fonte di stupore e straniamento per il lettore, sia a livello sintattico che lessicale, una simulazione di semplicità orale ottenuta tramite un intenso lavorio stilistico" (Farina 2020), e consideriamo che tale affermazione sia perfettamente valida per tutti gli autori inseriti nel nostro studio.

Come nel caso di Cavazzoni, Dan Lungu raccoglie nel *Paradiso delle galline* delle collocazioni spaziali quotidiane e banali che circoscrivono la vita mediocre dei suoi pensionati, disoccupati e casalinghe, quindi tutto si concentra su una via, dentro le case, nei cortili, e particolarmente nella trattoria che si trasforma nel paradiso degli uomini minuti, alcolici, frustrati e infelici, nel luogo idoneo all'ideazione dei progetti fantastici e incredibili. Il Trattore stazzonato è il centro catalizzatore e generatore delle affabulazioni, in verità è una bettola improvvisata che rilascia il sentimento di precarietà e anonimità, benché rappresentasse il microcosmo inamovibile della piccola comunità maschile, dove si andava in tenuta leggera e senza soldi in tasca e dove l'oste Ticu Zidaru offriva una serie di agevolazioni agli *habitués* del locale:

> "al Trattore stazzonato, come lo chiamavano tutti, benché sull'insegna dell'ingresso, fissata su due pali d'acacia, ci fosse scritto solo 'Caffè-bar', e accanto il disegno di una tazza di caffè fumante. Ma di quei localini, che ci avevate promesso un capitoletto a parte." (Lungu 2010, 103).

> "Il Trattore stazzonato non era affatto un ristorante, e nemmeno un'osteria o una trattoria propriamente detta. Per dirla tutta, era semplicemente la vecchia casa della famiglia Zidaru, in cui una camera era stata dotata di un bancone di legno d'abete, qualche mensola e due o tre tavoli. Finché non arrivava il freddo, stavano tutti fuori sotto la volta di vite, seduti ai cinque tavoli intorno ai quali, alla bisogna, potevano essere aggiunti dei tronchi di legno. La cabina era proprio quella del trattore con cui un tempo lavorava Ticu Zidaru." (Lungu 2010, 107).

La bettola diventa quindi il polo delle chiacchiere e delle affabulazioni infinite ed esilaranti, che portano a galla ricordi distorti dalla memoria e dall'alcol, una serie di stereotipi, o di fantasie eccentriche, che fanno scattare i meccanismi del comico. In fondo, l'alambicco reale in cui si distilla l'indefinibile e supereconomico superalcolico genera in un certo senso anche l'alambicco narrativo che attraverso i racconti corali ha il compito di decantare e demistificare.

Una delle conversazioni più allucinanti e buffe, quindi l'esempio perfetto dell'arte del divagare per riempire il tempo, tra i numerosi bicchieri di alcol, di discorrere inutilmente e a vanvera con la presunzione (conferita dagli stessi liquori) della sensatezza dei propri interventi, delle proprie conoscenze e competenze in generale, si incentra sull'esportazione dei lombrichi che invadono l'orto di Relu Covalciuc. Secondo il visionario proprietario dell'orto l'improvvisa comparsa dei lombrichi da dimensioni notevoli doveva essere la premonizione di almeno un evento apocalittico, in ogni caso apre una sorta di vaso di Pandorra da cui si riversano le idee più folli per una loro eventuale esportazione, sempre alla luce di un possibile straordinario guadagno:

> "«Ti metti ad esportare lombrichi» «Garantito! Gli italiani se li dovranno comprare, quelli si mangiano tutte le porcherie.» […] «io metterei seduta stante un annuncio in quelli economici: vendo lombrichi tradizionali romeni, vivaci, da suolo fertile, senza pesticidi. Che questi, gli occidentali, hanno il terrore delle sostanze chimiche. Magari becchi un cretino che ti dà retta.» […] «Senti che diceva Nagâț, quello che si faceva la Germania. Pafe che quelli cercano mele naturali, senza sostanze chimiche, come disperati.» «Beh, zio Relu, i vermi glieli dai tu, che se li mettano da soli nelle mele, come gli viene meglio.» […] «Eh, figuriamoci, io penso sempre agli affari, forse che i pescatori non li comprerebbero i lombrichi?» «Forse a quelli della pesca oceanica, glieli poi vendere all'ingrosso.» «Con tutta le merce che gli piazza Relu, quelli ci acchiappano le balene!» […] «Sul serio, ci puoi fare qualche soldino. Li impacchetti in buste di plastica da mezzo chilo, con un pochino di terra grassa, e le dai a quelli che stanno tutto il giorno con il lombrico nell'amo.» […] «Ehi, magari al circo, possono metterli a saltare dentro il cerchio di fuoco insieme ai leoni.» […] «I giapponesi rimangono i compratori migliori, datemi retta!» […] «Pensateci: con tutta la Sony e la Toyota, invece di terra buona, hanno solo pietre secche, roba che la vanga ti diventa una piadina, non c'è fortuna che salta fuori dalla terra come da noi.»" (Lungu 2010, 154-159).

Ovviamente l'invasione dei lombrichi non si deve a qualche fatto sovrannaturale (qui il grande rammarico di Relu), ma semplicemente per una disattenzione degli operai dell'energia elettrica, che causano un disastro facendo disperdere la corrente elettrica nel terreno, di modo che i lombrichi saranno fulminati ed espulsi dal terreno riempiendo l'orto.

Lo stesso Relu Covalciuc esterna la sua passione sfrenata per le sue galline e una notte, in seguito a un sogno allucinato-premonitore, accanto a un caffé, in attesa dell'alba e dello svegliarsi dei pennuti, riflette, sempre sotto forma di una farneticazione che ci riporta in mente il marchio cavazzoniano su alcune fondamentali domande esistenziali: "Ma chi sa come mi vedranno a me le galline? [...] Posso fidarmi ciecamente di loro? Ma ci credono in Dio? Hanno il nostro stesso Dio? Esiste un paradiso delle galline?" (Lungu 2010, 127). Per meglio approfondire tali dilemmi esistenziali, il caffé viene corretto con un grappino, quindi la spassosa immaginazione prende il sopravvento e Relu illustra quanto fosse bello essere una gallina:

> "Vi rendete conto quanto è meravigliosa la vita di una gallina? Te ne vai in giro qua e là tutto il santo giorno, senza fretta e senza preoccupazioni, ogni tanto becchetti un vermicello, un semino nascosto sotto una scheggia di legno, guardi di sbieco quando passa lo spargi-insetticida, hai il mangiare assicurato a colazione, pranzo e cena, quando fa più fresco ti stringi in mezzo ai tuoi fratelli e sorelle in un angoletto, ti riscaldi insieme a loro, chè loro non sono egoisti come gli uomini, ognuno con la sua catasta di legna personale, sonnecchi quando ti pare, ti trastulli con un vermicello tenero, lo sollevi con il becco e scappi, lo lasci andare e lo riacchiappi, lo prendi o dal centro, o dalla testa, come ti riesce meglio. Via la televisione! Via il telefono! Via il gas da pagare! Cosa vuoi di più? Mettetevi pure a ridere, ma quella mattina, intontito dal sonno, mi sono sorpreso a pregare: «Signore Iddio, se esiste un paradiso delle galline, ti prego, farmici andare anche a me.»" (Lungu 2010, 128).

E questo sintagma, che dà pure il titolo, diventa la perfetta rappresentazione dell'essenza del comunismo, dove l'individuo gode della "protezione" del sistema, non deve badare a nulla, non deve pensare, è completamente isolato dal mondo che si trova oltre i suoi confini, quindi il paradiso di pollaio altro non è se non il paesaggio alienante della dittatura che annienta l'individuo (si noti, a questo proposito l'involontaria concordanza con un titolo calzante come *Le galline pensierose*, 1980, di Luigi Malerba).

Ricordiamo solo *en passant* che questo tipo di personaggio, appartenente a un collettivo e a uno spazio ben delimitato come la via, la trattoria, luoghi che assumono quindi un ruolo coagulante, si incontra ad esempio nel romanzo di Petru Cimpoeșu, *Simion liftnicul. Roman cu îngeri și moldoveni* (2001), tradotto in italiano nel 2009 con il titolo *Il Santo nell'ascensore. Romanzo di angeli e moldavi*, con cui Dan Lungu condivide, in questo caso, una certa affinità della scrittura, descrivono lo stesso periodo provvisorio che genera un mondo caotico, alla rovescia, in questo caso riflesso nella vita di un palazzone condominiale comunista di otto piani di Bacău (sempre una città

moldava, che questa volta ha un nome). Il protagonista, il calzolaio Simion, che abita in uno dei monolocali al pianterreno, vive una spettacolare trasformazione diventando asceta, e occupa l'ascensore bloccandolo all'ottavo piano. Vi rimane per un po' di giorni a pregare e a raccontare delle parabole (da sottolineare anche la vena scherzosa del titolo, cioè *Simion liftnicul*, quello che abitava nell'ascensore – in romeno *lift* -, che gioca con il nome dell'eccentrico asceta Simeone Stilita il Vecchio che visse per 37 anni seduto in cima a una colonna – *stâlp*, da dove l'epiteto *stâlpnicul* in romeno. Insomma, anche in questo caso si punta sullo stesso tipo di chiacchiericcio polifonico, stavolta degli inquilini del palazzo operaio postcomunista, che fa scattare un comico irresistibile. A questo si aggiunge anche il grande contrasto tra le derisioni della vita quotidiana e la metamorfosi di Simion che diventa una guida spirituale *sui generis* dei coinquilini.

Ai tipi di paesaggio illustrati nei romanzi, accomunati dall'idea di desolazione, di banalità, di marginalità nonché stranezza ed eccentricità, si addicono, come abbiamo visto, dei personaggi che contraddicono la raffigurazione classica dell'eroe, non dànno prova di grande valore o coraggio, non compiono azioni straordinarie. Abbiamo a che fare con personaggi ordinari, comuni, degli anti-eroi, degli irregolari, a tratti folli e onirici, che si accingono a raccontare e ad ascoltare i racconti di una ricca galleria di personaggi bizzarri e lunatici, a creare delle finzioni che fanno spontaneamente scattare una sana, e delle volte incredula, risata. I nostri autori raffigurano quindi una sorta limbo di fantasticazioni "dove si fanno parlare i fantasmi, e i fantasmi mediamente fanno quello che vogliono loro", dove "tutte le pazzie segrete, le angosce e tutte le forme di intima agitazione, tutti questi traffici incerti, non sono mai addomesticati." (Cavazzoni 2009, 19).

## Bibliografia

**Testi**

Benati, D., Nori, P., 2008. *Baltica 9. Guida ai misteri d'oriente*. Roma-Bari: Laterza.

Cavazzoni, Ermanno, 1987. *Il poema dei lunatici*. Parma: Ugo Guanda Editore.

Cimpoeșu, Petru, 2009. *Il Santo nell'ascensore. Romanzo di angeli e moldavi*. Traduzione dal romeno di Livia Claudia Bâzu. Roma: Castelvecchi.

Lungu, Dan. 2010. *Il paradiso delle galline. Falso romanzo di voci e misteri*. Traduzione dal romeno di Anita Natascia Bernacchia. San Cesario di Lecce: Manni.

**Riferimenti critici**

Cavazzoni, Ermanno, 2009. *Limbo delle fantasticazioni*. Macerata: Quodlibet.

Cordoș, Sanda. 2012. *Lumi de cuvinte. Reprezentări și identități în literatura română postbelică*. București: Cartea Românească.

Eco, Umberto. 1983. *Il comico e la regola*, in *Sette anni di desiderio*. Milano: Bompiani.

Fekete, Monica. 2018. *Il genere cavalleresco tra riscrittura e rivisitazione in Gianni Celati ed Ermanno Cavazzoni*, in *Autorité / auctorialité en discours. Autorità / autorialità nel discorso. Autoridad / Autorialidad en el discurso. Autoridade / autoria no discurso.* A cura di Monica Fekete, Sanda-Valeria Moraru, Andreea-Flavia Bugiac. Cluj-Napoca: Academia Română. Centrul de Studii Transilvane.

Fekete, Monica. 2017. *La rigenerazione del poema cavalleresco: da centro epico-narrativo a margine del moderno, da trionfo idealistico a spazio del romanzo contemporaneo*, in "Caietele Echinox", 33, pp. 311-327.

Fuchs, Gerhild. 2011. *Le peregrinazioni dei personaggi come sorgente del comico nella narrativa padano-italiana (dalla Neoavanguardia agli anni Novanta)*, in *"Ridere in pianura". Le specie del comico nella letteratura emiliano-padana*. A cura di Gerhild Fuchs, Angelo Pagliardini. Peter Lang

Manganelli, Giorgio. 1994. *Il rumore sottile della prosa*. A cura di Paola Italia. Milano: Adelphi. Mironescu,

Pedullà, Walter. 2001. *Le armi del comico. Narratori italiani del Novecento*. Milano: Mondadori.

## Sitografia

*Da Masone ad Harvard "La mia letteratura padana"*. Intervista di Chiara Cabassa a Daniele Benati, 2008, in https://www.gazzettadireggio.it/reggio/cronaca/2008/04/06/news/da-masone-ad-harvard-la-mia-letteratura-padana-1.420745, ultimo accesso 20 dicembre 2022.

Farina, Michele, 2020. *Il ritorno dei lunatici*, in "Doppiozero", 26 maggio, https://www.doppiozero.com/materiali/il-ritorno-dei-lunatici, ultimo accesso il 26 agosto 2020.

Goldiș, Alex. 2019, *Satul glocal*, in "Vatra", 11 aprilie, https://revistavatra.org/2019/04/11/alex-goldis-satul-glocal/, ultimo accesso 21 maggio 2022.

*Il corpo narrante*. Incontro con Ermanno Cavazzoni, in "Parol", 1998, 14, http://www.parol.it/articles/cavazzoni.htm, ultimo accesso 30 gennaio 2023.

Mironescu, M. Andreea. 2015, *Textul literar și construcția memoriei culturale. Forme ale rememorării în literatura română din postcomunism.* București: Editura Muzeul Literaturii Române, http://www.cesindcultura.acad.ro/images/fisiere/rezultate/postdoc/rapoarte%20finale%20de%20cercetare%20stiintifica%20ale%20cercetatorilor%20postdoctorat/lucrari/Mironescu_Andreea.pdf, ultimo accesso maggio 2022.

Turcuș, Claudiu. 2018. *Simion Liftnicul*, după 15 ani, in "Vatra", 28 martie, https://revistavatra.org/2018/03/28/un-prozator-par-excellence-petru-cimpoesu-3-5/, ultimo accesso 30 gennaio 2023.

DOI: 10.35923/QR.10.02.17

Dana M. FEURDEAN
(Università Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca)

# Glossario economico, finanziario e commerciale romeno - specchio del rapporto dinamico con la lingua italiana: tra identità e diversità

**Abstract: (A Romanian economic, financial and commercial glossary, as a reflection of the dynamic relationship with the Italian language: between identity and diversity)** This contribution is presented as a continuation and exemplification of the ideas expressed in the work *Tracce e influenze italiane nella terminologia economico-finanziaria e commerciale romena. Percorsi storico-linguistici tra memoria e oblio (Quaestionaes Romanicae IX),* proposing a corpus-based Romanian economic, financial and commercial glossary in order to illustrate the dynamic relationship between the Romanian and Italian language, as well as between diversity and identity. This linguistic tool also offers us the possibility to follow which Romanian terms can be identified in the Italian unique etymology and which, on the other hand, are related to the problem of "multiple etymology" in the lexicographical works consulted. Furthermore, the glossary indicates the first attestations of these terms not only in Italian and Romanian, but also in French and German, referring to valuable lexicographical works and thus also allowing a historical-linguistic comparison of the lemmas taken into consideration in the languages mentioned.

**Keywords***: Romanian Economic and Business terminology; Italian language; Romanian language; glossary.*

**Riassunto:** Questo contributo si presenta come una continuazione ed esemplificazione delle idee espresse nel lavoro Tracce e influenze italiane nella terminologia economico-finanziaria e commerciale romena. Percorsi storico-linguistici tra memoria e oblio (Quaestionaes Romanicae IX), proponendo un glossario economico, finanziario e commerciale romeno (corpus-based) al fine di illustrare il rapporto dinamico tra la lingua romena e quella italiana, nonché tra diversità e identità. Tale strumento linguistico ci offre anche 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. Inoltre, il glossario indica le prime attestazioni delle voci non solo in italiano e in romeno, ma anche in francese e tedesco, rinviando a pregevoli opere lessicografiche di riferimento e consentendo quindi anche un confronto storico-linguistico dei lemmi presi in considerazione nelle lingue menzionate.

**Parole-chiave:** *lessico economico-finanziario, commerciale, lingua italiana, lingua romena, glossario.*

## 1. Impronte italiane sui termini economici (commerciali, finanziari-bancari) romeni attuali - analisi *corpus based*

In base ai *corpora* analizzati - sei dizionari (on-line) di termini economici-commerciali e finanziari-bancari[1] - nelle prossime righe indicheremo i vocaboli economici (commerciali, finanziari-bancari)[2] romeni che testimoniano un influsso italiano, manifestato sia come etimologia unica, che multipla[3] e interna. Il nostro intento è quello di proporre un *excursus* lessicografico (italiano-romeno), con brevi rimandi alle prime attestazioni dei termini presi in esame[4] e , in alcuni casi, alla fine del loro "periodo di lessicalizzazione" (Celac 2017, 122) nella lingua romena, in base ai preziosissimi contributi di N.A.Ursu, Despina Ursu (2004, 2006, 2011a, 2011b). Inoltre rimandiamo anche a rilevanti lavori lessicografici italiani e dizionari online (*Tesoro della Lingua italiana dalle origini, TLIO*; *De Mauro; Sabatini e Coletti*) per le prime attestazioni dei vocaboli italiani; per i casi in cui abbiamo fatto ricorso anche al confronto con il francese o con il tedesco, abbiamo fatto riferimento ad altre due pregevoli opere lessicografiche: *TLFi* e *DIFIT*. Nel nostro *excursus* abbiamo consultato anche altri dizionari - compresi quegli etimologici *(DER, DEI)* - per fornire un quadro comparativo degli approcci alle parole riportate nel glossario, condividendo allo stesso tempo l'idea espressa da V.Celac (2017,127):

> «In sostanza, la pratica lessicografica delle etimologie multiple ci sembra un tentativo di inquadrare un'intuizione che appartiene al paradigma moderno di "etimologia-storia" entro i limiti procustiani delle formule concise di "etimologia-origine"».[5]

[1] Corpora: Corpus 1 (C.1): http://bancamea.md/dictionar-financiar-bancar; Corpus 2 (C2): http://www.efin.ro/credite/glosar_economic;Corpus3(C.3) https://www.vreaucard.ro/dictionar-financiar-bancar;Corpus4(C4) https://www.banknews.ro/dictionar_financiar-bancar;Corpus5(C.5) https://www.creditfix.ro/dictionar-financiar-bancar;Corpus6(C.6) https://www.rubinian.com/dictionar.php

[2] Vista la "complessità epistemica e linguistica" (De Mauro 1994, 413) della lingua dell'economia, abbiamo preso in considerazione anche alcuni termini amministrativi, giuridici-bancari/giuridici-commerciali che sono inclusi nei corpora/dizionari menzionati.

[3] Nella linguistica romena il concetto è stato promosso da Al. Graur (1950) e ripreso da T.Hristea (1968). L'etimologia multipla è generalmente presentata come "un processo volto ad esprimere le difficoltà o l'impossibilità di individuare una soluzione etimologica più precisa" [traduzione nostra]. (Celac 2017, 103). Si vedano per dettagli interessanti approcci al tema in lavori più recenti: V. Celac (2017), I.C.Pînzariu (2014a,b), M.Popescu (2013).

[4] L'importanza della presa in considerazione delle prime attestazioni dei termini e della loro realtà socio-culturale è sostenuta anche da Pînzariu (2014a,48; 2014b,80-81) e condivisa da V. Celac (2017,108).

[5] Trad. ns.

Siccome ogni cultura si costruisce anche grazie agli scambi culturali e ai contatti con altre culture e civiltà, riteniamo che la lingua e la cultura italiana abbiano svolto un ruolo importante per la modernizzazione della lingua romena. Speriamo che il nostro *excursus* bibliografico applicato alla terminologia in discussione possa risultare utile anche allo sviluppo della competenza lessicale e interculturale degli studenti universitari romeni che studiano l'italiano economico come Ls: se conoscere una cultura significa comprendere meglio la lingua, allo stesso modo avere informazioni sull'apparizione e sulla vita di una parola può essere utile per capire l'immaginario della lingua stessa oltre ad attivare la memoria nel processo dell'apprendimento della lingua straniera. Se teniamo conto che si parla sempre di più dell'insegnamento delle *lingue-culture* (Puren, 2003, apud Platon 2020,19), allora anche nel caso dei termini economici, una loro inquadratura storica (nella L1 e nella L2) può essere utile e benvenuta sia per comprendere meglio la lingua oggetto di apprendimento, che per riflettere sulla propria.

### 1.1. Glossario (*corpus-based*) di termini economici-commerciali e finanziari-bancari. Influssi italiani

**A.**

***acceptant*** (C.4,6) <*fr.acceptant,ted.Akzeptant, it.accettante* (Ursu 2006, 68). La prima attestazione in romeno avviene nel 1837, nella forma *așteptant*, mentre l'attuale forma viene registrata nel 1857, in un vocabolario romeno-tedesco. (Ursu, op.cit.) Pr.at.in it.:1367 [doc. fior., sign."chi riceve un incarico"] (TLIO).

***acont*** (C.1,2,4,5,6) Con il significato di "anticipo di denaro", il lemma è attestato in italiano per la prima volta nel 1260 (TLIO), mentre in Francia nel 1740, con la forma *à compte*) (cf.TLIO, TLFi). In DER (2007,19) si rimanda all'etimo francese (<*fr.acompte)*, mentre in altri dizionari romeni viene indicato anche l'influsso italiano: <*it. acconto, cf. fr. acompte* (DN; DEX; MDAE). Il DOOM (2005) indica anche la variante ***acconto.*** Non registrato in: Lupu (1999); Ursu (2004, 2006,2011).

***acord*** (C.1,5,6) <*fr.*<*it.* (DEX, MDA); *cf. fr.accord; it.Accordo, ted.Akkord* (Ursu 2006,70). La prima attestazione in romeno: 1825, nel *Lexicon românesc-latinesc-unguresc-nemțesc* (Buda) (apud Ursu, op.cit). In italiano, *accordo*, con il significato di "patto stipulato per regolare un rapporto di natura economica, politica, giuridica" risale all'anno 1260 (nella *Lettera di Vincenti*). (TLIO), mentre in Francia viene attestato prima: "1160 *acort*, «pacte scellé par un serment»" (TLFi). Nei corpora il lemma forma collocazioni come: *acord de credit sau împrumut* (C.1,5), *acord de barter* (C.1,2,5,6), *acord swap* (C.6), *acord de cliring* (C.2,6), *acord plăți* (C.2), *acord cadru* (C6) ecc.

***activ*** (C.1,2,4,5,6) < *cf. lat.activus, ted.aktiv, fr.actif, it.attivo* (Ursu 2006,73). Pr. at. in ro. (comm.,fin.): in un foglio volante del 1787 [*Decret cu diferite orînduieli bisericeşti. Înştiinţări între anii 1781-1787,* Sibiu] (Ursu, 2006, 73). Coll.(corpora): *activ financiar* (C.1,2,4,5), *a. circulant, a.comercial, activ curent, active fixe, a. fictiv* (C.4,6) *activ bancar, active imobilizate, activ de exploatare* (C.2,4), *activ imediat, a. lichid, a. monetar, a. net contabil* ecc.(C.6)

***agent*** (C.1,2,4,5,6) < cfr. *fr.agent; lat.agens; ted.Agent; russo; it. agente;* pr.at.in ro: 1792 *(aghent)*; 1852 con la forma attuale (Ursu 2006, 85). Pr.at.it.: *agente* 1294, tosc. (TLIO); con il significato di "agente (di commercio, d'affari), rappresentante" prima del 1564 (LEI 1984, 1279). In francese: pr.at. di *agent* (« celui qui est chargé des affaires de qqn »): 1332; "«(d'une pers.) qui agit pour»":1337; viene attestato come prestito dall'italiano alla fine del sec. XVI (1598-1603) (TLFi). At.in ted.:1546, *Agent* (apud DIFIT).

Coll.(corpora): *agent de bursă* (C.4), *a. de schimb, a. de comerţ, a. economic* (C.1,2,5,6), *a.comercial, a.valutar, a.custode* (C.2,4,6), *a.de asigurare* (C.2,4), *a.de muncă temporară* (C.6).

***agenţie*** (C.1,2,3,4,6) <*it. agenzia*; *agenţie*<*it.agenzia* (MDA2, DEX); <*it.*<*ted.*<*lat.* (DEXI); <*it.*<*ted*. (DN); *agent, agenţie*<*fr.agent, agence* (DER 2007, 25); secondo Ursu (2006, 85-86) *agenţie* (at.1850)<*cf.ted., it., lat.*). M.Z.Mocanu (2006,237) classifica il vocabolo tra quelli di origine italiana con etimologia unica. Il lemma italiano *agenzia (< der.di agente<lat.agens,-entis)* viene attestato nel 1865 - quindi a qualche anno dopo l'Unità dell'Italia - nell'accezione di "ufficio [...] e sede, preposto ai compiti di amministrazione e simili" (LEI 1984, 1281) e av. 1742, con sign."incarico, funzione di agente" (De Mauro); il suo influsso sul francese viene confermato da TLFi: pr. at. *agence:* 1653 "comm. «bureau, comptoir de commerce, établi à l'étranger»"; "soit empr. à l'ital. *agenzia* «id.» attesté dep. le XVIe s." (TLFi). Collocazioni (nei corpora): *agenţie bancară* (C.2,3); *agenţie de turism* (C.4).

***agio*** (C.1-6)< *it. aggio* <*fr. agio* (DEX, 2009; MDN 2000); <*fr.*<*it.* (MDA2); Secondo Mocanu (2006, 231) l'etimo è italiano-francese; in modo analogo classifica anche il vocabolo *franco* (ibidem, 83). Pr.at.in it.(econ.): 1333-37 (TLIO): *aggio*<prob.dal gr. biz. allágion "cambio", cfr. allássō "io muto" (De Mauro) ovvero cfr.il veneziano antico *lazo* (Treccani). Secondo TLFi invece, abbiamo a che fare con un prestito italiano anche in francese: pr.at.in fr. (*agio*, fin.): 1679 "empr. à l'ital. aggio,[...]terme de banque" (TLFi). Altre at.: in tedesco: *Agio*< *it.* × *fr.*: 1610 *[Laso]*, 1650 *[Lagio]* (DIFIT); in inglese: 1682 [*Aggio*] (OED, apud DIFIT).

***agiotaj*** ("vincere per aggio") (C.6)< *fr.agiotage,* < *it. aggiotaggio* (MDA2,DN); < fr. (DEX); non registrato in DER (2007), Lupu (1999), Ursu (2006, 2011). Bisogna

precisare che l'italiano *aggiotaggio* si forma sotto l'influsso del francese *agiotage* – il quale è considerato un derivato dall'italiano *aggio* (Treccani) – e fa parte dei primi stranierismi economici entrati in italiano dopo il 1770, mutuati o adattati prevalentemente dal francese (Proietti 2010).

***Amortizație*** [comm.fin] (*amortizare*-C.6) < *cf.ted.Amortisation, it. ammortizzazione, lat.amortisatio* (Ursu 2006,94). Pr.at.in romeno: ca 1830, in *Curierul românesc, gazetă politică, administrativă, culturală şi literară* (Ursu, op.cit.). Pr.at.in it.: 1819 (Sabatini, Coletti); 1829 (De Mauro). La parola forma collocazioni con le seguenti strutture: sost.++sost. in Genitivo *(amortizare a cambiei, a. a capitalului social, a. datoriei, a. investiției ecc.* – C.6); sost.+agg. *(amortizație fiscală, a.financiară, a. variabilă, a.degresivă, a.progresivă, a.crescătoare, a. accelerată, a. liniară ecc.*-C.6).

****analist*** *<cf. lat.annalista, it.analista, fr.annaliste, ted.Annalist;* pr.at.in ro.:1812 *analista* (signif. "scrittore di annali") a Petru Maior (Ursu 2011,75); 1828 *analist* (Ursu, ibidem). Nei corpora la parola non è registrata, ma nel linguaggio economico-commerciale si può incontrare in collocazioni come: *analist de piață, analist marketing*.

****asigura*** <cf. *ngr., fr.assurrer, lat.assecurare, it.assecurare e assicurare* (Ursu 2006, 113-114). DEX, MDA2 rimandano solo all'etimologia francese. Pr.at.in romeno:1794 *asecura* (in *Calendari la anul de la naşterea lui Hristos*,apparso a Vienna); *asigura*: 1821 (in una traduzione fatta da L.Asachi, apparsa a Iaşi). Intorno al 1835 la forma era ormai frequente. (ibidem). Le prime atestazioni della parola italiana *assicurare* (<*lat.assecurare*, der.di "securus" col prefisso ad-): 1276 (TLIO) e, con il significato "garantire il possesso",1366 (doc.bologn.) (TLIO). Il lemma italiano ha influenzato anche il vocabolario tedesco e francese.

****asigurare*** (C.1,2,4,5,6) <*cf.assecuratio, ted.Assekuranz, fr.assurance, it.assicuranza e assicurazione* (Ursu 2006, 114). Le pr.at.in ro.: 1812 (*sigurisire*); 1830 (con la forma attuale) nella gazzetta *Albina românească* (Ursu, ibidem). Nei corpora analizzati la parola romena entra in varie collocazioni - *asigurare de credit* (C.1,5), *asigurare de viață, asigurare colectivă, asigurare contractuală, asigurare de bunuri/persoane ecc*. (C.6) - e conosce le forme derivate *asigurat, asigurator* (C.2, 4).

****asociat*** (C.1,6)< *fr. associé, it.associato* (MDN). Ursu (2011a:93) indica solo il francese e il latino *(cf.fr.associer,lat.associare);* ****asocia***< *fr.associer, it.,lat.associare* (DN); <*lat., fr., ted* (Ursu 2011a:93).

**B.**

***bancă*** (C.1,2,3,4,6) <*cf.ngr.,tc.banka, fr.banque, ted.Bank, Banko, it.banca, banco.* (Ursu 2006,124-125); *it.banca, fr.banque* (sec.XVIII) (DER 2007, 77). Pr.at.in romeno: 1788 (in una traduzione dal greco) nella forma *banc;* pr.at. con la forma attuale: a I.Budai-Deleanu (*Lexicon românesc-nemțesc*) e nella gazzetta[1] *Curierul românesc (1829-48),* cf. Ursu (ibidem). Prima delle attestazioni scritte in romeno, la parola entra nel dialetto macedo-romeno per via dell'italiano (Ruffini 328, apud DER 2007,77; Mocanu (2006, 132-133). Pr. at.in italiano: 1277-82 (doc.sen.) con il significato di "tavola per esporre la merce"; 1309-10 (stat.sen.) nel senso di "tribunale" (TLIO). Come "istituto di deposito valori": sec.XV (DEI, apud DIFIT). In tedesco: *Banck* (1289); 1399 (con significato di "banca, istituto") (DIFIT).

Tra le collocazioni trovate nei corpora, menzioniamo: *banca centrală, b.mutualistă, b. universală, b. virtuală, b. remitentă, b.notificatoare, b. negociatoare, banca de afaceri, b. de emisiune, b. de accept, b. de investiții, b. de dezvoltare multilaterală, b.de clearing, b. de credit, b. de depozit ecc.* (C. 2,6). Tutti i derivati sono prestiti diretti (DER,77)*:* ***bancar*** *(<it. bancario);* ***bancher*** *< (it. banchiere);* ***bancrută*** (<*banqueroute*, che, a suo turno, proviene dall'italiano *banca rotta*) (DER,77). Nei corpora si è incontrato anche il derivato ***bancabil*** (C.6)< *it.bancabile* (der.di *banca*, con il suff.-*abile*); ***bancar***<*it. bancario* (DER 2007,77); Coll.: *creditare bancară, paradis bancar, participație bancară* (C.1) *ecc*.

***bancnotă*** (C.1,2,3,5,6)<*cf. ted.Banknote e Bankozettel, it.banconota* e *bancocedola, fr.bank-note* (Ursu 2011a, 102). Pr.at.in ro: 1788, in una traduzione dal tedesco (*bancoțétel*); 1806, in una copia di una traduzione fatta nel 1781 *(bangoțătulă)*; 1807 (*bancoțídulă*) in un foglio volante[*Circolare monetaria*], apparso a Cluj; 1837 *(banconotă)* in *Albina românească*; 1836, la forma attuale *(bancnotă)*, in una traduzione dal tedesco. (Ursu, op.cit). Pr.at.in italiano:1849 *banconota,* dall'ingl. *bank-note* "nota, biglietto di banco" (De Mauro; Sabatini, Coletti); *cedola,* "foglio, biglietto" (at.1260)< lat.tardo *schĕdŭla(m),* dim. di scheda "foglio di carta" (TLIO; De Mauro).

***bancher*** (C.1,5,6) <*cf.ngr., tc.banker, fr.banquier, it.banchiere, ted.Bankier* (Ursu 2006, 125); <*it. banchiere* (DER 2007,77). Pr. at. in romeno: 1785; intorno al 1840 la forma era frequente. (ibidem). Pr. at. in italiano: 1211 [doc.fior.] (TLIO). Coll.: *poliția bancherului* (C.6)

****bancomat*** (C.6)<*fr., it. bancomat* (DEXI); *< it. bancomat, ted. Bankomat* (DEX). Pr.at.in it.:1983, "nome commerciale dalla loc. banc(a) (aut)omat(ica)" (De Mauro).

[1] Persino la parola *gazzetta* ricorda la terminologia monetaria italiana: più precisamente ravviva il titolo di un giornale di Venezia dell'inizio del sec.XVII (*La gazeta dele novità*), "così detta perché costava *una gazzetta*, moneta veneziana". (Treccani)

***bancrută*** (C.1- 6)< *cf. ted.Bankrott e Bankerott, fr.banqueroutte, it.bancarotta* (Ursu 2006, 126); < *fr.banqueroute <banca rotta*) (DER 2007,77). Pr. at.in romeno: 1822-23, *bancrotă*; 1830, *bancrută*. (Ursu, ibidem). Pr.at.in italiano: sec. XV (DEI, apud DIFIT); 1598 (De Mauro); parola composta "di banca e rotto, perché anticamente a chi falliva veniva rotto il banco" (De Mauro). Pr.at.in tedesco: 1457 (*bankeruth*); *Bankrott<it.banca rotta* e *banco rotto* (DFwb, apud DIFIT). Anche l'etimologia della parola inglese *bankrupt* rimanda all'italiano.[1] Pr.at.in inglese: 1533, *bancke rouptes*; 1539 *Banke rota* (OED, apud DIFIT). Coll. (corpora): *bancrută frauduloasă* (C1,2,4,6); *bancrută simplă* (C.1, 2, 6).

***bancrutar*** (C.2)<*cf. fr. banqueroutier, it. bancarottiere* (Ursu 2011a, 102); pr.at. in ro.:ca 1830, a Iordache Golescu (*Condica limbii rumâneşti).* At.in it.:1723 (De Mauro).

***beneficiu*** (C.1,2,4,5,6) <*cf.lat beneficium, ted.Benefiz,Benefizium, fr.bénéfice, it. beneficio e benefizio* (Ursu 2006, 130); < *lat.<fr.<it.* (DN). Collocazioni (nei corpora): *beneficiu contabil, b.fiscal, b.nerealizat, b.de curs, de diviziune ecc.*(C.6) Pr.at.in romeno: 1787 (*beneficiţium*), 1844 (*beneficiu*, in *Foaie pentru minte, inimă şi literatură,* Braşov). Intorno al 1855 la forma era frequente (Ursu op.cit.). Pr. at.in italiano:1292 [fior.], con il significato di "effetto benefico, giovamento, utilità, vantaggio" (TLIO); 1286-90 (dir.) "privilegio, vantaggio" [doc.fior.] (TLIO). Pr.at.della parola francese [sign."guadagno, profitto, vantaggio"]: 1690 (TLFi).

N.A.Ursu, D.Ursu (2011a, 105) menzionano l'influsso italiano anche per i vocaboli ***beneficiant*** [<*ted. Benefiziant, it. beneficiente* (Ursu 2011a, 105); pr. at. in romeno:1836] e ***beneficiat*** [sign.*beneficiar*]<*ted. Benefiziat, it. beneficiate*]; pr. at. in romeno:1806]. (Ursu 2011a, 105).

***bilanţ*** (C.1,4,5,6)<*cf.ted.Bilanz, it.bilancio, fr.bilan* (Ursu 2006, 131).<*ted.Bilanz, it. bilancio* (sec.XIX) (DER 2007, 92). Collocazioni: *bilanţ bancar, bilanţ consolidat* (C.1), *bilanţ de tezaur* (C1,5); *bilanţ contabil* (C2,6), *bilanţ financiar, intermediar, de lichidare* ecc. (C.6)

Pr.at.in romeno (sign.comm.): 1812 (in *Cartea legilor, pravililor de obşte pîrgăreşti).* Nel 1845 la forma era frequente. (Ursu 2006, op.cit.) Pr.at.in italiano:1399 (tosc.-ven.), come sinonimo di *bilancia* (TLIO), significato con cui vengono registrati in romeno *bilanţ* nel 1800 e *bilanţă* nel 1829 (Ursu, ibidem). Mocanu (2006,122) classifica ***bilanţ*** parola italiana con etimologia tedesca, invece secondo DIFIT

[1]"in the state of one unable to pay just debts or meet obligations," 1560s, from Italian *banca rotta*, literally "a broken bench," from *banca* "moneylender's shop," literally "bench" (see bank (n.1)) + *rotta* "broken, defeated, interrupted" from (and in English remodeled on) Latin *rupta*, fem. past participle of *rumpere* "to break" (seerupture (n.)). Said to have been so called from an old custom of breaking the bench of bankrupts, but the allusion probably is figurative".(https://www.etymonline.com)

l'at.italiana (ec.,comm.), è anteriore a quella tedesca: *bilancio* 1463 (DELI); 1494 *Bilanz* (DIFT).[1]

***bilet*** (C.3,4,5,6)< *fr. billet, cf. it. biglietto* (DN, DEX). Ursu (2006, 132) invece indica l'influsso francese e tedesco, mentre DER (2007,92) solo l'etimo francese *(<fr.billet),* per tramite turco *(tc.bilet).* L'etimo francese del lemma italiano viene confermato anche da De Mauro: *biglietto,* at.av.1600, dal fr.*billet* (masch.dell'ant.*billette*,der.dal.*lat.bulla*).

Coll. (corpora): *bilet la lombard, bilet la ordin* (C.3,4)*; b. de tezaur* (C.5); *b.ipotecar, b. la ordin, b. de fonduri, b. de bancă* (C.6).

***bruto:*** *curent de bruto* (C.6)<*ted. Brutto, it. brutto* (DEX, MDA2);<*it.brutto, ted.brutto* (MDN,DN). In Ursu (1962,160; 2011a,112) viene registrata solo la forma *brut<fr.brut, lat.brutus;* la pr. at. in ro. (*brut*):1848, nel vocabolario di I.D.Negulici. DIFIT non registra *brutto/bruto*.

**C.**

***cambie*** (C.1-6)<*it. cambio* (DEX, MDN, DN, NODEX); (DER 2007, 141); non registrato in Ursu (2004,2006,2011)[2]. Lupu (1999,170) registra la forma ***cambiu*** (comm.) <*ted.Kambium, fr.cambium, it.cambio*. Pr. at. del lemma italiano, con significato econ.-comm.: 1211 (doc.fior.) (TLIO). At.in tedesco: 1616 *cambio/kambio (lettera)* (Duf, Schirmer, apud DIFIT); at.in inglese: *cambio*: 1645,"cambiale"; 1656 "(ufficio di) cambio" (OED,apud DIFIT).[3]

Nei corpora si incontra anche il derivato ***cambist*** *(C.2,4,6)(cambie +-ist).* Un altro derivato è ***cambial*** <*it.cambiale* (DER 2007, 141) che non è presente nei corpora analizzati ma che invece viene registrato nei dizionari (DEX, MDA2, MDN, DN) e in Lupu (1999,170). In fr.*cambial*: at.1872 (GR,apud DIFIT). Coll.: *cambie bancară, c.comercială, c.acceptată, c. antedatată, c. domiciliată, c. în alb, c. la vedere, protestată* (C.2); *c. domiciliată, c. în suferință* (C.2,6); *c.titlu de credit* (C4);*c. cu garanție, c. cu scadență, c. la încasare, c. la vedere, cambie loco ecc.* (C.6).

***cameră*** (C.6)<*it. camera*, sec.XIX (DER, 141)*;<cf.ngr., lat.camera, ted.Kammer, it.camera, fr. caméra* (Ursu 2006,143). Pr. at.in romeno:1773, *cămară*; 1780, *cameră*; *camera comunilor* (1829); *camera legislativă* (1857), *camera deputaților* (1829) (Ursu, ibidem). Pr. at. in italiano: *camera* (< lat. *căměra(m),* dal gr.

[1] Si veda anche Rainer, citato da R.Sosnowski (2006, 59) e riportato in Dana M.Feurdean, Tracce e influenze italiane nella terminologia economico-finanziaria e commerciale romena. Percorsi storico-linguistici tra memoria e oblio (in Quaestionaes Romanicae IX), alla nota 8.

[2] Le forme *cambiu, cambium* registrate in (Ursu 1962,162) non hanno sign. economico.

[3] Per gli italianismi nel francese si veda anche Rainer, citato da R.Sosnowski (2006, 59) e riportato in Dana M.Feurdean, *op.cit.*

*Kamára*), "tesoro dello stato": 1252/58 (TLIO); "cassa, erario, luogo dove viene conservato il denaro pubblico": 1285 (TLIO). La *camera di commercio* (at.in it.1771) "rispecchia l'interesse per l'economia propria dell'Illuminismo, mentre la *camera di lavoro* (1892) testimonia l'esigenza degli operai ad associarsi per difendere i propri interessi in un'epoca di grave conflittualità sociale" (Marongiu 2002,31). Coll.(corpora): *camera de comerț* (C.6).

***casă*** (C.2,3) <*cf. ted.Kasse, it.cassa* (Ursu 2006, 150); < *it.cassa, ted. Kasse* (sec.XIX) (DER 2007,154); I corpora registrano: *casă de circulație* (C.1), *casă de încasări, c. de plăți, c. de schimb valutar* (C.3), *casă mixtă* (C.3), *casă de compensație automată ACH* (C.2), *casă de schimb valutar* (C.2,3) ecc. La forma *casă* viene attestata anche in macedo-romeno e meglenoromeno (DER 2007,154). Pr.at. in romeno: 1787 (Ursu, op.cit.) A cominciare dalla prima metà del sec.XIX cominciano a circolare collocazioni come: *casa de economie* (pr.at.1829); *case de comerț* (1829), *casa pensiilor* (1837); *casa păstrătoare* (in *Gazeta de Transilvania*, 1838), *casa tezaurului* (in *Regulament de finance*, 1860) (Ursu, ibidem). Pr.at.in italiano: *cassa* "fondo economico di un'attività commerciale": 1277-82 [doc.sen.]; "contenitore per riporre e proteggere denaro contante":1286-90 [doc.fior.] (TLIO); 1362-69, *quaderno della cassa* (TLIO).

Pr.at.fr.: prestito dall'ital. *cassa*: "empr. à l'ital. cassa attesté au sens de «caisse» au XIIIe-XIVe s." (DEI, TLFi); 1675:"cassa (cassetto del banco di composizione)" (DIFIT). Pr. at.in tedesco: *Kasse (Kassa* austr.*)*: 1514 fino al sec. XVIII (DIFIT). Pr.at.in inglese: *cash (<fr. o it.)*: 1595,"cassa mobile"; 1596,"denaro contante"; 1677,"somma" (DIFIT).

***casier*** (C.1,5,6)<*it. cassiere* (Mocanu 2006, 239); *cf. ted.Kassier, it.cassiere*; pr. at. in romeno: 1793 (Ursu 2006, 150); intorno al 1835 la forma era frequente (Ursu, ibidem). Mocanu (2006, 239) classifica questo vocabolo di origine italiana con etimologia unica. Il paragone italiano-francese pottrebe confermare l'etimo unico italiano. Se in Italia viene registrato nel sec.XIV, a Pergolotti, in *Pratica della mercatura* [fior.], poi tra 1367-70 [fior.], a D.Velluti, in *Cronica domestica* (TLIO)), in Francia invece viene attestato molto più tardi: 1585 (TLFi). In tedesco (*Kassier*): sec. XVI (DIFIT). Der.: ***casierie*** (C.1,2,5): *casier (<it. cassiere*)+ *suf.-ie.*

****cauțiune*** (fin.e giur.) (C.1,4,5,6)< *lat.cautio, ted.Kaution, fr.caution, it.cauzione* (Ursu 2006, 151). I dizionari DEX,MDA2, MDN,DN rimandano invece solo al francese e latino. La pr.at.in romeno della forma attuale risale al 1855, ma anteriormente a questo anno circolavano anche altre forme *(cauție, cauționе, cauțion, cauție, cauciune)* (Ursu op.cit.)

****cenzor*** (C.2,4,6) < *cf. lat. censor, ted.Zensor, fr. censeur, it. censore* (Ursu 2006, 154); < *lat., cf.it.censore, fr.censeur* (DN). Pr. at. della variante attuale

romena:1829; le varianti precedenti attestate: *sensór* (1796), *ţenzor* (1806-1807) (Ursu ibidem). Pr.at.in italiano:1292 (fior.) (TLIO).

***chitanță***(C.4,6)<*cf.lat.quietantia,rus.kvitancija,it.quietanza,fr.quittance*(Ursu2 011a,127);<*lat.,it, fr.* (MDA2);<*it.quitanza* (sec.XIX), *cf.fr.quittance, rus.kvitancija* (DER 2007,184). Pr.at.in romeno:1788, *cvitanție* (foglio volante); con la forma attuale: 1860 (in *Regulament de finance*, apud Ursu op.cit.). Coll.(corpora)*: chitanță fiscală* (C6).

***cifră*** (C.1,2,4,6) <*it.cifra* (DER 2007,186);< *it., lat. cifra, cf.fr.chiffre* (DEX); *cf. lat.,it.; ngr.; ted.; rus.; fr.* (Ursu 1962,168). Pr. at.in italiano: sec.XIV (TLIO); dal lat. mediev. *cĭfra(m),* sec. XII, dall'arabo *ṣifr* "nulla, zero", cfr. sanscr. *sūnyā-* "vuoto, nulla, zero" (De Mauro). Pr.at.in ro: 1777 *(ţifră),* in un testo bilingue (romeno-tedesco); 1790 (*cifră*), in una traduzione dall'italiano fatta da A. Hotiniul: *Gramatica fizicii* sau *Gramatica de la învățătura fizicii* (Ursu, ibidem). Pr.at. in fr.:1485 (prob.*chiffre*) (DIFIT). Coll.(corpora): *cifră de afaceri* (C.1,2,4,6).

****clauză*** (giur.ec.-C.2,4,6)<*lat.clausa, clausula, fr. clause, it.clausola* (Ursu 2011a, 130). Pr.at. dell'attuale forma romena:1821 (in *Curierul rumânesc*), ma erano già registrate, a cominciare dal 1813, forme come *clausulă, clauzulă*. (Ursu 2011a, 130) Per questo vocabolo gli altri dizionari indicano sia la fonte francese (DER, 212; DEX; MDA2), che il latino e il francese (*cf.lat.med.clausa,fr.clause* (DN, MDN)). Pr.at.in italiano (in accezione giuridica):1334 (TLIO).

Coll.: *clauză contractuală, c.valutară ecc.* (C.2), *c. suplimentară* (C.2,4); numerosissime collocazioni create intorno a questa parola si possono consultare nel Corpus 6.

****client*** (C.1,5,6)<*lat.cliens, cf.fr.client, it.cliente* (DN);<*it.cliente* ([IG], Lupu 1999,178). Gli altri lavori lessicografici consultati rimandano al francese e al latino (Ursu 2006, 162; DEX, MDA2, MDN). Pr.at.in ro.: 1823, in una traduzione dal francese (Ursu,op.cit.). Pr.at.in italiano: *cliente,* sec.XIV [ven.] (TLIO).

****clientelă*** (C.6) <*lat.,it.clientela, cf.fr. clientele* (DN); cf. *fr., lat.* (DEX, MDA2, MDN); lemma non registrato in Ursu (2004,2006,2011). Pr.at. in italiano: *clientela*[dal lat*. clientēla(m),* der. di *cliens, -entis "cliente,* cf. De Mauro]: sec.XIV [fior.] (TLIO).

***comitent*** (C.2,4,6)<*it.committente, lat.commitens,-ntis* (DEX); <*fr., cf.ted.Kommitent, it.commettente* (MDA2); <*it., lat.* (NODEX); <*ted., it.* (MDN); <*ted., cf.it.* (DN); lemma non registrato in Ursu (2004,2006,2011).

***comerț*** (C.6) <*lat. commercium,* in parte per via dell'italiano *commerzio* o con la pronuncia tedesca, sec.XVIII (DER 2007, 230); *cf.lat. commercium,*

*it.commercio,fr.commerce, ted.Kommerz* (Ursu 2006, 171). La pr. at.ro.: 1766, *comerţium* (foglio volante); la pr.at. nella sua forma attuale: a I. Budai-Deleanu, in *Lexicon românesc-nemţesc...*,vol.1 (Ursu op.cit, 170-171). La pr.at. in it.: 1334 [Stat.fior.] (TLIO), mentre la pr.at.fr. avviene più tardi di qualche anno: 1370 (*commerque*) (TLFi). La coll./loc.italiana *commercio all'ingrosso* risale al 1863 (GDL, apud DIFIT), ma la parola *ingrosso* è at.av.1364 (De Mauro). Coll.: *comerţ de detail, c.cu ridicata, c.cu amănuntul, comerţ en gros, c.mixt, c.stradal ecc.*

***comercial*** <cf. fr. *commercial*, it. *commerciale* (DN); gli altri dizionari (DEX, MDA2, MDN, NODEX) non indicano l'influsso italiano. Secondo Ursu, *comercial<cf.lat.commercialis, ted.kommerziell, fr.commercial.* L'influenza del modello francese sull'italiano per quanto riguarda questo lemma è in fatti confermata anche dai lavori lessicografici italiani: der. di *commercio* con *-ale*, cfr. fr. *commercial*, dal lat. tardo *commercialis* (De Mauro). At.: in it. 1754 (De Mauro); in fr.1749 *actions commerciales* (TLFi). Coll.(corpora): *poliţă comercială* (C.6) ecc.

In romeno, le pr.at.: 1810 *(comerţial),* in una circolare monetaria (a Cluj); 1830 (*comercial*); il lemma ha sostituito ***negocial*** (<*cf.it.negoziale, lat.negotialis*, cf. Ursu 2011b,60; MDA2), la cui pr.at.in ro. risale intorno al 1830, a I. Golescu, *Condica limbii rumâneşti*.

Der. ***comercialitate*** (C.6).

***comerciant*** (C.6)<*it.commerciante, fr.comerçant* (DEX;Ursu2006,170);<*fr., it.* (DN, MDA2);<*it.* (MDN); <*fr.*(DER,230). Pr.at.in ro: in una traduzione dal tedesco, con la forma *comerţiant* (1804-1808); pr.at. con la forma attuale: ca 1830, a I.Golescu; 1837 nella gazzetta *Albina românească* (Ursu op.cit.,170). Coll.: *comerciant cu amănuntul, comerciant cu ridicata* (C.6).

***concurenţă*** (C.1, 6) < *cf.fr.concurrence, it.concorrenza, ted.Konkurrenz* (Ursu 2011a, 140).

Pr.at.in ro.: ca 1830 a Iordache Golescu, in *Condica limbii rumâneşti* (Ursu op.cit.). Pr.at.in it. (*concorrenza*, der.di *concorrere* con *–enza*): av.1498 (De Mauro).

***concordat*** (C.1,5)<*lat.concordatum, cf.fr.concordat, it.concordato* (DN). Altri dizionari (DEX, MDA2) indicano l'etimo francese. Non registrato in Ursu, DER. Pr. at.in it.: 1294,"in accordo, confacente" (tosc.) (TLIO); <*concordare (<lat.)*, pr.at.1225 "accordarsi, pattuire". Pr.at.in fr. 1452, "accord"; 1787 (comm.); "empr. au lat. médiév. concordatum « accord, traité » part. passé neutre substantivé de *concordare (concorder*)" (TLFi)

***cont*** (C.1,2,4,5,6) <*it.conto oppure ted.Konto oppure fr.compte* (sec.XIX) (DER 2007, 234); <*fr. compte, it.conto, cf.ted. Konto* (DEX, MDA2); < *it.conto, ted.Konto, fr.compte* (MDN).

In italiano la parola ***conto*** conosce le sue prime attestazioni (sign.econ.) nel 1263 (TLIO); in romeno il vocabolo viene registrato all'inizio con una forma identica a quella dell'italiano (*conto*), in una traduzione dallo slavo (1792); nel sec.XIX si registra la forma *cont*: pr.at.1844 (in *Foaie pentru minte, inimă şi litertură,* Braşov) <*ted.Konto, it.conto, fr.compte* (Ursu 2011a, 234). La parola forma (nei corpora) varie collocazioni*: cont analitic, c.conjunctiv, cont de depozit, c.interimar, c.personal, c.sintetic, c.tranzitoriu* (C.1); *c.bancar,c.curent* (C.1,2); *c. de card, cont de profit şi pierdere* (C.2). L'influsso italiano risulta molto evidente in alcune collocazioni in cui il primo termine è in romeno e il secondo è in italiano: *cont loro (vostro), cont nostro* (C.1,2). Le locuzioni italiane *conto corrente loro (loro conto), conto nostro* hanno influito anche sul tedesco, come calco parziale: *Lorokonto, Nostrokonto* (at.in tedesco:1825, cf.DIFIT).

***contabilitate*** (C.2, 4, 6)<*cf.fr.comptabilité, it. contabilità*; intorno al 1850 la forma era frequente (Ursu 2011,234); <*it., fr.* (MDN). Coll. *contabilitate de gestiune, c.financiară* (C.2,6), *c. generală, c. a rezervelor ecc.* (C.6)

***contabil*** <*cf.fr. comptable, it.contabile*; pr.at. 1847 (Ursu 2011a,234).

***costa*** <*it. costare* (DER,245); <*it. costare* (DEX); < *it. costare, ted.Kosten* (MDA2, DN); <*it.* (MDN, NODEX); *cf.ted.kosten; ngr; it.costare; fr. coûter* (Ursu 2011a,160).

Fino alla fissazione nella lingua della forma attuale di questa parola - che conosce una prima attestazione nel 1844, allo storico N. Bălcescu (Ursu, 2011a, 160) - si registrano forme come: *coştului* (1815), *costului, costălui* (1837), *costisi*[1] (pr.at. di *costisi*: 1829, in *Curierul românesc*; forma frequente tra 1829-1860) (Ursu, ibidem). Pr.at. in italiano *(costare):*1178-82 [doc.savon.] (TLIO). Pr.at.in francese: ca 1165, impers.fig.; 1172 «entraîner des dépenses»; 1679 *prix coustant*; "du lat. class. *coustare* «se tenir ferme, fixé», et «se tenir, être à tel prix, *coûter* [avec ablatif ou génitif de prix]» au propre et au figure" (TLFi).

***cost*** (derivato regressivo di *a costa*) (C.1,2,5,6) < *it.costo* (DER, 245); <*it.costo, ngr. Kostos* (DN). Tra le collocazioni incontrate nei corpora ricordiamo: *cost al*

[1] Secondo M.Z. Mocanu (2006,158), alcuni verbi uscenti in *–ălui (costălui, coreşpondului, tractălui ecc.),* che si incontravano soprattutto in Transilvania, avevano preceduto le forme verbali con i suffissi *-arisi e -erisi* (usati nell'epoca fanariota) di origine romanza (possibilmente italiana) penetrata anche attraverso il neogreco e incluse nella quarta coniugazione del sistema grammaticale romeno: *corespondarisi, costisi, demisionarisi, sumarisi, sigurarisi, tratarisi* (elencate da L. Galdi, Tagliavini, ILRL, apud Mocanu 2006,158). Dall'antica forma del verbo *costisi* (ngr.) deriva l'aggettivo (ora attuale) *costisitor.* (Mocanu 2006,157).

*capitalului împrumutat* (C.1); *cost complet, c. de producție, c.de vânzare, c.direct, c.global, c.mediu, c.marginal, c.variabil, c.indirect* ecc. (C.6). M.Z.Mocanu (2006,241) lo considera vocabolo di origine italiana con etimologia unica. Confrontando le prime attestazioni scritte del lemma in Italia e Francia, scopriamo: pr. at.in Italia: 1291 [*costo*, con significato di "spesa necessaria all'acquisto di una merce o alla soddifazione di un bisogno"]; 1342: "valore commerciale") (TLIO); pr.at.in Francia: "1155, *cust*; 1530, *coust*; déverbal de co*ûter".* (TLFi).

***cotație*** (C.2,4)< *it. quotazione, fr.cotation* (MDA2, DN, DCR2); DER (p.245) indica invece solo l'etimo francese (*cotă<fr.quote).* Coll.(corpora): *cotație bursieră (C.2,C.4), c.deport, c.discont, c.premium, cotație ASK* (C.2).

***credit*** (C.1-6)<*it. credito, fr.crédit* (DER, 254)*; <lat.creditam, fr.crédit, it.credito, ted.Kredit* (MDA2); <*fr.*<*it.*<*lat.* (DN); <*fr.* (DEX). Pr.at.in romeno: intorno al 1770, in una traduzione dal francese, con la forma *credet;* la pr.at. della forma attuale è sempre da una traduzione francese, in una copia del 1786 (Ursu 2004,51); in Ursu (op.cit.) non si rinvia all'influsso italiano. Tuttavia, in francese è attestato (con senso finanziario) come prestito dall'italiano: "1675 terme de comptabilité, opposé à débit; empr. à l'ital. credito, attesté dep. le XIVe s. au sens de «emprunt, dette»" (TLFi); *crédit* < lat. 1498, senso finanziario < *it.* in. sec. XVI (DIFIT).

Quindi in italiano la pr. at. è anteriore a quella francese: pr. at.(econ.comm.).: 1309-10 ("diritto alla riscossione di una det. somma di denaro; la somma, o l'importo della stessa, che si ha diritto di riscuotere"); sec. XIV (fior.) ("concessione di un bene con pagamento differito, prestito"). (TLIO). Coll.: *credit bancar* (C.1,3), *c.consorțial, c.de consum, credit documentar (acreditiv), c. de investiții, c.funciar, credit în cont curent, c. renegociat, c.sezonier, credit lombard* (C.1); *credit comercial, c.consorțial,c.fiscal ecc*. (C.2); *credit ipotecar* (C.1,C.3) ecc. Coll.parzialmente inglesi: *credit stand-by, credit-scoring, credit revolving.* Der. ***creditare:*** *creditare bancară* (C.1).

***creditor*** (C.1,4,5,6)<*it. creditore* (DER, 254); <*fr.créditeur, it.creditore* (MDA2); <*fit.creditore, fr.créditeur* (DN); < *fr.* (DEX). Pr.at.in romeno: 1792, in una traduzione dallo slavone (Ursu 2004,51); in Ursu (op.cit.) non si rinvia all'influsso italiano. In italiano, la prima atestazione del termine ***credito*** è nel 1309-10 (TLIO), mentre quella di ***creditore*** viene registrata qualche anno prima (1292 (fior.), apud TLIO). Coll: *creditor preferențial* (C.1), *creditor ipotecar* (C2).

***custode*** (*agent custode*,C.2,4,6)<*cf.lat.custos,-odis,fr.custode,it.custode* (Ursu 2006,208); <*it.,lat.* (MDN); pr.at.1794;1816 (*custode [păzitori]*), in una traduzione fatta da P.Maior. Pr.at.in it: 1287-88, in *Trattati di Albertano,* volg. (TLIO)

***curier** < *fr.courrier, cf.it.corriere, ted.Kurier* (DN); gli altri dizionari (DEX, MDA2, MDN, NODEX) non indicano l'influsso italiano. Secondo Ursu (2004,51), le pr.at. in romeno del lemma si trovano nelle traduzioni fatte dal francese: intorno a 1770 (*corier);* 1779 *(curier).*

Pr.at.in fr.: "début XIVe s. *corier* «porteur de messages»" (TLFi), mentre in italiano viene at. nel sec.XIII (TLIO), più precisamente nel 1282 (De Mauro): *corriere*,"chi reca cose o notizie sia per servizio pubblico che per conto di privati" der.*correre* con *–iere* (TLIO; De Mauro). In ted. (*Corriere*):1879 (apud DIFIT).

**D.**

***debit** (C.1-6)<*lat.debitum, it.debito, ted.Debet* (Ursu 2011a, 168); <*it, fr., cf. lat.* (DN); DER (2007,281) indica solo la fonte francese, mentre DEX indica sia quella francese che latina. Pr. at. in ro.: 1837 (con la forma *debet*), 1845 (con la forma attuale). Pr.at.in italiano (sign. ec.-comm., "somma di denaro o altro bene ricevuto in prestito") è molto anteriore a quella in tedesco:1219 (TLIO). Pr. at. in tedesco: 1552: *Debit (Debito),* sostituito da *Debet* < *lat.* (DIFIT).

***debitor** (C.1,2,4,5,6)<*cf.lat.debitor,it.debitore, ted.Debitor* (Ursu 2011a, 168); < *it.debitore, fr. débiteur, lat. debitor* (DN). Altri dizionari (DEX, MDA2, MDN, NODEX) invece indicano per questo lemma solo il francese e il latino (*<fr., lat.)* come fonti. Pr.at.in ro.: ca 1830, a I. Golescu, in *Condica limbii rumâneşti*. Pr.at. in italiano (*debitore*): sec.XIII (TLIO), ca 1274 (DIFIT). Pr.at.in fr.: 1238 "«celui qui a contracté une dette»; empr. au lat. class. *debitor*, dér. de *debere (devoir)"* (TLFi). Coll.: *debitor regres, debitor ipotecar* (C.2).

***deponent*** (C.1,3,6)< *it.deponente, lat.deponens,-ntis* (MDA2);<*lat.,it.* (DEX); <*cf.lat.deponens,it.deponente* (DN, MDN). In Ursu (2006, 233) l'influsso italiano non viene indicato *(cf.lat, ted., fr.).* In DER (2007,285) il lemma viene indicato come derivato dal verbo *depune (lat.dēpōnĕre, it.deporre, sp.prov.deponer, port.depôr).*

***depozit*** (C2,6)< *cf. lat.depositum; ngr.; ted. Depositum/Depot; fr. dépôt, it.deposto* (Ursu 2011a, 179-180); coll. (nei corpora): *depozit bancar, d.interbancar, d. la vedere ecc.* (C2); *d. la termen* (C2, 6); *contract de depozit, d. hotelier, d. la termen, d. necesar ecc.* (C6).

La parola viene attestata prima in macedo-romeno *(dipozit <it.deposito,* DER, 285; DDA), da cui entra anche in dacoromeno (DDA 1963, Indice, p.1153-1248, apud Mocanu 2006,132). Pr.at.in romeno:1787 (Ursu, op.cit.). Il termine *deposito* viene attestato nello spazio italiano tra il 1309-1310 (TLIO), con il significato di "consegnato all'autorità competente (una somma di denaro)", registrando anche i derivati: *depositore* (1322/23), *depositorio* (sec.XIV-XV (fior.))

***dividend** (C4,6)<*cf.fr.dividende,it.dividente,lat.dividendus* (DN);

<*fr.dividende, it.dividendo, ted.Dividende* (MDN). Negli altri dizionari non viene indicato l'influsso italiano. Coll.: *dividend definitiv, d. fictiv, d.fix, d. real, d. variabil, d. provizoriu* (C6).

***disagio***[1] (C.6)<*it.disaggio* (MDA2, MDN, DN); non registrato in Ursu (2004,2006,2011a). At.in it.:1892 (GDU, apud DIFIT).

**E.**

***emitent*** (C.1,2,6)< *lat.emittens,-ntis, it.emittente* (DEX); <*it.emittente, lat.emittens* (MDN); non registrato in Ursu (2004,2006,2011a).

****emisiune*** (C.1,2,3,5,6)< *cf.fr.émission, it.emissione, lat.emission* (DN). Gli altri dizionari rimandano solo al francese e latino, come anche Ursu (2006,251) <*lat., fr.* Coll.: *emisiune monetară, emisiune băneasc*ă (C.2).

*****estima*** ("a evalua") < *cf.fr.estimer, it.stimare* (Ursu 2006,261). Pr.at.in ro.:1749; At.in it.: av.1313 ("pensare,ritenere, giudicare") (De Mauro). Der.: ***estimare:*** pr.at.in ro. 1849 [a I.Bărbătescu, *Cursul dreptului civil român*, Bucureşti] (Ursu,ibidem).

***exerciţiu*** (C.1,4,6)< *fr.exercice, lat.exercitium, it.esercizio* (Ursu 1862, 202); *fr.,ted., it., lat.* (MDN2). Tra le pr.at.in ro. ricordiamo: 1835 (*exerciţii*); 1854 (*exerciţiu*) (Ursu, ibidem). Coll.:*exerciţiu financiar* (C.6).

*****exporta*** <*fr.exporter, lat.exportare, it. esportare* (Ursu 2006, 270). Pr.at.in romeno:1799 (Ursu, op.cit.).

**F.**

***fabrică*** (C.6) <*lat.fabrica* per via dell'italiano *fabbrica* (DER,315). La parola entra prima nel macedoromeno dall'italiano e poi nel dacoromeno (DER, 315), così come anche il derivato *fabricant* (DDA, 1963, Indice, 1153-1248, apud Mocanu 2006,132); <*cf.ngr., lat, it., fr., ted.* (Ursu 2006, 273). Pr. at.: 1788. Intorno al 1830 la forma è frequente. (Ursu, ibidem)

***factură*** (C.1,2,3,6)<*cf.fr.facture, ted.Faktur/Faktura, it.fattura* (Ursu 2006, 274). Pr.at.a I.Golescu, (*Condica limbii rumâneşti*, ca 1830). Pr.at.in it. (sign.econ.):

[1] Con sign.di: 1. "La differenza per cui il valore nominale di una moneta o di una banconota di sicurezza supera il loro prezzo di mercato". 2. "La commissione addebitata per il cambio di una valuta obsoleta". (C.6)

1277-82 (TLIO). At.: in tedesco: ca 1600, *Faktur, Faktura* (DIFIT); in fr.:1540, *lettre de facture* (TLFi). Coll.(corpora): *factură comercială, fiscală, vamală, f. în roşu, factură de reducere ecc.* (C.6).

***faliment***[1](C.2,3,4)< *it. fallimento,* per mediazione neogreca o tedesca (*Falliment, cf.bg.faliment*, cf. DER, 318).<*it.*<*ted.* (MDN); <*ted.* <*it* (MDA2); <*ted.* <*it* (DEX). Coll.: *faliment bancar* (C2,3).Ricordiamo qui anche i derivati ***falimenta*** e ***falimentar*** (<*it. fallimentare*, cf. Ursu 2011, 238). La pr.at.in ro.: 1824, in una traduzione di Beccaria, dal neogreco (Ursu, ibidem). Pr.at.in italiano: *fallimento,* con signif.econ. ("stato di insolvenza"): 1348 [fior.] (TLIO); in fr.:1566, *faillite* (DIFIT).

***falit*** (C.1,5)< *it. fallito* (DER, 318); parola di origine italiana, con etimologia italiana unica (Mocanu 2006, 242). At.in Italia: 1348 (DELI, apud DIFIT).

***financiar*** <*cf.ted.finanziell, fr.financier, it.finanziario* (Ursu 2006, 286). Pr.at. della forma attuale è nel 1857 (in una traduzione dal francese di un'opera di Al.Dumas). Anteriormente a questo anno circolavano varie forme: *finanțial* (1810, ibidem), *finanțialicesc* (1813, in un foglio volante [una circolare monetaria]), *finanțiar* (1842).

***finanță, finanțe***<*cf.fr.Finanz, fr.finance, it.finanza* (Ursu 2006, 286). Pr.at. 1800 (*finanțiile;* in una traduzione di un'opera francese, sulla base della versione tedesca).; 1811 (la forma *finanțe*; in una circolare con testo in romeno e tedesco). Intorno al 1840 la parola era frequente in romeno. (Ursu, ibidem).

***fisc***<*cf.lat.fiscus,ted.Fiskus, fr.fisc,it.fisco* (Ursu 2006, 287). Pr.at. della forma *fisc*: 1813. Le attestazioni precedenti a questa data sono delle forme *fişcuş* (1803), *fişc* (1819, a Cluj, in una traduzione dal latino), *fiscus* (1814, a Iaşi). La forma attuale era già frequente intorno al 1850.

Il der. ***fiscal*** è, secondo Ursu (2006,287), di origine tedesca *(<Fiskal): credit fiscal* (C.2).

[1] Uno degli italianismi usati in Europa nella prima metà dell'Ottocento (all'inizio nell'ambito del teatro) con il senso di "insuccesso" e "fallimento" è la parola ***fiasco*** [<*it. fiasco;(far) fiasco* (DER,327; MDN;DEX, NODEX)]. Pr.at.in ro.:sec. XIX (DER, ibidem). Pr.at.in italiano: 1277-82, con il significato "recipiente di vario tipo destinato a contenere liquidi portabili, in particolare vino" (TLIO). In francese *fiasco* ("insuccesso"): at.nel1820 (TLF, apud DIFIT). *Fiasco* nell'accezione di *insuccesso* "risale a un fatto di cui non è rimasto il ricordo. Si racconta però che un arlecchino bolognese, Domenico Biancolelli (1681) non avendo suscitato il riso con un monologo intorno a un fiasco che teneva in mano, al fiasco dette la colpa del suo fallimento". (Marongiu 2002,12).

***franca*** (sign. “pagare in anticipo le tasse di trasporto”)<*fr.franchir* , rifatto sulla base di *franc* (DER,342); <*it.francare, cf.ted.Frankieren* (MDN, DN);<*it.* (DEX, NODEX, MDA2). M.Mocanu (2006, 242) menziona questo vocabolo tra quelli con etimologia italiana unica (*franca*<*it. francare*). Non registrato in Ursu (2004, 2006, 2011).

***franco*** (C.2,6) - avv.(significato: “le spese di trasporto sono comprese nel prezzo di vendita”)<*it.franco* (DER, 282; MDA2, DN); <*fr.,it.* (DEX). Es. *franco de-a lungul vasului* (C.6). Pr.at.in romeno:1829 [in *Biblioteca românească,* Buda; *Albina românească*, Iaşi] (Ursu 2011a, 257). Pr.at.in Italia: 1279-1302 (sign.[“di una merce:] non gravata da imposte”), in *Libro memoriale di Donato (testo in volgare lucchese della fine del Duecento)* (TLIO). At. (sign.econ.): in fr.: 1754, *franco* (GR, apud DIFIT); in ted.:1644, *franko/franco* (Schirmer, DuGW,apud DIFIT); in inglese: 1873, *franco* (OED, apud DIFIT).

**G**

***garant*** (C.1, 2, 3,5)< *cf.fr.garant, lat.garans, it.garante, ted.Garant* (Ursu 2006,298). La pr.at.in ro.:*garante*, a I. Văcărescu [in *Istorie a preaputernicilor împărați otomani*, I]; 1848 (*garant*), a I.D.Negulici [*Vocabular român de toate vorbele străbune*... ] (Ursu 2004, 62; 2006, 298). Pr.at.in it.: “1664, dal got. *werjan, *wajrian «difendere, proteggere»” (De Mauro).

Pr.at.in fr.: “ca 1100 *guarant* «personne qui certifie la vérité de quelque chose, qui répond de quelque chose»”; “1160-74 «caution, garantie»” (TLFi).

***garanta***<*cf.fr.garantir, ted.garantieren, it.garantire* (Ursu 2006,298). Pr.at.in romeno: 1829 (*garantui*), 1856 (*garanta*). (Ursu,ibidem). Der.di *garanta*: ***garantare*** (C.6).

***garanție*** (C.1-6) <*cf.fr.garantie, ted.Garantie, lat.garantia, it.garanzia* (Ursu 2006,298). Pr.at.in romeno:1829; intorno al 1855 la parola era frequente (Ursu, ibidem). Pr.at. in it.: 1666, der. di *garante* con *–ia,* cfr. *fr.garantie* (De Mauro). Pr. at.in fr.:fine del XI sec.: “«engagement de celui qui se porte garant de quelque chose; caution»” (TLFi). Coll.(corpora): *garanție asiguratorie* (C.1); *g. bancară* (C.1,2,3); *g. comună* (C.2,3); *g.personală, g.reală* (C.2,3,6); *intrinsecă* (C.2); *g. de fapt, g. de terminare, g. în numerar ecc.* (C.6).

gir, girant, girator, giratar; a gira (Corpora 1-6)

***gir*** (C.1,2,3,5,6) <*it.giro,* sec.XIX *der.gira (a-şi da girul); girant; giratar* (DER 2007,367); <*it.giro, girata; ted.Giro* (Ursu 2011,267)[1]; la forma è diventata frequente nel vocabolario romeno intorno all'anno 1850 (Ursu 2011, 267), le sue prime attestazioni romene essendo nel dizionario di Iordache Golescu, *Condica Limbii rumâneşti* (ca 1830), con le varianti *giraţă, girată, girata.* Inoltre, in alcune traduzioni dal tedesco e dal francese si poteva incontrare persino la variante *giro* [1836; 1837;1845] (Ursu 2011, 267, 35). Il verbo romeno *gira* [<*it.girare,ted. Girieren* (Ursu 2011, 267); <*it.girare, ted.Girieren* (NODEX);<*it.girare* (MDN, DN);<*ted.* (DEX, MDA2)] risale al 1840 (Ursu 2011, 267). Nel 1850 circolavano anche le varianti *girarisi* e *girui* (Ursu 2011, 267). Il lemma *giro* viene registrato nell'italiano antico alla seconda metà del XIII sec. [dal lat. *gȳru(m*), dal *gr. gûros*] (De Mauro), mentre la parola *girata* (econ./comm."trasferimento di titolo di credito") è attestata nel 1383. (TLIO). In ted.: ca 1600, *Giro,* spec.in composti: *Girobank, Girokasse, Girokonto* ecc. (Kluge, Schirmer, apud DIFIT). Coll. (corpora): *gir fără obligo [obligo (<it.obbligo)]:, gir fără regres* – sinonimi per *gir fără garanţie* (C6); *gir în alb* (C2, C6); *gir de întoarcere, g. de mandat, gir fără răspundere/fără obligaţie, gir pentru garanţie, g. post-scadenţă, gir în alb, gir plin, gir fără gir ulterior, gir cumulativ* ecc.

***girant*** (C.1,2,3,5,6)< *it. girante, ted.Girant* (DEX 2009, DN, NODEX*);* <*ted.Girant, it.girante* (MDA2). Pr.at.in ro.: ca 1830, a I. Golescu, *Condica limbii rumâneşti.* (Ursu 2011a, 268).

***giratar*** (comm., giur.) (C.2,6)<*cf.it.giratario, fr. endossé* (Ursu 2011a, 268); <*it.giratario* (DEX, MDA2, DN, MDN, NODEX). Pr.at.in ro.: 1850, a C.Petrovici [*Dreptul comercial*, Bucureşti]. (Ursu,ibidem). Pr.at.in it. (*giratario*): 1673 (De Mauro).

***girator*** (C.1,2,5) <*it.giratario* (Mocanu 2006, 243). M.Z.Mocanu (2006, 241) classifica il termine *girator* < *(it. giratario)* tra quelli di origine italiana con etimologia unica, mentre classifica *gir, a gira, girant,* oltre a *bilanţ, impresar, lombard, registru, registrator,* elementi italiani con etimo tedesco.(ibidem, 122). Coll. (corpora): sost.+agg. (*gir cumulativ, gir plin*), sost.+prep.+sost. (*gir de întoarcere, gir de mandat, gir pentru garanţie, gir post-scandenţă, gir fără obligaţie/răspundere*), sost.+prep.+agg. (*gir în alb*) ecc. (C.2).

**graţie** (perioadă de graţie: C.1,2,3,4,6)<cf.lat.gratia, ted.Grazie, it.grazie, fr.grâce (Ursu 2004,63). Pr.at.in ro.:1761, in Proclamaţia generalului Bucov pentru încetarea certurilor între românii ortodocşi şi cei uniţi cu biserica Romei [foglio

[1] L'origine italiana di questa parola, accanto ad altri vocaboli, viene attestata anche in Sandra Bosco Colestos (1988) citata da R.Sosnowski (2006, 59) - si veda Dana M.Feurdean, *op.cit.,* in *Quaestionaes Romanicae IX*.

volante] (Ursu, op.cit.). Pr.at.in it.:1801; grazie, pl.di grazia<lat.gratĭa(m), der.di gratus, "grato", at. av.1250 (De Mauro). Vb. grația <cf.lat.agratiare,it.aggraziare, fr.gracier (Ursu 2011a, 271).

**I**

***importator** (C.1)<*cf.it.importatore, fr.importateur* (DN). Altri dizionari (DEX, MDA2) indicano invece solo la fonte francese; ***importa** <*cf.fr.importer, it.importare* (Ursu 2006, 328); <*fr.,it. (*MDAE); <*fr.,it.,lat. importare*. Pr.at.in romeno:1799 (Ursu, ibidem); *import* (C.6) - der.regressivo di *importa.* Pr. at.in it.: 1268 [tosc.] *importare* ("richiedere come conseguenza, avere per effettto, implicare"; sec. XIII "portare via, sottrarre furtivamente" (TLIO); sign. econ.(*importare*): 1828 (Sabatini, Coletti); "agg.*importatore*:1757 (De Mauro).

***impresar** <*cf fr.impresario, it. impresario* (Ursu 2011a, 290). Mocanu (2006, 122) include questo lemma sia nella lista delle parole italiane con etimologia tedesca, che nella categoria dell'etimologia multipla (ibidem, 264). Pr.at.in: it. 1714 (De Mauro); inglese: 1746 (OED, apud DIFIT); fr.: 1753 (GR, TLF, DMD, apud DIFIT); tedesco: 1771, *Impressario* (DFwb, Kluge, apud DIFIT); ro.:1857, in *Gazeta de Moldavia*, Iaşi (Ursu 2011a, 290).

***incaso*** (C.1), ***incasso*** (C.2,3) <*it.incasso* (DEX 2009; DN 1986); < *it.,ted.,russo* (MDA2); non registrato in Ursu (2004,2006,2011). Coll.:*incaso documentar* (C.1,2), *incaso simplu* (C.1,5). L'italiano *incassare* ["mettere in cassa"] risale al sec. XIV, in *Pratica della mercatura* [fior.] (TLIO); it. *Incasso*
(econ.comm.fin.):1797(DELI, apud DIFIT). At.in tedesco:1796 (*Inkasso/Incasso*) (Duf, Schirmer, apud DIFIT).

***indice*** (C.1,2,5,6*)<it., fr. indice, lat.index,-dicis* (DEX, MDA2); <*lat., it. (*NODEX); <*lat.,cf.it.,fr.* (DN). Coll.: *indice bursier, indice valutar* (C.1). Ursu (2011,302) indica solo l'etimo latino. Pr.at.in ro:1832, a Iaşi (Ursu, op.cit.)

***insolvență*** (C.2)<*it.insolvenza* (DN, MDN); vocabolo di origine italiana con etimo unico (Mocanu 2006,243); non registrato in Ursu (2004, 2006, 2011). At.in it.:1869, der.di *solvenza* con *in-* (De Mauro).

***ipotecă*** (C.1,2,3,4,6) < *cf. ngr., lat.hypotheca, it.ipoteca, ted. Hypothek, fr. hypothéque.* (Ursu 2011, 334); gli altri dizionari (DEX, MDA2,DN, MDN) indicano solo l'etimologia francese. Pr.at.in ro.:1804 (Ursu, op.cit.). Pr. at. in italiano: (dir.)1342 *ipoteca, ipotecaria*; 1321 *ipotecato* (TLIO).

***instrument*** (*instrument de plată*: C.3,5) <*cf. ngr; it.strumento, lat.instrumentum, ted.Instrument, fr.instrument* (Ursu 2004, 66); invece i dizionari

DEX,DN, MDA2, MDN non rimandano anche all'italiano. Pr.at.in ro.1780 (*strument*), in una traduzione dal francese; 1783 (*instrument*), in una traduzione [Metastasio] dal ngr. (Ursu 2004, 66).

***investitor*** (C.1,2,6) - der.di *(a) investi < cf.it. investitore (*DN, MDN, MDA2); non registrato in Ursu (2006, 2011).

****investi**<fr.investir, it.investire* (DN); < *fr.* (DER,431). M.Z.Mocanu (2006,265) include il vocabolo nell'elenco delle parole di origine italiana con etimologia multipla.

***inventariere*** (C.1,6) - der. di (a) *inventaria<it.inventariare* (DEX,MDA2, MDN); lemma non registrato in Ursu (2004,2006,2011).

**Î**

***încasare*** (C.2,3) - der.da *încasa*; ***încasa*** *<it.incassare, cf.fr. encaisser* (DER 2007,154); *<it.* (DEX); *< it.* (MDA2; MDN); *it.incassare, ted.inkassieren* (Ursu 2006,340). Pr. at.in romeno della forma attuale: 1856. Le attestazioni anteriori conoscevano forme come: *încasalui* (1787); *încasălui; încasselui; casirui* (1839); *încăsui; încasui* (1843); *incasa* (1844) (Ursu, op.cit.) Der. *încasare*: *casă de încasări* (C.3). Pr.at.in italiano del verbo *incassare*: sec.XIV (fior.), a F.Pegolotti (*Pratica della mercatura*). (TLIO). Pr.at.in fr.:1510 (TLFi).

**L**

***libret*** (C.1,5)*< it. libretto* (DEX, MDA2,MDN,DN,NODEX); non registrato in Ursu (2004,2006,2011). Pr.at.in italiano: 1274 (fior.) "libro di piccole dimensioni"; 1281-87 [doc.fior.], "quadernetto per appunti; registro di conti" (TLIO). Coll.: *libret de economii* (C.1)

****licență*** (C.1,6) *<lat.licentia,fr.licence,it.licenza,ted.Lizenz* (Ursu 2006,53); *<fr, it., lat.* (DN). Pr.at.in ro.: ca 1830 (*licență*), a I.Golescu, in *Condica limbii rumâneşti;* 1833 (*lecenție*). Pr.at.in it.:1243 (bologn.; "autorizzazione a fare qcosa");1301:"con licenza di (qualcuno)"; (dir.)"doc.che certifica l'autorizzazione a fare qcosa":1342, Stat.perug. (TLIO). Pr.at.in fr.:1174 «autorisation accordée de faire quelque chose»; (amm.,fin.):1780;"empr. au lat. *licentia*" (TLFi). Nel linguaggio giuridico si usano anche i derivati: *licențiat, licențiator* (C.6). Coll.: *licență valutară* (C.1).

***lira*** (C.2)*<it.lira* (DER 2007,472); *tc.lira<it.lira* (Lupu 2013,75); *cf.it.lira, fr.lire,ted.Lira* (Ursu 2011a,354); unità monetaria usata dal sec. XIII in Italia, Egitto, Turchia e altri paesi (DELI, apud DIFIT). Tra 1861-2002 è stata la valuta ufficiale dell'Italia (*la lira italiana).*In ted.: *Lira<turco<it.* (DuF, apud DIFIT).Pr.at.ro.:1668, negli scritti di C.Cantacuzino (Lupu op.cit.,75); 1826 (Ursu 2011a,354) Coll.(corpora): *liră sterlină, liră egipteană,liră turcească* (C.2).

***lombard*** (C.1,2,3,5,6). *<ted.Lombard, fr.lombard, it.lombardo* (Ibidem, 267; DEX; DN). Tra le collocazioni formate intorno a questo vocabolo ricordiamo: *rată lombard /rata dobânzii Lombard, credit lombard* (C.1), *bilet de lombard* (C.3). At.in fr.: 1174 ["della Lombardia, italiano"]; 1260 ["usuraio, perché tra i prestatori di denaro c'erano molti italiani"] (DMD,GR,TLF, apud DIFIT). Mocanu (2006, 122) la classifica parola italiana con etimo tedesco, ma in ted. il vocabolo entra per via del francese: *Lombard<fr*. (DuF, apud DIFIT).

**M**

***magazin*** (C.6)<*cf.lat.magazinum,ted.Magazin, fr.magasin, it.magazzino*, sign."magazie, depozit, prăvălie" (Ursu, 2011a, 362).Tra le pr.at.in romeno ricordiamo: 1781 (*GCA*, apud Ursu 2004, 71); 1803 (*RDN*, apud Ursu 2011a, 362). Coll.(C.6): *magazin combinat, magazin universal, m.pivot, m. cu autoservire* ecc. Se ***magazin*** ricorda sia l'influsso italiano (pr.at.in it: 1318-21, cf.TLIO), che arabo - *magazzino (it.)*<arabo *makhzan*, "deposito" (Marongiu 2002,39) - , ***magazie*** invece, secondo Ursu (2004,71; 2011a, 361-362), rimanda al neogreco e al turco, *<cf. ngr. μαγαζί, tc.mağaza*: pr.at.ro.: 1767, in una traduzione dal neogreco; 1813-14 (in una traduzione dal tedesco); 1833 (*magaza*) in una traduzione dal russo o francese (Ursu 2004,71; 2011a, 362-362).

*****magazinaj****<cf.fr.magasinage, it.magazinaggio;* pr.at. ca 1830, a I.Golescu (Ursu 2011a, 362).

***manco***[1](C.1,6)<*it.manco* (DN, DEX, MDA2,MDN); vocabolo di origine italiana con etimologia unica (Mocanu 2006,244). At.in it.:sec.XIII (GDU, apud DIFIT). Non registrato in Ursu (op.cit.)

****mandant*** (C.2,3) *<fr.mandant, it.mandante* (DN). La var. *mandante <it.* (DLR) è ora in disuso. Non registrato in Ursu (op.cit.)

****mandat*** (C.2,3,6) (giur.,comm.,amm.)<*cf.fr.mandat, it.mandato, lat.mandatum, ted.Mandat* (DN); *< cf. fr.,ted.* (Ursu, 2011a,366; DEX). Pr.at.in ro. (*mandat*): 1815, a Iaşi, in *Scară a cuvintelor celor streine...* (Ursu, ibidem). Pr.at.in it. (*mandato*): sec.XIV (Sabatini, Coletti). In fr. *(mandat*): pr.at. 1488 (*mandat apostolique*); 1628 "titolo con il quale una persona dà ad un'altra il potere di agire in suo nome"; "empr. au *lat. mandatum* «mission de remplacer quelqu'un dans une affaire, d'abord sans contrat» puis «charge», et «rescrit de l'empereur», dér. de *mandare «mander»*" (TLFi). Coll.: *mandat comercial* (C.2), *contract de mandat* (C.6).

[1] Nozione che "nella pratica finanziaria, bancaria e commerciale esprime l'accertamento di una mancanza di denaro a seguito di operazioni finanziarie o mostra la stima delle perdite su una merce durante il suo trasporto, la conservazione e la vendita". (Corpus 1).

***mandatar** (C.2,3)< *cf.fr.mandataire, lat.mandatarius* (Ursu 2011a, 366). Pr.at.in ro.: ca 1830. I dizionari e i lavori lessicografici non rimandano all'influsso italiano per questo vocabolo. Se invece facciamo un confronto tra le prime attestazioni francesi e italiane, risulta che la parola italiana si usava nei documenti scritti prima dell'attestazione francese. Pr.at. in it.:1355, *mandatario* (al.lat.mediev.*mandatarius*,der.di *mandatum*), "(dir.) chi compie atti giuridici invece e per conto di altri", Stat.fior. (TLIO). Pr.at.in fr.: 1537 "colui che ha ricevuto mandato da un'altra persona di agire in suo nome"; empr. au lat. tardif *mandatarius,* "colui che adempie il mandato affidatogli". (TLFi)

****mandator** <*cf.lat.mandator, it.mandatore, ngr.*; registrato in Ursu (2011a, 366) ma non nei corpora; pr.at.in romeno: 1815 (Ursu, ibidem).

***marcă** (C.6) < *cf.ted.Mark, it.marco*; pr.at.in ro.: 1785, a Gh.Şincai (Ursu 2011a,371)**.** Coll. (C.6): *marcă a fabricii.* At.in it.: 1347, *marco,* "antica unità di peso" (GDLI, apud DIFIT). At.in ted.: 1806, *al marco*, "al peso" (DuF, Oertel, apud DIFIT).

****mercantil** < *cf.fr.mercantile, it.mercantile* (Ursu 2011a,386). Anche se la maggior parte dei dizionari (DEX, NODEX, MDN, MDA2) indicano solo l'etimo francese, prendiamo in cosiderazione i riferimenti fatti da Ursu (op.cit.). Le attestazioni francesi vengono a confermare l'etimo italiano: *mercantile:*1551 «qui se rapporte au commerce»,"empr. à l'italien *mercantile*", "att. [...] dep. le XIVe s. (Statuti pisani ds BATT.), dér. de *mercante (mercanti)*" (TLFi). Dal francese il lemma entra anche in inglese (OED, DIFIT). Pr.at.in it.:1279 "destinato alla vendita, al commercio" (in *Resoconto finanziario inviato da Provins alla compagnia Tolomei di Siena*); "relativo alla'attività commerciale": 1288-1374 (doc.pis.) (TLIO). Pr.at.in ro.(*mercantil*): 1828. (Ursu, ibidem).

***merceologie** (C.6) < *it.merceologia* (DEX, MDA, MDA, NODEX), composto da *merce* e *-logia*; vocabolo di origine italiana con etimologia unica Mocanu (2006,245).

***monedă** (C.1,2,5,6) <*cf.ngr.μονέδα, it.moneta* (Ursu 2011a,401).Tra le prime at.in ro.ricordiamo: 1806 *monetă* (in una traduzione dal tedesco fatta da Gh.Şincai), forma frequente fino intorno al 1860 (Ursu 2011a,401); la forma attuale (*monedă*) era frequente intorno al 1830; pr.at. *monedă*: 1777, in un testo romeno-tedesco (Ursu 2004,75; 2011a, 401). Coll: *monedă de cont, m.divizionară, m.forte, m.slabă, m.străină* (C.1); *m. de referinţă, m.internaţională, m. scripturală ecc*. (C.2).

***monetar** (C.1,2,5,6) < *cf.fr.monétaire, it.monetario* (Ursu 2011a,401). Pr.at.in ro. (agg.): ca 1830 (*monedar*);1852 (*raporturile monetare*); 1856 (*reforma sistemului monetariŭ*); 1857 (*dificultăţile monetare*) (Ursu 2011a,401); At. in it.: sec.XVIII

(Sabatini,Coletti), der.di *moneta,* dal.lat.*monetarius* (Treccani); non registrato in TLIO, invece sono registrati: *monetare* (vb.,sec.XIII-XIV), *monetaggio* (sec.XIV), *monetiera* ("officina in cui si coniano monete per conto dell'autorià pubblica; zecca"; sec.XIV), *monetiere* ("chi si occupa della produzione di monete"; pr.at.: 1331-56) (TLIO). In fr: 1718; pr.at.1596 "*monétaire* «qui a rapport aux monnaies; empr. au b. lat. «relatif à l'argent, de monnaie»" (TLFi).

Coll.(corpora): *masă monetară* (C.1,2), *politică monetară* (C.1). ecc.

***monetarism*** (C.1,5) < *it. monetarismo* (DE), der.di *monetario* (Treccani). Non registrato in Ursu (op.cit.).

***moratoriu*** (C.1,5,6)< it.*moratorio, lat.moratorium, ted.Moratorium* (DEX, NODEX, MDA2); < *it., ted., lat.* (MDN). Non registrato in Ursu (op.cit.).

**N**

***neto*** (***curent de neto*** (C6)) <*it.netto,ted.* (DEX, MDA2, MDN, NDEX); <*ted.,it.* (DN). Pr.at.in it. (econ.comm.fin.): nella seconda metà del sec.XIII. (GDU, apud DIFIT). Pr.at. in tedesco:1394 (*net*), 1489 (*neto*) (DIFIT).

**O**

***obligo*** (C6: *gir fără obligo [sinonimo di "gir fără garanție"]*) <*it.obbligo*. Pr.at.in Italia: 1296-97, (dir.) "vincolo giuridico" ovvero doc.che attesta un vincolo giuridico; 1367, sign."debito di riconoscenza e di gratitudine,vincolo morale"(TLIO).

***ofertă*** (C.1,2,5,6)< *cf.ted.Offerte, it.offerta* (Ursu 2011b,76). Pr. at.in romeno:1855, nella gazzetta di informazione sociale e culturale *Telegraful român*, a Sibiu (Ursu, ibidem). Pr.at. in it.: 1302-05 (GDU, apud DIFIT). At. in tedesco (*offerta<fr.offerte x it.*): 1695 (DIFIT).

Coll.: *ofertă de bani* (C.1,5); *ofertă publică* (C.2); *ofertă reală de plată, o. efectivă, o.fermă, o. individuală ecc.* (C6). Deriv. (C.2): ***ofertant*** (*ofertă+-ant, cf. it.offerente* (DN)).

**P**

***piață*** (C.1,2,3,5,6) < *cf.it.piazza,ted.Platz,ungh.piac,fr.place* (Ursu 2011b,130); <*it.piazza*, parzialmente per tramite neogreco; parola di origine italiana con etimologia unica (Mocanu 2006, 247), attestato anche in macedo-romeno (DER,595). Pr.at.in ro.: 1784 (*piaț*), in *Alese fabule, acum întâi pre limba rumânească înturnate de Nicolae Oțălea* (Viena); *piață:* 1785, in una traduzione dell'opera francese *Le Voiageur français*, sulla versione russa; 1806 in una copia di una traduzione del 1781; (comm.) 1821, in una traduzione fatta da Leon Asachi e pubblicata a Iaşi, (Ursu 2004,86;

2011b,130). Pr. at.in it. (*piazza*): sec.XIII (TLIO). La parola ha influenzato non solo il tedesco (at.1579, cf.DIFIT), ma anche il francese (*piazza, (pl.) des piazzas:* at.1750, cf.TLFi) e l'inglese (pr.at.1583, cf. DIFIT). Oltre al significato di "spazio urbano aperto" e/o "adibito al commercio; mercato" (TLIO), la parola si usa in romeno anche con sign.commerciale (sinonimo al sign.comm. di *mercato* in italiano): *piața acțiunilor, piața creditului, piața de capital, piața ipotecară, piața monetară, piața valutară, p. primară, p. secundară* (C.1) ecc.

***poliță*** (C.1,2,4,5,6)<*it.polizza* per mediazione neogreca (Gáldi, 233, cf. *REW* 528, apud DER,618); < *ngr.,it.*(MDA2);<*it.polizza* (DEX,MDN); vocabolo di origine italiana con etimo unico (cf.ngr.*politza*, Mocanu 2006, 247), entrato prima in macedo-romeno con le forme *poliță, puliță* (DDA, Indice, p.1153-1248, apud Mocanu 2006, 132; DER, 618). Le pr.at.in romeno (con sign.comm.,fin.): intorno al 1770, in una traduzione dal francese (Ursu 2004,89), 1818 (Ursu 2011b,147). In romeno, intorno al 1840, la parola era frequente. Non registrata in TLIO, ma secondo GDU, apud DIFIT, la sua pr.at. risale al 1291 (*pollizza*). L'italiano *polizza,* così come *portafoglio*, ha influenzato anche altre lingue: francese (*police*, at.1371); tedesco (1571, *politn*), austriaco (*polizze*) (DIFIT), ma anche l'inglese[1]: 1560 *(policy)<fr. <it.<lat.<gr.*

Coll.(corpora): *poliță de asigurare* (C.2,4); *polița bancherului, poliță bancară, p.amicală, p.comercială, p.externă, p.internă, p.scontată, p. simplă, p.transferată* ecc. (C.6).

***portofoliu*** (C.1,5) < *cf.ngr.; fr.portefeuille, it.portafoglio* (Ursu 2011b,155); < *cf.it*. (DEX); lemma con etimo italiano unico (Mocanu 2006, 247). Pr.at.in ro.: ca 1830, a I. Golescu *(portofel, portofoliu);* 1835, *portofolie (ministerie);* 1851 *(ministru fără portofoliu)* ecc. (Ursu 2011b,155).

Pr.at. in it.(*portafoglio*): 1556 (DELI, apud DIFIT); At. in: francese: 1544 "cartone piegato a metà, ricoperto di pelle o stoffa, che forma tasche per fissare la carta" (TLFi); inglese: 1713 (*Porto Folio*), 1769 (*portefolios*), 1806 (*port-folio*), 1781 (*portfolio «portafoglio (funzione,carica)»*) (OED, apud DIFIT). Collocazioni: *portofoliu de credite, p. de titluri de valoare* (C.1) *ecc.*

***porto-franco*** (C.6) <*it. porto-franco* (DEX,MDA2,MDN); <*fr.port franc, it.porto franco* (DER, 622); <*cf.it.porto franco, russo* (Ursu 2011b,155). M.Mocanu (2006, 247) menziona questo lemma tra quelli di origine italiana con etimologia unica. Pr.at.in romeno: 1826 (*porto franco,* a D. Golescu, *Însemnare a călătoriii mele...*); 1829 (*francoporto,* in *Albina românească; francoport,* in *Curierul rumânesc)* (Ursu

[1] "*policy* [«written insurance agreement»], 1560s, from French police «contract, bill of lading» (late 14c.), from Italian *polizza* [...] from Old Italian *poliza*, which, according to OED, is from Medieval Latin *apodissa* «receipt for money», from Greek *apodexis* «proof, declaration,» from apo- «off» + deiknynai «to show,» cognate with Latin dicere «to say, speak» (https://www.etymonline.com/search?q=policy)".

2011b,155). Pr.at.: in italiano: 1749 (DELI, apud DIFIT); in tedesco: 1728 (DIFIT); in francese: 1723 *port franc* (TLFi).

***profit*** (C.1,2,3,5,6)<*fr.profit, ted.Profit, it.profitto* (MDA2). L'influsso italiano viene indicato solo da MDA2, mentre secondo la maggior parte dei dizionari e lavori lessicografici consultati (Ursu 2011b,186), DEX, MDN, NODEX), *profit* < *fr.profit, ted.Profit.* Anche secondo Treccani, il lemma deriva dal *fr.profit,* che è il *lat. profectus -us* «progresso, profitto», der. di *proficĕre* «avanzare, giovare». Pr.at.it.(*profitto*):1288, "beneficio, vantaggio, interesse o utilità di natura fisica, materiale o spirituale" (TLIO); "guadagno materiale, utile o tornaconto economico" sec. XIV (fior.) (TLIO). Pr.at.fr: prima metà sec. XII («vantaggio»); sec. XIII."vantaggio intellettuale o morale" (TLFi). Coll.: *profit bancar* (C.2,3), *p.impozabil* (C.1, C.6), *profit brut, p.net* ecc. (C.6). Der.: ***profitabil*** <*fr. profitabile* (Ursu 2011b,186); ***profitabilitate*** (C.1) < it. *profittabilità* (DN, MDA2), der. di *profittabile*, sul modello dell'ingl. *profitability* (Treccani).

**R**

**randament** (C.2,4,6) < fr.rendement, it.rendimento (DER, 654); <it.rendimento (MDA2), derivato di rendere (Treccani); DEX invece indica l'etimo francese. Non registrato in Ursu (2004, 2011b). Coll.: randament al beneficiilor, r. al capitalului, randament brut ecc.(C6), randament economic, randamentul investiției (C.2).

**registru** (C.2,3,6) <cf. lat.regestrum/registrum, ted.Register, fr.régistre, it.registro (Ursu 2011b, 215); pr. at. della forma romena attuale: ca 1830 (a I. Golescu, in Condica limbii rumâneşti); 1794 (reghestrum), in una traduzione fatta da a Samuil Micu (Legile saşilor din Ardeal) (Ursu, ibidem). In TLIO la parola italiana non viene registrata, mentre in francese (registre) risale al 1259, come prestito dal tardo latino regĕsta "registro, catalogo"(TLFi). Coll. e sigle, abbreviazioni (corpora): registru contabil, r. asociaților, r. comerțului, r.creditorilor, r. de acțiuni registru de casă, registrul stocurilor ecc. (C.6), r. acționarilor (C.2,6), Registrul Central al Creditelor (RCC), Registrul Creditelor Restante (RCR) (C.2,3).

**restanță** (C.6)<cf.lat.restantia,it. restanza, ted. Restanten (Ursu 2011b,227);< it.restanza (DEX); Mocanu (2006, 248) invece classifica questa parola tra quelle di origine italiana, con etimologia unica. Pr. at in ro.: 1785, a Gh. Şincai (reştanție); 1808 la forma attuale (restanță), [in Fundamentalnice legi pentru granița militărească, Buda.] (Ursu, op.cit.) At.it. (restanza):1337 (De Mauro).

**rest** (C.6) < ngr.resto, fr.reste, cf.it.resto, ted.Rest (DEX); <ted, fr., ngr., it. (DN). Pr.at.in ro.: 1777, in un testo bilingue (romeno-tedesco) (Ursu 1962,270). In it., resto (der.di restare), at. av. 1348 (De Mauro); con sign.econ.,comm.,fin.:1332-36 (DELI,apud DIFIT). At.in tedesco: 1404, resto (DIFIT). Pr.at.fr.: reste, ca 1230 "ciò

che resta"; 1324 "parte di una somma ancora da pagare" (TLFi). Coll. (corpora): rest de plată (C.6).

**rimesă** (C.6) <it. rimessa (MDA2); cf. it. rimessa, ted.Rimesse (DN); parola di origine italiana, con etimologia unica (Mocanu 2006, 248). Pr.at.in ro.:1845, in una traduzione dal francese fatta da D.Iarcu (Ursu 2011b,239). At.in it.(rimessa): avanti 1306; der. di rimesso (De Mauro); con sign.econ.comm.fin.: 1401, "invio di denaro o di merce"; 1585, "documento (bancario o cartolare) con cui si effettua il trasferimento o il pagamento di denaro" (DELI,GDLI, apud DIFIT). Pr.at.in tedesco: 1712 (econ.comm.fin.): Rimesse (DIFIT).

**risc** (C.3,4,6) <cf.ngr., it.rischio e risico, ted. Risiko, fr.risque (Ursu 2011b, 240); <fr., ngr., it. (DER); <risque, cf.lat.riscus, it.risco (DN). Pr. at.in romeno: 1816 (rişchiu); 1851 con la forma attuale (Ursu 2011b,240). Pr. at.in italiano del vocabolo rischio: sec.XIII (risico), sec.XIV (risco) (DELI,DEI, apud DIFIT). At.in fr. (giur.): 1690 <ital. risco "rischio" [dal XIV al XVII secolo ] (DEI;TLFi). Coll. (corpora): risc comercial, risc de fabricație, risc al lucrului (C.6); risc de credit, risc de curs de schimb, risc de rată adobânzii (C.3); risc asigurat, risc financiar (C.4).

***reescont** (C.6) <fr. réescompte, it.risconto, ted.Riskonto (MDA2). Gli altri dizionari (DEX,NODEX, DN, MDN) indicano solo l'etimo francese. It. risconto < der.di riscontare, at. 1895 (De Mauro).

**S**

***saldo, sold*** (C.2,4,6)<*it.saldo* (DER,679); ***saldo***<*cf. it.saldo, ted.Saldo* (Ursu 2011b,248); ***sold***<*cf.ted.Saldo,it.saldo* (Ursu 2011b,293); Pr. at.in ro.: ca 1830 (*saldu*); 1845 (*saldo, saldos*) in una traduzione dal francese; 1837 *(sold)*, in *Pravilă comerțială*, traduzione dal tedesco (Ursu,op.cit.). Pr.at.in it. (econ.com.): 1272-78 ("estinto mediante versamento di una quota di denaro dovuta, lo stesso che saldato");1285-86 ("estinzione totale o residuale di un credito"); "mettere/porre in saldo": 1308-9 (TLIO); Pr.at.in fr.: "empr., avec adapt. au genre du synon. soldée (infra), à l'ital. soldo «paie, salaire du militaire» (dep. le XIVe s.)" (TLFi); sign.econ.comm.fin.: 1598 (*salde*, "quello che resta da pagare di una somma dovuta"); 1675, *solde*, "differenza tra credito e debito di un conto" (TLFi). At.in ted.:1603,*Saldo*;1549, *saldieren/saldiern*<*it. saldare* (DIFIT). Coll.: *sold creditor, sold curent, sold debitor, sold final, sold inițial, preț de sold* (C.6)

***scadență*** (C.6) <*it.scadenza*, cf. Ursu (2011b,253); DER,690; DEX,NODEX,DN,MDN,MDA2. Pr.at.ro.: ca 1830, a I.Golescu, in *Condica limbii rumâneşti* (Ursu ibidem). Pr.at.in it.: av.1403 (dir.rom.)"eredità che spettava al fisco in mancanza di eredi" (De Mauro). At.in ted.:1748, *Skadenz, scadenza, skadenza* (DIFIT);

s***cadență***, ***scadent*** *(<it.scadente)*, ***scadențar*** *(<it.scadenzario)* sono vocaboli di origine italiana con etimologia unica (Mocanu 2006, 248).

***scont*** (C.6) <*it.sconto* (parzialmente per via del tedesco *Skonto*); at.anche in macedo-romeno, *scondu* (DER, 697); cf. *it.sconto,ted.Skonto,fr.escompte* (Ursu 2011b,258). Pr.at.ro.:1836 (Ursu, ibidem). Pr.at.it: *scontare*: 1211 (DELI, GDU, apud DIFIT); *sconto* (der.di *scontare*), sign. "ribasso; detrazione di una somma da un conto, da un importo": 1278 (DELI; De Mauro); 1826: "contratto con cui una banca, previa deduzione di un interesse, anticipa al cliente l'importo di crediti non ancora scaduti" (DELI, apud DIFIT). Non registrato in TLIO. Coll. *scont de casă, scont de decontare* (C.6). Der.di *(a)* ***sconta****:* ***scontare***; ***scontat*** (C.6): *poliță scontată.* ***Scont, sconta, scontabil, scontator*** sono lemmi di origine italiana con etimologia unica (si veda anche Mocanu 2006, 249).

**sediu** (C.1,6)< it. sedio (DEX), der.del verbo sedere, cf.sedia e seggio (Treccani) qui con sign."sede, residenza". Pr. at.in it.: 1292 (De Mauro). Non registrato in Ursu (2004,2006,2011). Coll.: sediu real, s.social (C.6), sediu secundar (al unei bănci) (C.1,6) ecc.

**speze** (C.6)<it.spese (DER,735); cf.ted.Spesen, it.spese (Ursu 2011b,305); vocabolo di origine italiana, con etimologia unica (Mocanu 2006, 248). Pr.at.in ro.: 1816 (spese) in una traduzione fatta da Petru Maior; la forma attuale (speze) a T.Stamati, in Disionăraş romînesc de cuvinte tehnice şi altele greu de înțeles, Iaşi (Ursu, op.cit.). Pr.at.in it. (spese, dal lat. tardo expēnsa (pecunia), "denaro speso"): sec.XII (Treccani; Sabatini, Coletti). Pr.at.in tedesco (econ.comm.fin.): Spesen 1423-24 speise,speiss,speyse;1472-73 speyse; 1585-89 spesa, "spese sostenute in ambito lavorativo a carico del datore di lavoro" (DIFIT). L'influenza italiana sul romeno si può notare anche per quanto riguarda l'espressione a spese di ("a carico di"): pe spezele ("pe cheltuiala"); (vivere) a spese di un altro/(a trăi) pe spezele cuiva/altuia.

**storno, stornare** (der. (a) storna) (C.6) < it.storno, stornare (DER,749); vocabolo di origine italiana, con etimologia unica (Mocanu 2006, 83,250); non registrato in Ursu (2011). Pr.at.it.: 1270-1300 (fior. stornare, "volgere indietro o allontanare in un'altra direzione"); stornare (econ.comm.fin.): 1494 (GDU, DELI, apud DIFIT); storno (econ.,fin.), operazione dello stornare: 1726-1798 (Zing., GDU, apud DIFIT). Pr.at.in tedesco (Storno): 1733 (DIFIT); Ristorno-sec. XVIII (DIFIT).

**T**

***tarif*** (C.1,5,6)<*cf.ngr.,it.tariffa, fr.tarif, ted.Tarif* (Ursu 2006,473). Pr.at.in ro.:1813 (*tarifă*, in un foglio volante apparso a Cluj; forma frequente fino a 1860); 1833 *tarif*, in una traduzione dal russo o dal francese (Ursu, ibidem). Pr.at.in it.: 1415 (ca

1338 *tarifa*) (DELI, apud DIFIT). Pr.at:in fr.:1572 (*tariffe*); 1641 (*tarif*) (TLF,apud DIFIT); in tedesco:1527 (*tarifa*) (DIFIT). La parola ha influenzato anche l'inglese: 1592 (*tariffa*) (OED, apud DIFIT). Coll.: *tarif vamal* (C.6)

***transportator*** (C.4) <*cf.fr.transporteur, ted. Transporteur, Transportör, it.trasportatore* (Ursu 2011b,372). Pr.at.ro.:1849 (*transportător*, a I. Bărbătescu, *Cursul dreptului civil român*, Bucureşti); 1858 (*transportator*, in *Dîmboviţa, foaie politică şi literară,* Bucureşti) (Ursu, op.cit.). At.in it.: av.1704 (*trasportatore*) (De Mauro).

***tranzit*** (C.6) <*fr.transit, it.transito, cf.lat.transitus* (DN);<*fr., it., lat.* (DLRM, apud Mocanu 2006,285); <*cf. it.transito, fr.transit,ted.Transit* (Ursu 2011b,372). Pr.at.ro.:1784 (*tranzíto*), in *Rînduiala cea nouă a vămilor* [foglio volante], Sibiu); 1830 (*tranzit*) (Ursu op.cit.). Pr. at.in it.:1301 (venez.),"l'atto e la possibilità di attraversare un det.ambiente (spec.di passaggio tra luoghi diversi)" (TLIO).

***tras*** *(fin.)* (C.1,2,3,5,6) < *cf.it.trassato* (MDN); non registrato in Ursu (2004,2011). At.in it.: *trassato* ("trattario"):1931 (De Mauro; GDU, apud DIFIT).

***tragere*** (*tragere descoperită,*C.6))< der. di *(a) trage*<*lat.tragere*, var. volgare di *trahĕre, cf.vegl.truar, it.trarre, prov.,fr.traire,cat.traure,sp.traer, port.trazer* (DER,800). Non registrato in Ursu (2004,2011).

***trăgător*** (fin.) (C.1,2,3,5,6) < der. di *(a) trage*<*lat.tragere*, var. volgare di *trahĕre, cf.vegl.truar, it.trarre,prov.,fr.traire,cat.traure,sp.traer, port.trazer* (DER,800). Non registrato in Ursu (2004,2011).

***trată*** (C.1-6) <*it. tratta* (DEX); *it. tratta, ted. Tratte* (MDN,MDA2); < *it. tratta, cf. fr. traite* (DN); Pr.at.ro: 1833, "*cambia străină sau trasa să zice şi tratta"* in *Condica politicească a Moldovei* (Ursu 2011b,374); ***trata*** (vb.) <*it.trattare, fr.traiter* (DER,799). Pr.at. in it. (*tratta*):1313 ("fila") (De Mauro); [sign.econ.comm.fin.] 1520 (GDU, apud DIFIT). Pr.at.in fr.: "1350 traicte «droit perçu aux frontières sur la circulation des marchandises»"; "1611 «traffic que font les bâtiments de commerce»"; "1723«lettre de change tirée sur un correspondant»" (TLFi). Pr.at.in tedesco: sec.XV, *Tratte* (DIFIT).

*****tratative*<*cf.it.trattative*** (Ursu 2011b,374*);*<*it.*(DEX, NODEX, MDA2, MDN, DN). Pr.at.ro:1855, in *România literară, foaie periodică*, app.a Iaşi (Ursu 2011b,374). Pr.at.in it.: 1799, *trattativa*, der.di *trattare* con *–tiva* (De Mauro).

**U**

***ultimo***[1] (C.6)< *fr., lat. ultimo < lat.* (DN); <*it.ultimo* (MDN), dal lat. *ŭltĭmu(m)* (De Mauro); lemma non registrato in Ursu. Pr. at.in it.: av. 1321 (De Mauro). Pr.at.in tedesco (econ.comm.fin.):1509 (DIFIT). La parola è entrata anche in inglese (per tramite italiano, spagnolo o portoghese): 1622 (OED, apud DIFIT).

***uzanță,e*** (C.1,6)<*fr.usance, it.usanza* (DEX, NODEX, MDA2, DN, MDN); Ursu (2006,485) indica solo l'etimo francese (<*fr.usance*). Pr.at.in ro: 1845, in *Magazin istoric pentru Dacia*, Bucureşti (Ursu, op.cit.). Pr. at. in it.: 1294, *usanza*, der. di *usare* con *-anza* (De Mauro). Pr.at.in fr.(*usance*): sec.XIII («coutume, habitude»); "«terme déterminé pour le paiement des lettres de change », att. dep. 1653" (TLFi). Coll. (corpora): *uzanțe comerciale* ecc. (C.6).

***uzufruct*** (C.1,2,6)

<*cf.lat.usufructus, fr.usufruit, it.usufrutto* (Ursu2011b,389); <*cf.fr.*(DEX); <*lat., cf.fr.* (DN,MDN). Pr.at.in ro.:*uzufruct, uzufrut*, ca 1830, a I. Golescu, *Condica limbii rumâneşti* (Ursu, op.cit.). Pr.at.in it.(*usufrutto*): av.1348, "dal lat. *usufrūctu(m),* comp. di *usus* «uso» e *fructus* «frutto, reddito»" (De Mauro). Pr.at.in fr.*(usufruit)*:1276,"empr. au lat. jur. *ususfructus*" (TLFi). Coll.(corpora): *uzufruct viager* (C.2).

**V**

***valoare*** (C.1-6) < *fr.valeur, it.valore, lat.valor,-oris* (DN, Mocanu 2006,286); *cf. lat.valor, it.valore, fr.valeur, ted.Wert* (Ursu 1962,295). Pr. at.ro.: 1831, in *Albina românească* (*valoru*); 1843, a Gh.Asachi (*valore*); 1851 (*valoare*) a T.Stamati, in *Disionăraş romînesc de cuvinte tehnice şi altele greu de înțeles*, Iaşi (Ursu, op.cit.). Pr.at.in it.: av.1294, dal lat.tardo *valōre(m*), der. di *valēre "valere"* (De Mauro). Coll.(corpora): *valoare adăugată, valoare capitalizată, v.comercială, v. fiscală, v.contabilă, v, netă, v. de estimare, v.de piață, de inventar, v.de lichidare, v.de plasament, v. de randament* (C.6), *valori mobiliare* (C.1), *v. la risc, v. nominală, v. reziduală* (C.2) ecc.

***valuta*** (C.5) <*it. valuta* (DEX,MDA2,DEXI, MDN,DN); (DER, 826); *cf. ted.Valuta, it.valuta* (Ursu 2011b,391). Pr.at.in ro: 1812 (nella traduzione *Cartea legilor, pravililor de obşte pîrgăreşti*); 1813, in un calendario apparso a Buda (Ursu, op.cit). At.in ted.: 1558, *Valuta, Valuten* (DIFIT). Vocabolo con etimologia italiana unica (Mocanu 2006, 251). Der. ***valutar***: *control valutar* (C1). Coll.: *valută forte, valută slabă* (C.5).

[1] Termine bancario che indica l'ultimo giorno di chiusura delle operazioni mensili di liquidazione.(C.6)

***vărsământ***(C.1,6)<*cf.fr.versement,it.versamento*(DN,DEXI);*cf.fr*(DER,828;DEX,MDA2,MD). Pr.at.it: av.1712 (De Mauro); la parola italiana deriva dal fr.*versement* (Treccani). Pr.at.in fr.:1273,"azione di versare, di diffondere un liquido"; 1695 "azione di pagare denaro"; der.di *versare* (TLFi).

***virament*** (C.1-6)< *it.viramento, cf.fr.virement* (DEX,DN; Mocanu 2006, 287); <*fr., it.* (NODEX). Non registrato in Ursu (2004,2006,2011). At.in it.:1866 (De Mauro) At.in fr.: 1546 "«action de se tourner en rond»"; 1839 "virement de fonds (comm.)"; 1904 "comptab. Mandats et Bons de virement", "dér. de *virer*; suff. *-ment*"(TLFi).

**Z**

***zero*** < *fr. zéro,*<*it.zero* (Lupu 1999,245); DN). Pr.at.in ro.: 1843 (*zero sau nula*), a Gh.Asachi (*Elemente de matematică*); 1848, nel vocabolario di I.D.Negulici. Pr.at.in it:1491; *zero* dal lat. mediev. zĕphўru(m), dall'ar. sifr "vuoto, zero" (De Mauro). Pr.at.in fr.:1485, *zéro* (TLFi). Coll. (corpora): *trezorerie zero* (C.6).

## 2. Conclusioni

L'italiano - visto generalmente come lingua della cultura, della musica, dell'arte e dell'architettura - ha avuto un ruolo essenziale anche nella formazione della terminologia economico-commerciale e finanziario-bancaria e nel processo di rinnovo della lingua romena, contribuendo così alla fissazione di alcuni termini e, al tempo stesso, al processo di ri-latinizzazione della lingua romena. Come si può osservare nel glossario, dagli esempi estratti dai corpora e dai lavori lessicografici consultati, tale influenza è più frequente nei casi di etimologia multipla, mentre i casi di etimologia italiana unica sono piuttosto rari. Va ricordato inoltre come il contributo del francese sul romeno sia stato decisamente massiccio[1] – come testimoniano del resto anche i preziosissimi lavori di N.A.Ursu e Despina Ursu (2004, 2006, 2011a, 2011b) – , nonostante l'influsso italiano sul romeno sia considerato anteriore dal punto di vista cronologico a quello francese (si veda anche P.D'Achille 2008, 94). Il fatto risulta spiegabile se teniamo conto che nel corso dei sec. XVIII - XIX (durante la modernizzazione della lingua romena e la fissazione del lessico attuale) si assiste - come giustamente osserva anche F.Donatiello (2020,9) - non solo a una "diminuzione dell'influenza dell'italiano come lingua di cultura", ma anche alla "definitiva consacrazione del francese come strumento linguistico di circolazione internazionale" oltre all'"ingresso di una nuova lingua romanza, il romeno, nel «concerto» europeo." (Folena 1983, apud Donatiello, ibidem).

1 La lingua dalla quale, dopo il 1830, inizia un massiccio prestito è il francese. Infatti, molti calcoli linguistici, riscontrati negli scritti dei latinisti, sono dovuti principalmente all'influenza di questa lingua. (Ursu 1962,117)

**Corpora:**

Corpus 1 (C.1): http://bancamea.md/dictionar-financiar-bancar
Corpus 2 (C.2): http://www.efin.ro/credite/glosar_economic
Corpus 3 (C.3): https://www.vreaucard.ro/dictionar-financiar-bancar/
Corpus 4 (C.4): https://www.banknews.ro/dictionar_financiar-bancar/
Corpus 5 (C.5): https://www.creditfix.ro/dictionar-financiar-bancar
Corpus 6 (C.6): https://www.rubinian.com/dictionar.php

**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.

Celac, Victor. 2017. *Etimologia multiplă în limba română: cadru metodologic şi criterii*, in *ALIL*, t. LVII, Bucureşti, p. 101–130.

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, G. 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".

Graur, Alexandru 1950. *Etimologie multiplă*, in "Studii şi cercetări lingvistice", I, pp.22-34.

Hristea, Theodor.1968. *Probleme de etimologie.Studii, articole, note*, Bucureşti: Ed.Ştiințifică.

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: Ed.Universității din Bucureşti.

Lupu, Coman.1999. *Lexicografia românească în procesul de occidentalizare latino-romanică a limbii române moderne (1780-1860)*, Bucureşti: Ed.Logos.

Marongiu, Paola (a cura di). 2002. *Breve storia della lingua italiana per parole*, Firenze: 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.

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, D.O.Cepraga, Roberto Scagno, Verona:Edizioni Fiorini.

Pînzariu, Iuliana Cătălina 2014a. *Istoria elementelor lexicale cu etimologie multiplă,* in "Philologica Jassyensia", An X, Nr. 1 (19), 2014, Supliment, p. 41−50.

Pînzariu, Iuliana Cătălina 2014b. *Neologismele româneşti cu etimologie multiplă latino romanică*, Cluj-Napoca: Casa Cărţii de Ştiinţă.

Popescu, Mihaela. 2013. *Une notion-clé dans la lexicologie roumaine : l'étymologie multiple*, în Emili Casanova Herrero, Cesáreo Calvo Rigual (eds.), "Actes del 26é Congrés de Lingüística i Filologia Romàniques (València, 6–11 de setembre de 2010)", vol. 4, Berlin, De Gruyter, pp. 2004–2014.

Platon, E. - 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.

Popescu, Mihaela. 2013. *Une notion-clé dans la lexicologie roumaine : l'étymologie multiple*, în Emili Casanova Herrero, Cesáreo Calvo Rigual (eds.), "Actes del 26é Congrés de Lingüística i Filologia Romàniques (València, 6–11 de setembre de 2010)", vol. 4, Berlin, De Gruyter, pp. 2004–2014.

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'economia 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 a II-a (Literele N-Z),* Iaşi: Ed. Cronica, 2011.

Ursu, N.A. 1962. *Formarea terminologiei ştiințifice româneşti,* Bucureşti: Ed.Ştiințifică.

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:**

1. *DCR2*, 1997. Dimitrescu, Florica, *Dicționar de cuvinte recente,* ed. aII-a, București: Ed.Logos.
2. *DDA*, 1963. Papahagi, Tache, *Dizionario del Dialetto Arumeno (DDA)*, București, 1963.
3. *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*
4. *DEI*. Ottorino Pianigiani, *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, *DEI*: https://www.etimo.it
5. *DER,* 2007. Ciorănescu, Alexandru. *Dicționarul Etimologic al limbii române (DER),* Editura Saeculum I.O.
6. *DEX*, 2009. *Dicționarul explicativ al limbii române* (ediția a II-a revăzută și adăugită). Academia Română, Institutul de Lingvistică, Editura Univers Enciclopedic Gold, 2009
7. *DIFIT*, 2008. Stammerjohann, Harro *et.al., Dizionario di italianismi in francese, inglese, tedesco (DIFIT)*, Firenze: Accademia della Crusca.
8. *DLR*,1949. Sextil Puşcariu, I.Iordan, Al.Graur, I.Coteanu, Dicționar al limbii române (Dicționarul Academiei)
9. *DN*, 1986. Marcu Florin - Maneca, Constant. *Dicționar de neologisme*, București: Editura Academiei, 1986.
10. *Il Sabatini Coletti, Dizionario di italiano*, https://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano
11. *LEI*. Pfister, Max, *Lessico* Etimologico italiano (*LEI)*.Vol.1, Wiesbaden: Reichert.
12. *MDA2*.2010. Coteanu, Ion (coord.), *Micul dicționar academic,* ediția a II-a, Academia Română, Institutul de Lingvistică: Editura Univers Enciclopedic.
13. *MDN*, 2000. Marcu,Florin, *Marele dicționar de neologisme*, 2000.
14. *NODEX*.2002. *Noul dicționar explicativ al limbii române*, București: Editura Litera Internațional.
15. *TLFi, Trésor de la Langue Française informatisé*, http://atilf.atilf.fr/
16. *TLIO, Tesoro della Lingua Italiana delle Origini, Il primo dizionario storico dell'italiano antico*, fondato da Pietro G. Beltrami, http://tlio.ovi.cnr.it/
17. *Treccani, Enciclopedia Treccani, https://www.treccani.it/enciclopedia/*

*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

*Simboli (parole con asterisco):*

*: per queste parole pochi dizionari/lavori lessicografici indicano l'influsso italiano

**: pur essendo registrato nei dizionari e nelle opere lessicografiche di riferimento, questo lemma manca nei corpora analizzati.

DOI: 10.35923/QR.10.02.18

Aurora FIRȚA-MARIN
(Università di Bucarest)

# La «cinematografia sentimentale» dei Canti Orfici di Dino Campana nella traduzione dall'italiano al romeno

**Abstract:** (**The "sentimental cinematography" of Dino Campana's "Canti Orfici" in the translation from Italian to Romanian).** In Dino Campana's *Canti Orfici*, some critics rightly observed the tendency towards fragmentation of Campana's poetics, along with the decomposition and dematerialization of the images (Ceragioli 1985, 407). The poet uses a cinematographic technique (so called by Ceragioli, inspired by a subtitle of *La Notte* which was substituted in the final edition: *Morti cinematografiche*), employing techniques very similar to that of the Futurists. In fact, Campana uses sequences of frames that seem to follow one other in a perpetual present, liberated from time and space. Consequently, the traditional syntactic structure is interrupted by chromatic and musical elements introduced into the text by means of repetitions (Ceragioli 1985, 30, 31, 407). It gives rise to a new system, with a cohesion and coherence specific to Campana; on this system focused the translation process of the *Canti Orfici* into Romanian (Campana 2017). The present research focuses on some of the strategies employed by the translator to maintain the segmentation typical of the new Campanian system (the paratactic, nominal, a-verbal, a-temporal syntaxes, the hyperbatons, the dislocations, the prolepsis, anacoluthon effects, the lack of punctuation), while enhancing, at the same time, the elements of continuity within and beyond the limits of the sentence, the construction of the unitary sense and any progressive and coherent enchaining of ideas [strong lexical cohesion: Genoese vocabulary, stylistic figures of repetition, alliteration, parallelism, ellipsis (Sgroi 2007, 93-94)].

**Keywords***: Dino Campana, Canti Orfici, translation, sentimental cinematography, coherence, cohesion.*

**Riassunto:** Sui *Canti orfici* di Dino Campana c'è chi ha giustamente notato la tendenza del testo a frantumarsi in concordanza con la poetica campaniana che tende alla scomposizione e alla smaterializzazione dell'immagine (Ceragioli 1985, 407). Il poeta adopera un procedimento cinematografico (così chiamato da Ceragioli, che prende spunto dal sottotitolo scomparso dall'edizione finale della sezione *La Notte*: *Morti cinematografiche*), impiegando una tecnica molto simile a quella futurista. In effetti, Campana concatena inquadrature che paiono defilare una accanto all'altra in un presente perpetuo, ossia liberate dal tempo e dallo spazio, di conseguenza la struttura sintattica tradizionale viene disgregata da elementi cromatici e musicali introdotti nel testo per mezzo di ripetizioni (Ceragioli 1985, 30, 31, 407). La presente ricerca presenta alcune strategie impiegate nella traduzione dei *Canti Orfici* dall'italiano al romeno (Campana 2017), per mantenere la segmentazione tipica del nuovo sistema campaniano (la sintassi paratattica, nominale, a-verbale, a-temporale, gli iperbati, la dislocazione, la prolessi di sintagmi preposizionali, gli effetti di anacoluto, l'abolizione della punteggiatura), valorizzando, al contempo gli elementi di continuità all'interno e oltre i limiti della frase, la costruzione del senso unitario e qualsiasi sviluppo progressivo e coerente [forte coesione lessicale: il lessico genovese, figure stilistiche della ripetizione, allitterazione, parallelismo, ellissi (Sgroi 2007, 93-94)].

**Parole-chiave:** *Dino Campana, Canti Orfici, traduzione, cinematografia sentimentale, coerenza, coesione.*

Il titolo della presente analisi, *cinematografia sentimentale*, riprende quello dato inizialmente da Dino Campana alla sezione *La Notte* dei *Canti Orfici* e rimanda alla successione di inquadrature sulla quale si regge la poetica del marradese.

La presente analisi è un approfondimento delle sequenze iniziale e finale dei *Canti* che prende avvio dalla nostra traduzione dei *Canti Orfici* pubblicata dall'editrice Humanitas di Bucarest nel 2017, con una prefazione di Fiorenza Ceragioli ed è il seguito naturale di una ricerca di data più vecchia, incentrata su alcuni aspetti sintattici degli stessi *Canti* e presentata nel medesimo 2017 al Congresso Mondiale di Traduttologia di Paris-Nanterre intitolato *La traductologie une discipline autonome*.

Il presente studio propone alcune osservazioni da una parte sulla *discontinuità* dei versi campaniani ovvero sulle tecniche della segmentazione che caratterizzano il menzionato volume (la sintassi paratattica, nominale, a-verbale, a-temporale, gli iperbati, la dislocazione, la prolessi di sintagmi preposizionali, gli effetti di anacoluto, l'abolizione della punteggiatura), d'altra parte sulle strategie della *continuità* (forte coesione lessicale, le figure stilistiche della ripetizione, l'allitterazione, il parallelismo, l'ellissi, gli elementi della frase che rimandano ad un medesimo referente) (Sgroi 2007, 93-94) tutto dal punto di vista del traduttore che desidera offrire al lettore della lingua di arrivo un testo che conservi le caratteristiche sintattiche, stilistiche, musicali e di contenuto dell'originale.

C'è chi ha giustamente notato a proposito dei *Canti orfici* di Dino Campana la tendenza del testo a frantumarsi in concordanza con la poetica dell'autore che tende alla scomposizione e alla smaterializzazione delle immagine (Ceragioli 1985, 407).

Una volta sfogliato il libro, sia anche prima della lettura, il lettore dei *Canti Orfici* non può fare a meno di notare a livello macrostrutturale il concatenarsi delle sequenze di dimensioni alquanto ridotte, in versi o meno, ognuna avente un titolo diverso. Se ne contano ventidue, alcune contenenti, alla loro volta, dei sottocapitoli con propri titoli. Ad esempio, la prima macrosequenza *La Notte* comprende altre tre intermedie: *La Notte* (a sua volta suddivisa in 16 sequenze descrittive separate da asterischi, tra le quali la coesione viene assicurata da numerose simmetrie e ripetizioni), *Il Viaggio e il Ritorno, Fine*. Ogni singola sequenza grande comprende una o più microsequenze, senza titoli, che si susseguono separate, di solito, da asterischi; la sequenza *Genova* ne contiene sette. La frammentarietà invita alla libera lettura, non necessariamente rigorosa dalla prima macrosequenza all'ultima. (Sgroi 2007, 88).

Malgrado l'ovvio carattere frammentario, o forse grazie anche a esso, il poeta manifesta preoccupazione anche per la continuità nella costruzione dei *Canti Orfici* con la conseguente presenza di fili rossi che connettono intimamente alcune delle macrosezioni soprattutto a livello dei temi attraverso corrispondenze ed echi rintracciabili da una sequenza all'altra.

La prima sezione dei *Canti Orfici, La Notte*, è una proiezione nel ricordo di un pomeriggio dei luoghi natii di Campana, Marradi, una piccola cittadina di montagna dell'Emilia-Romagna e i dintorni, pomeriggio che viene rimembrato attraverso una serie di immagini del passato che si susseguono, come in un sogno proiettato sullo

schermo di un cinema presentando un'esperienza amorosa. Questo è il primo dei tre livelli di lettura identificati da Ceragioli (2017, 14). Il secondo livello di lettura è accessibile se consideriamo *La Notte* come un viaggio dell'inconscio e dell'istinto con le immancabili componenti del piacere e del dolore e il terzo livello è dato dal guardare il suddetto viaggio come porta di accesso verso il mito della creazione artistica che dalla notte dei sensi e delle passioni trae forme eterne come quelle create da Dante e da Michelangelo, citati nel testo.

Come accennato, il poeta adopera un procedimento cinematografico (così chiamato da Ceragioli, che prende spunto dal sottotitolo scomparso dall'edizione finale della sezione *La Notte*: *Scorci bizantini* e *Morti cinematografiche*), impiegando una tecnica molto simile a quella futurista. In effetti, Campana concatena inquadrature che paiono defilare una accanto all'altra in un presente perpetuo, liberate dal tempo e dallo spazio (Ceragioli 1985, 30, 31, 407). La struttura sintattica tradizionale viene disgregata da elementi cromatici e musicali introdotti nel testo per mezzo di ripetizioni (Ceragioli 2017, 25). Nace in tal guisa un *nuovo sistema* campaniano con una coesione e coerenza molto personali che sono affidate ad un assetto di norme dettate dalla logica del poeta e ad una serie di ardite e insistenti ripetizioni.

Parole come *silenzio, lontano, antico, matrona, fanciulla-ancella, selvaggio, luce, immagine, canto, bianco, rosso, tenda* ricorrono quasi ossessivamente come in un mantra e delineano l'universo di *La Notte*, ricco di gesti che nel ricordo appaiono come ritualici, discendendo le epoche fino alle origini; diventano mito, elemento primordiale, sono regolati da istinti primitivi. Un'atmosfera di cerimonia sacra pervade le sequenze, accentuata dalle nenie, dai canti, dai gruppi di personaggi atteggiati come a preghiera o in processione religiosa, spesso fanciulle che camminano ieratiche come ombre di antiche sacerdotesse sullo scenario bizantino delle città o personaggi in pose statuarie come le matrone di altri tempi che troneggiano in posa di divinità decadute. Le figure femminili, le ancelle, le matrone attuano anche senza esserne consapevoli rituali ancestrali, primitivi, della sfera degli istinti nella notte dalla quale nascono come immagini oniriche anche l'arte e la poesia (Ceragioli 2017, 15).

Nella tredicesima inquadratura di *La Notte*, la luce viene affidata al bianco di una tenda distesa sopra una matrona e sopra la fanciulla inginocchiata (in posizione ritualica), una tenda che si rivela, al termine del climax, della gradazione ascendente attentamente costruita attraverso ripetizioni, una sorta di schermo cinematografico sul quale si agitano *immagini candide*; in tal guisa si esplicita al livello del contenuto la tecnica poetica adoperata dal poeta. La tenda, che ritorna in più di un'inquadratura, è sfondo e condizione del mito, elemento magico e ritualico che rende possibile la discesa nella notte primordiale degli istinti.

> Ero sotto l'ombra dei portici stillata di gocce e gocce di luce sanguigna ne la nebbia di una notte di dicembre. A un tratto una porta si era aperta in uno sfarzo di luce. In fondo avanti posava nello sfarzo di un'ottomana rossa il gomito reggendo la testa, poggiava il gomito reggendo la testa una matrona, gli occhi bruni vivaci, le mammelle enormi: accanto una fanciulla inginocchiata, ambrata e fine, i capelli

recisi sulla fronte, con grazia giovanile, le gambe lisce e ignude dalla vestaglia smagliante: e sopra di lei, sulla matrona pensierosa negli occhi giovani una tenda, una tenda bianca di trina, una tenda che sembrava agitare delle immagini, delle immagini sopra di lei, delle immagini candide sopra di lei pensierosa negli occhi giovani. Sbattuto a la luce dall'ombra dei portici stillata di gocce e gocce di luce sanguigna io fissavo astretto attonito la grazia simbolica e avventurosa di quella scena. Già era tardi, fummo soli e tra noi nacque una intimità libera e la matrona dagli occhi giovani poggiata per sfondo la mobile tenda di trina parlò.[1]

Le ripetizioni, ricche e ardite in Campana, spesso delle anadiplosi specifiche all'oralità, più raramente delle epanalessi, fanno slittare lo *sguardo* del lettore da un'inquadratura all'altra. Non di rado esse vengono impreziosite dalla sinonimia e dall'iperbato come nella frase: "Posava .... il gomito, poggiava il gomito" nella quale l'inciso: "nello sfarzo di un'ottomana rossa" riprende un epiteto cromatico specifico dei *Canti Orfici* che ricorre ben tre volte solo in questa breve sequenza nella quale altre e altre ricorrenze delineano la magica atmosfera primordiale: le gocce, la luce color sangue, le immagini candide, la trina della tenda, la figura della matrona e la sua posizione di sapore antico: appoggiata al gomito.

Altrove, sono i parallelismi, le simmetrie, le rime interne spesso grammaticali che assicurano il fluire delle inquadrature: "Si volse, mi accolse" ("S-a întors, m-a primit"); "ossute e mute" ("osoase și mute") o le allitterazioni: "stragi di orge" ("masacre și orgii"), "calore dorato nell'ombra..." ("căldura aurie în umbra..."), "vestaglia smagliante" ("rochia strălucitoare") con un'affinità per le liquide, figure fonetiche che la traduzione mantiene solamente se questo ha condotto a soluzioni nello spirito della lingua romena.

Per la maggior parte dei casi, la traduzione mantiene le ripetizioni visto che in Campana questa figura retorica da una parte assicura la coesione, dall'altra conferisce al testo sapore di canto ritualico, di mantra che è chiave di accesso verso la notte dei sensi e dell'istinto nella quale si compie l'atto sessuale ripetitivo, fondatore, creatore.

Eram în umbra porticurilor picurată de stropi şi stropi de lumină sângerie în ceaţa unei nopţi de decembrie. Deodată s-a deschis o uşă într-o revărsare de lumină. Drept înainte în spate trona pe revărsarea roşie a canapelei cotul sprijinind capul, stătea cu capul sprijinit pe cot o matroană, cu ochi negri vii, cu sâni enormi: alături o copilă îngenuncheată, delicată şi chihlimbarie, cu părul retezat pe frunte, cu graţie tinerească, cu picioarele netede şi goale prin rochia strălucitoare: iar deasupra ei, deasupra matroanei gânditoare cu ochi tineri, o perdea, o perdea albă de dantelă, o perdea pe care parcă se perindau imagini, nişte imagini deasupra ei, nişte imagini candide deasupra ei gânditoare cu ochi tineri. Azvârlit în lumină din umbra porticurilor picurată de stropi şi stropi de lumină sângerie eu fixam chinuit, uimit, graţia simbolică şi plină de făgăduinţă a acelei scene. Era târziu deja, rămaserăm

[1] Tutte le citazioni sono state tratte dal volume (Campana 2017).

singuri şi între noi se născu o intimitate liberă şi matroana cu ochi tineri, aşezată cu perdeaua mişcătoare de dantelă în fundal, vorbi.

Il mosaico delle ripetizioni non annulla il carattere frammentario programmatico del testo dato dallo stile nominale, che conferisce un alone atemporale tracciato a livello sintattico dalle frequenti *teorie* – per usare una parola di sapore campaniano – ovvero dalle *serie* di nomi e aggettivi i cui nessi di subordinazione vanno attentamente ricostruiti da parte del traduttore, per via di letture successive, stile che frequentemente viene coronato dalla sintassi latineggiante con verbo finale, di non facile traduzione:

...così come Santa Marta, spezzati a terra gli strumenti, cessato già sui sempre verdi paesaggi il canto che il cuore di Santa Cecilia accorda col cielo latino, dolce e rosata presso il crepuscolo antico ne la linea eroica de la grande figura femminile romana sosta.

...aşa cum Sfânta Marta, odată zdrobite instrumentele de pământ, odată stins în verzile peisaje cântecul pe care inima Sfintei Cecilia îl acordă mereu cu cerul latin, gingaşă şi trandafirie în apusul de odinioară, se odihneşte în descendenţa eroică a marilor profiluri de femei romane.

In effetti, ai fini di attenuare il carattere estraneo dell'accumulo di idee e ai fini di semplificare la decodifica da parte del lettore romeno che – come quello italiano – in questo brano è alle prese con più di un'ambiguità e difficoltà malgrado la sintassi paratattica, la traduzione propone una sintassi non-latineggiante con più breve distanza tra soggetto: *Santa Marta* e predicato: *sosta* in chiusura di frase:

Entrammo. Dei visi bruni di autocrati, rasserenati dalla fanciullezza e dalla festa, si volsero verso di noi, profondamente limpidi nella luce. E guardammo le vedute. Tutto era di un'irrealtà spettrale. C'erano dei panorami scheletrici di città. Dei morti bizzarri guardavano il cielo in pose legnose. Una odalisca di gomma respirava sommessamente e volgeva attorno gli occhi d'idolo. E l'odore acuto della segatura che felpava i passi e il sussurrio delle signorine del paese attonite di quel mistero.

Am intrat. Chipuri brune de autocraţi, înseninate de tinereţe şi de sărbătoare, s-au întors spre noi, nespus de limpezi, în lumină. Şi am privit imaginile. Totul era spectral şi ireal. Erau privelişti scheletice de oraşe. Nişte morţi bizari priveau cerul în poziţii ţepene. O odaliscă din cauciuc respira încet şi îşi rotea în jur ochii de idol. Şi mirosul înţepător de rumeguş care înăbuşea paşii şi şoaptele domnişoarelor din sat înmărmurite de acel mister.

Spinte fino ai limiti dell'ambiguità sono le tecniche della discontinuità come la prolessi sintattica:

così *quello che ancora era arido e dolce*, sfiorite le rose de la giovinezza, *sorgeva* sul panorama scheletrico del mondo.

> şi *toate câte erau aride şi gingaşe*, odată ofilită roza tinereţii, *răsăreau* în priveliştea scheletică a lumii.

e gli iperbati con incisi che interrompono il fluire della frase e non di rado avvicinano il discorso alla sìnchisi:

> Si aprivano le chiuse aule dove la luce affonda uguale dentro gli specchi all'infinito, apparendo le immagini avventurose *delle cortigiane* nella luce degli specchi *impallidite* nella loro attitudine di sfingi: e ancora tutto quello che era arido e dolce, sfiorite le rose della giovinezza, tornava a rivivere sul panorama scheletrico del mondo.

> Se deschideau sălile ferecate, unde lumina se adânceşte egală în oglinzi la infinit, pe când *în lumina oglinzilor* apăreau fantomele pline de făgăduinţe ale *curtezanelor, palide* în poziţia lor de sfincşi: şi toate câte erau aride şi gingaşe, odată ofilită roza tinereţii, răsăreau în priveliştea scheletică a lumii. (1)

> Se deschideau sălile ferecate, unde lumina se adânceşte egală în oglinzi la infinit, pe când apăreau fantomele pline de făgăduinţe ale *curtezanelor*, în lumina oglinzilor *palide* în poziţia lor de sfincşi: şi toate câte erau aride şi gingaşe, odată ofilită roza tinereţii, răsăreau în priveliştea scheletică a lumii. (2)

Negli esempi sopra il traduttore ha dovuto scegliere tra rinunciare all'inciso e regolarizzare la sintassi in romeno e mantenerlo con la conseguente aggiunta di un'ulteriore ambiguità. Infatti l'aggettivo *impallidite-palide* della seconda versione può essere retto tanto da *cortigiane-curtezane*, quanto da *oglinzi-specchi*. In italiano l'accordo indica con precisione l'elemento reggente: *cortigiane impallidite*, tuttavia in romeno *oglinzi*, nome di genere neutro, regge al plurale un aggettivo femminile, donde l'arricchimento della traduzione con la detta ambiguità. Ai fini di evitare l'arricchimento del testo – la traduzione ha optato per la prima variante. Tuttavia, nella maggior parte dei casi è stato possibile mantenere la sintassi paratattica, le prolessi e la maggior parte degli incisi, senz'altro laddove non ha precluso alla corretta decodifica del testo in romeno da parte del lettore.

Dalla prima sezione de *Canti* all'ultima, la distanza tra le inquadrature e l'asistematicità divengono sempre più palesi. In *Genova* un'altra visione, simile e al contempo diversa da quelle della *Notte* chiude in maniera quasi circolare il volume. Viene descritta, come in sogno, una giovane donna incontrata in una delle vie di questa città, che è punto iniziale del viaggio di Campana nelle Americhe e vero *topos* della sua poesia. Genova è la città porto, inizio e termine dei viaggi, labirinto di vie strette e ripide – "dedalo segreto" di "vichi ambigui", luogo di "gioia intensa e fugace".

> Ed andavamo io e la sera ambigua: / Ed io gli occhi alzavo su ai mille / E mille e mille occhi benevoli / Delle Chimere nei cieli:... Quando, / Melodiosamente / D'alto sale, il vento come bianca finse una visione di Grazia / Come dalla vicenda

infaticabile / De le nuvole e de le stelle dentro del cielo serale / Dentro il vico marino in alto sale,... / Dentro il vico chè rosse in alto sale / Marino l'ali rosse dei fanali / Rabescavano l'ombra illanguidita,... / Che nel vico marino, in alto sale / Che bianca e lieve e querula salì! / «*Come nell'ali rosse dei fanali / Bianca e rossa nell'ombra del fanale / Che bianca e lieve e tremula salì:.....*» – / Ora di già nel rosso del fanale / Era già l'ombra faticosamente / Bianca... / Bianca quando nel rosso del fanale / Bianca lontana faticosamente / L'eco attonita rise un irreale / Riso: e che l'eco faticosamente / E bianca e lieve e attonita salì...

Şi mergeam alături eu şi seara ambiguă: / Şi eu privirea-mi înălţam spre miile / De mii de ochi binevoitori / Ai Himerelor din ceruri:… / Când, / Ca-ntr-o melodie / Din sare plutitoare, vântul făuri albă o închipuire plină de Graţie / Ca plăsmuită din trecerea neobosită / A norilor şi a stelelor pe cerul înserării / Pe străduţa de la mare-n sarea plutitoare,… / Pe străduţă până ce roşii-n sare plutitoare / De mare roşii arípi de felinare / Se-ntortocheau în umbra domolită,… / Când pe străduţa de la mare-n sare plutitoare / Când albă şi uşoară şi-nlăcrimată urcă! / *„Ca pe arípi de felinare roşii / Albă şi roşie în umbră de felinar / Ce albă şi uşoară şi tremurândă urcă:…“* – / În roşul felinarului era de-acum / Era de-acuma umbra ostenită / Albă… / Albă pe când în roşul felinar / Alb şi îndepărtat şi ostenit / Şi năucit ecoul râse un râset / Ireal: şi până ce ecoul ostenit / Şi alb şi uşor şi năucit urcă…

In quest'ultima visione sulla poesia dell'opera campaniana (1914), la città è lo sfondo di un'apparizione che sottentra successivamente all'incontro con la giovane donna, avvenuto in una delle vie strette in salita. La trasfigurazione è diversa rispetto a quella di *La Notte*: mentre nella parte iniziale dei *Canti* una fanciulla era l'intermediario che apriva la via verso l'atto artistico filmico e poetico ed era guida della discesa verso la notte originaria dove dal caos si plasmano idee e forme, in Genova, la fanciulla stessa si trasforma in visione immateriale (Ceragioli 2017, 28-29).

La coesione del testo si fonda, qui e prima, su ripetizioni e parallelismi e mette in atto ciò che alcuni critici hanno denominato *balbettìo*, la "forma più estrema e disarticolata" (Bonaffini 1979) del linguaggio poetico di Campana – pensando anche ai disturbi mentali di questo poeta, ricoverato in manicomio varie volte fino al ricovero permanente del 1918. La stessa *disarticolazione* viene spiegata altrove come "tensione estrema al fine di creare un nuovo sistema di mezzi linguistici per la poesia" (Ceragioli 1985, 29), formula decisamente più aperta al dialogo e allo sviluppo degli studi campaniani.

Le tecniche menzionate si ritrovano anche in questa sequenza finale, come prova di certa costanza dello stile campaniano: gli iperbati: "ombra faticosamente / Bianca" ("umbra ostenită / Albă)", la prolessi sintattica: "bianca finse una vision / di Grazia" ("făuri albă o închipuire plină de Graţie"); "Che nel vico marino, in alto sale / Che bianca e lieve e querula salì!" ("Când pe străduţa de la mare-n sare plutitoare / Când albă şi uşoară şi-nlăcrimată urcă!"), la sintassi paratattica con polisindeto: "Ed andavamo io e la sera ambigua: / Ed io gli occhi alzavo su ai mille / E mille e mille occhi benevoli / Delle Chimere nei cieli:..." ("Şi mergeam alături eu şi seara ambiguă:

/ Şi eu privirea-mi înălţam spre miile / De mii de ochi binevoitori / Ai Himerelor din ceruri:…") e inoltre, l'ambiguità dei connettivi: "Che bianca e lieve e querula salì!" (v. 22), "Che bianca e lieve e tremula salì:" (v.25) e "E bianca e lieve e attonita salì" (v. 33).

Infatti, la congiunzione *ché* ripetuta nella quarta strofa può essere interpretata come temporale *finché* o causale *perché*. Mentre alcuni studiosi di Campana hanno optato per la causalità, come Bonaffini, altri ne hanno sottolineato il doppio significato che arricchisce i versi. In questo caso, il traduttore è costretto a interpretare e scegliere tra la variante temporale: *până când/ce* e quella causale *pentru că/deoarece*, con la conseguente perdita dell'ambiguità desiderata dal poeta.

La coesione si fonda su figure retoriche appartenenti alla sovrammenzionata famiglia della ripetizione (Giri 2005, 171-188). Vi spicca il parallelismo tra: *visione di Grazia*, *ombra* ed *eco* per mezzo del polisindeto quasi identico: "Che bianca e lieve e querula salì!" (v. 22), "Che bianca e lieve e tremula salì:" (v. 25) e "E bianca e lieve e attonita salì" (v. 33) che ha funzione di ritornello nonostante vari l'ultimo termine dell'enumerazione; la traduzione in romeno conserva tale parallelismo, con due perdite: una morfologica, il genere femminile della parola *eco*, neutra in romeno, e che quindi regge al singolare aggettivi di genere maschile fatto che arricchisce la traduzione con un tratto che non esisteva nella visione tutta al femminile del testo fonte: "alb şi uşor" invece di "albă şi uşoară".

Il candore della tenda che si agitava sopra la matrona e sopra l'ancella in *La notte* ritorna in guisa diversa nel *bianco* che occorre ben nove volte in questa stanza ed è un elemento importante di coesione tra la cornice (la città di Genova con gli arabeschi bianchi che decorano i palazzi eleganti) e la parte centrale della scena con la bianca visione di Grazia, l'ombra bianca e la bianca eco. La giustapposizione al *rosso* ricorda il cromatismo di *La Notte*: *Bianca e rossa nell'ombra del fanale* e stabilisce un nesso ancora più forte tra la visione di grazia e l'ombra. L'epiteto cromatico *rosso* ricorre ben sei volte e crea una catena associative tra la visione di Grazia, l'ombra e i fanali. Infatti il ritmo dei versi si fonda su questo tipo di ripetizione a mantra che, qui come in *La Notte*, delinea catene di associazioni tra i vari elementi del paesaggio urbano che sembrano immersi in quella che pare una formula magica musicale, quasi sacra. In *Ordine e disordine in Campana*, Luigi Bonaffini percepisce nelle immagini bianche un ritmo ascendente e in quelle rosse un andamento più orizzontale. Attraverso dell'alternarsi cromatico riportato in romeno, la traduzione mantiene la vibrazione musicale ascendente del testo fonte.

E probabilmente, come afferma Parronchi, che proprio in questo connubio cromatico musicale, in questo "*riverbero ascensionale e musicale" (Parronchi 1958, 241)* si trovi il nodo più alto dell'arte di Campana, al quale anche un critico asperrimo come Pier Paolo Pasolini ammette la "particolarmente precisa cultura pittorica" e "gli apporti nella sua lingua del gusto cubista e di quello del futurismo", affermando che sono "impeccabili" (Pasolini 2008, 1959).

## Bibliografia

Blum-Kulka, Shoshana. 2000. *Shifts of cohesion and coherence in translation* in "The Translation Studies Reader". Lawrence Venuti ed. London – New York: Routledge, pp. 298-313.

Bonaffini, Luigi. 1979. *Ordine e disordine in Campana in "Genova" e la questione della quarta strofa,* in "Forum Italicum", XIII, n.3, 1979, consultabile on-line a https://www.campanadino.it/index.php/affondi/176-luigi-bonaffini-ordine-e-disordine-in-campana-genova-e-la-questione-della-quarta-strofa, ultima consultazione 6.11.2022.

Campana Dino. 2017. *Canti orfici/Cânturi orfice*. Prefață de Fiorenza Ceragioli. Traducere, cronologie, note și îngrijirea ediției de Aurora Firța. București: Humanitas.

Campana Dino. 1985. *Canti Orfici*. Introduzione e commento di Fiorenza Ceragioli. Milano: Rizzoli.

Campana Dino. 1990. *Taccuini*. Edizione critica e commento di Fiorenza Ceragioli. Pisa: Scuola Normale Superiore.

Crevatin, Franco. 2005. *L'intraducibilità e l'incommensurabilità* in *La traduzione. Il paradosso della trasparenza*. A cura di Augusto Guarino, Clara Montella, Domenico Silvestri, Marina Vitale. Napoli: Liguori, pp. 231-240.

Giri, Simona. 2007. *I Canti Orfici: forme della ripetizione tra temporalità e movimento*, *Dino Campana. «Una poesia, europea musicale colorita»*, A cura di Marcello Verdenelli. Macerata: EUM.

Hatim, Basil. 2009. *Discourse analysis* in *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Ed. Mona Baker, Gabriela Saldanha, London – New York: Routledge, pp. 88-91.

Hermans, Theo. 2009. *Translability* in *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Ed. Mona Baker, Gabriela Saldanha, London – New York: Routledge, pp. 300-303.

Pasolini, Pier Paolo. 2008[2]. *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, tomo II. A cura di W. Siti e S. De Laude. Milano: Mondadori.

Parronchi, Alessandro. 1958. *Genova e il senso dei colori nella poesia di Campan*a, in "Artisti Toscani del Novecento". Firenze: La Finestra.

Silvestri Domenico. 2005. *Testualità e traduzione* in *La traduzione. Il paradosso della trasparenza*. A cura di Augusto Guarino, Clara Montella, Domenico Silvestri, Marina Vitale. Napoli: Liguori, pp. 32-81.

Sgroi, Salvatore Claudio. 2007. *Per lo studio della lingua dei* Canti Orfici, in *Dino Campana «una poesia europea musicale colorita»*. A cura di Marcello Verdenelli. Macerata: EUM, pp. 93-94.

DOI: 10.35923/QR.10.02.19

Cinzia GALLO
(Università degli Studi di Enna "Kore")

# Identità attraverso la lingua: La battaglia soda di Luciano Bianciardi

**Abstract:** (**Identity through language: La battaglia soda by Luciano Bianciardi)** Gaddiano classicista è stato definito Luciano Bianciardi. Questo giudizio descrive perfettamente l'operazione da lui compiuta ne *La battaglia soda*: sulla base toscana - attestata, per esempio, dalla voce verbale 'fo', dalla ricorrenza del termine 'figliolo' - egli innesta, da un lato, espressioni latine, termini letterari, testimonianza della tradizione, dall'altro termini non comuni. Ed anche a livello sintattico e morfologico si notano le stesse commistioni. Al desiderio di concretezza di ascendenza toscana si ascrivono, poi, le ricorrenti espressioni idiomatiche (mentre le varie figure retoriche utilizzate sono di impianto letterario. Tutto ciò è in linea con le idee che animano il testo. Il fondo linguistico toscano rappresenta l'avversione verso la politica di sopraffazione portata avanti dai piemontesi e un tributo alla tradizione letteraria che fa capo a Dante, a cui rimandano alcune espressioni ('bramose canne', per esempio). La Toscana e, in particolare, Firenze, con le sue antiche origini romane, testimonia anche la lotta contro ogni forma di corruzione e il bisogno di integrità ed onestà. Se, inoltre, "gli italiani han da farsi da soli, portando ciascuno la sua pietra all'edificio", si comprende anche l'uso dell'appellativo 'sor', tipico della lingua parlata delle regioni centro-settentrionali.

**Keywords***: Bianciardi, Dante, identity, language, Risorgimento.*

**Riassunto:** Luciano Bianciardi has been defined as a classicist Gaddiano. This judgement perfectly describes the operation he carried out in La battaglia soda: on the Tuscan base - attested, for example, by the verbal voice 'fo', by the recurrence of the word 'figliolo' - he inserts, on the one hand, Latin expressions, literary terms, testimony of tradition, on the other uncommon terms. And also on a syntactic, phonetic and morphological level we can see the same mixes. The recurring idiomatic expressions are then ascribed to the desire for concreteness of Tuscan ancestry, while the various rhetorical figures are literary. All this is in line with the ideas that animate the text. The Tuscan linguistic background represents the aversion towards the politics of oppression carried out by the Piedmontese and a tribute to the literary tradition that belongs to Dante, to which some expressions refer ('bramose canne', for example). Tuscany and, in particular, Florence, with its ancient Tuscan origins, also testifies to the fight against all forms of corruption and the need for integrity and honesty. Of, moreover, "gli italiani han da farsi da soli, portando ciascuno la sua pietra all'edificio", we also understand the use of the appellative sor, typical of the language spoken in the central-northern region

**Parole-chiave:** *Bianciardi, Dante, identità, lingua, Risorgimento.*

Gaddiano classicista è stato definito Luciano Bianciardi da Matteo Marchesini (Marchesini 2018, ). Questo giudizio descrive adeguatamente l'operazione linguistica compiuta ne *La battaglia soda*, troppo frettolosamente liquidata come frutto dell'ammirazione di Bianciardi per i *Mille* di Giuseppe Bandi. Carlo Varotti, per

esempio, vi vede "un recupero integrale del toscano di Bandi, gergale e denso di movenze espressive e del parlato. Un vero e proprio saccheggio di parole, locuzioni e modi di dire che potrebbe essere documentato *ad libitum*." (Varotti 2017, 197-198). In realtà vi è una stretta corrispondenza fra le scelte linguistiche di Bianciardi e le idee che animano il testo. Ed infatti Emilio Tadini avverte: "La scelta del toscano, [...] non è certo casuale, non è certo poco meditata. È una scelta che ha un senso preciso." (Tadini 2016, VIII). Il fondo linguistico toscano rappresenta, innanzitutto, l'avversione verso la politica di sopraffazione portata avanti dai piemontesi e il desiderio di conservare la propria identità. Bianciardi, perciò, ostenta un'assoluta fedeltà alle sue radici toscane. Si spiega, in tal modo, a livello sintattico, la ricorrenza del costrutto costituito dal pronome di prima persona plurale con il 'si' impersonale ("a noi che non s'era mai goduto lo spettacolo d'una città bombardata"; "per noialtri ufficiali s'era formata una commissione"; "noialtri bambini si stava alla fiamma sulle seggioline impagliate"; "noialtri lassù si credeva che fosse morto"; "Oreste e io si rimase lì"; "vogliono che noialtri si venga a battaglia molto più innanzi") (Bianciardi 2016, 12, 19, 24, 71, 131, 150) e dell'articolo determinativo 'la' con valore neutro: "non la è finita così" (Bianciardi 2016, 20). A livello fonetico, l'influsso del toscano è evidente nella preferenza per la forma monottongata *figliolo*[1], mentre, come è noto, *figliuolo* è l'unico dittongo dopo palatale mantenuto da Manzoni anche nella Quarantana, e in alcune precise scelte lessicali: *babbo*[2], *berciare*[3], *canzonarti*[4], *custodimento*[5], *damo*[6], *desinare*[7], *panciolle*[8], *pesa*[9] come aggettivo, *raffrescare*[10], *uscio*[11], per esempio. Ma la base linguistica toscana è soprattutto un tributo alla tradizione letteraria che fa capo a Dante, definito "padre" in tre occasioni:

> [...] il balsamo più profumato e il calore più dolce ce lo davano gli occhi di quelle donne che padre Dante chiamò sfacciate perché le rammentava dall'esilio, mentre a me, che dall'esilio ero alla fine sfuggito, parvero solamente belle e gentili, [...].

[1] Leggiamo, così: "Addio, figlioli, addio"; "premurosi come tanti figlioli"; "che io amavo come un figliolino"; "come un figliolo"; "i figlioli sono sempre bambini"; "se mi nascerà un figliolo maschio" (Bianciardi 2016, 10, 16, 21, 21, 26, 30).

[2] "noi due figlioli col babbo e la mamma" (Bianciardi 2016, 27).

[3] "principiò a berciare" (Bianciardi 2016, 152).

[4] "non volevo canzonarti" (Bianciardi 2016, 26).

[5] "per il buon costudimento del corpo" (Bianciardi 2016, 27).

[6] "aver per damo" (Bianciardi 2016, 67).

[7] "col tascapane del desinare" (Bianciardi 2016, 112).

[8] "se ne stavano in panciolle" (Bianciardi 2016, 152).

[9] "quell'aria pesa di palude" (Bianciardi 2016, 14).

[10] "Le prime piogge raffrescarono l'aria" (Bianciardi 2016, 83).

[11] "entravano dall'uscio grande" (Bianciardi 2016, 60).

> "Il bello e forte arnese" [v.70, canto XX, Inferno], intervenne Dossena, che come ho già spiegato era uomo di molte e belle letture, "come scrive padre Dante. [...]".
>
> [...] anche il capitano Dossena volle dire la sua, da quel buon letterato che era. Indicandomi le acque tranquille del fiume, così recitò:
>
> Ivi convien che tutto quanto caschi
> Ciò che in grembo a Benaco star non può,
> E fassi fiume giù per verdi paschi.
> Tosto che l'acqua a correr mette co,
> Non più Benaco, ma Mencio si chiama
> Fino a Governo, dove cade in Po [(Inferno, XX, 73-78)]
>
> "Vede lei, signor maggiore," continuò poi "come padre Dante abbia pulitamente descritto la nostra fronte da Peschiera a Governolo? Nel nostro maggior poeta l'invenzione si sposa sempre e felicemente all'esattezza, e questo è per me segno d'arte grande. Si potrebbe quasi andare in battaglia con un dantino in tasca, sicuri di trovarlo più preciso di mille carte topografiche." (Bianciardi 2016, 66, 149, 155-156).

Non a caso, del resto, Bianciardi pone queste parole in bocca al capitano Dossena, dietro cui, com'è noto, si cela, per il suo intento di calare nelle vicende risorgimentali persone della sua contemporaneità, il giornalista Giampaolo Dossena, autore di vari testi su Dante. A Dante, dunque, rimandano alcune espressioni ("bramose canne",[1] per esempio) (Bianciardi 2016, 148), vari termini: *cagione*: "Ma ce n'era cagione, perdio (Bianciardi 2016, 158); "a bene sperar m'era cagione" (*Inferno*, I, 41); *ciascheduno*: "per studiare di ciascheduno lo stato di servizio" (Bianciardi 2016, 19); in Dante: "fino a Minòs che ciascheduno afferra" (*Inferno*, XX, 36); *dispregio*: "tenevano in dispregio perfino questo Fanti"; (Bianciardi 2016, 42); in Dante: "dir chi tu se' non avere in dispregio" (*Inferno*, XXIII, 93); *Empireo*: "[...] tale fu il coro che se ne pienarono le strade e le piazze, crescendo d'ora in ora, fino a raggiungere, io credo, lo stesso Empireo, [...]"; (Bianciardi 2016, 158); *ferace*: "nella ferace Lombardia" (Bianciardi 2016, 141); in Dante: "oh ben ferace!" (*Paradiso*, XI, 82); *festanti*: "per le vie festanti di Firenze" (Bianciardi 2016, 131); in Dante: "vid'io più di mille angeli festanti" (*Paradiso*, XXXI, 131); *fo*: "E lo fo con voi" (Bianciardi 2016, 52); in Dante: "lo troppo dimandar ch'io fo" (*Purgatorio*, XVIII, 6); *gabbare*: "per gabbare i baggiani" (Bianciardi 2016, 28); in Dante: "per lo gabbare di questa donna" (*Vita nuova*, XV, 8); *ghiado*: "Il Mori per fortuna è a ghiado" (Bianciardi 2016, 29); in Dante: "A ghiado il fe' morire a gran dolore" (*Il fiore*, XCII, 10); *immota*: "Ogni cosa era rimasta medesima, immota" (Bianciardi 2016, 29); in Dante: "pur come sposa tacita e immota" (*Paradiso*, XXV, 111); *limbo, purgatorio*: "[...] lasciava gli ufficiali in

[1] "Così profittai della sosta per mettere qualcosa dentro le bramose canne". E in Dante, *Inferno*, VI, 27: "la gittò dentro a le bramose canne".

camicia rossa nel limbo, o anzi meglio nel purgatorio (Bianciardi 2016, 42; *lungi*: "non lungi dal paese che mi vide nascere (Bianciardi 2016, 24); in Dante: "non molto lungi al percuoter de l'onde" (*Paradiso,* XII, 49); *maggiori*, con il significato di 'antenati': "i bei versi de' nostri maggiori" (Bianciardi 2016, 81); in Dante: "Basti d'i miei maggiori udirne questo" (*Paradiso,* XVI, 43); *mestieri*, nel senso di 'bisogno': "era mestieri tenersi alla realtà" (Bianciardi 2016, 59); in Dante: "dir non è mestieri" (*Inferno,* XXXIII, 18); *occaso*: "[...] mentre il sole principiava a calare tingendo di rosso l'occaso" (Bianciardi 2016, 176); in Dante: "Ad un occaso quasi e ad un orto / Buggea siede e la terra ond'io fui" (*Paradiso,* IX, 91-92); "Quando il settentrion del primo cielo, / che né occaso mai seppe né orto" (*Purgatorio,* XXX, 1-2); "[...] per noi girato era sì 'l monte, / che già dritti andavamo inver' l'occaso" (*Purgatorio,* XV, 8-9); *pugna*: "poco mancò che si dessero le pugna l'uno in faccia all'altro" (Bianciardi 2016, 64); in Dante: "con piene le pugna / la gittò dentro a le bramose canne" (*Inferno,* VI, 26-27); *quetarsi*: "fino a quetarsi nella piana" (Bianciardi 2016, 161); in Dante: "insieme a punto e a voler quetarsi" (*Paradiso*, XII, 25); "e lì quetarsi / cantando" (*Paradiso,* XVIII, 98-99); *simiglianza*: "per la simiglianza fra i due" (Bianciardi 2016, 45); in Dante: "se troppa simiglianza non m'inganna" (*Inferno,* XXVIII, 72); *torma*: "La torma dei fuggiaschi era oramai alle viste" (Bianciardi 2016, 169); in Dante: "[...] tre orme insieme si partiro, / correndo, d'una torma che passava" (*Inferno,* XVI, 4-5); "per guadagnar la donna de la torma" (*Inferno,* XXX, 43); *tremuoto*: "si riallaccia al timore continuo del tremuoto" (Bianciardi 2016, 118); in Dante: "mi sentio cominciare un tremuoto" (*Vita nuova,* XXIV);

L'io narrante, d'altronde, si sente vicino a Dante pure perché ritiene, appunto come lui, che la Chiesa debba mantenersi estranea alla vita politica. "[...] non cessava mai di predicare l'amor della patria e il riscatto di Roma dalla tirannia dei preti" (Bianciardi 2016, 188). Dante tramanda, inoltre, anche il ricordo di due individui, Pia de' Tolomei e il conte Ugolino, entrambi ingiustamente morti e legati a due luoghi, Castel di Pietra e Pisa, molto vicini a Bianciardi: "la Nunzia nostra vecchia fantesca [...] raccontava la storia della Pia, morta violentemente a Castel di Pietra, non lungi dal paese che mi vide nascere (Bianciardi 2016, 24); "poco più in là del sito ove sorgea la Torre della Fame, teatro dell'infamia del povero Ugolino, [...]" (Bianciardi 2016, 100). Appare dunque chiaro come la Toscana tutta, e Firenze, con le sue antiche origini romane, rappresentano, attraverso Dante, la lotta contro ogni forma di corruzione e il bisogno di integrità ed onestà. La famiglia dell'io narrante testimonia questi valori. Non a caso, difatti, la sorella si chiama Sestilia, nell'antica Roma nome di una matrona particolarmente nota per la sua virtù e madre dell'imperatore Vitellio, e nome di una gens plebea che partecipa attivamente alla vita pubblica, nel periodo compreso fra la Repubblica e l'Impero. Nel testo ricorrono, del resto, varie espressioni latine, e il padre dell'io narrante è solito tradurre ai figli i testi di Seneca. Ed è lui a raccomandare al figlio: "Rimani onesto e bravo come ti fu insegnato. Non te ne verrà grande vantaggio, se non quello d'una coscienza pulita" (Bianciardi 2016, 35).

L'io narrante, poi, vorrebbe avere le doti retoriche "d'un Marco Tullio" (Bianciardi 2016, 178). Si spiega così l'accurata elaborazione letteraria del testo, a cui contribuiscono la posposizione degli aggettivi possessivi ("La tentazione mia", "il rovello mio maiuscolo", "La mansione sua ordinaria") (Bianciardi 2016, 87, 79, 70), e le numerose figure retoriche. Si notano paragoni ("facevano un fragore straordinario, come una banda intera di giganteschi tamburi [...] con un fantastico gioco che pareva d'artifizio"; "Come limoni spremuti") (Bianciardi 2016, 10, 11); interrogative retoriche ("Non era forse questo il comun proposito? E perché dunque la velenosa passione delle sette già cominciava a dividere i fratelli?") (Bianciardi 2016, 11); anafore ("Credevo io che in quel di Torino avrei trovato un brillante, [...]. Credevo di trovarmi un bel battaglione [...]") (Bianciardi 2016, 36); metafore ("dell'uomo che regge il timone del vascello nazionale" (Bianciardi 2016, 46). Alcune di queste mostrano un particolare modo di procedere di Bianciardi; consideriamo, per esempio, "mentre vagellavo su pei peri del gran febbrone" (Bianciardi 2016, 15), in cui il verbo *vagellare* è classificato come voce toscana o letteraria, *peri* è un'espressione dialettale siciliana, mentre la preposizione articolata *pei* è tipicamente letteraria. Sarebbe, questo, un modo per sottolineare, attraverso lo strumento linguistico, l'esigenza di una continuità fra il presente e la tradizione.

E, perciò, significativi sono i riferimenti ad autori che hanno segnato la storia della letteratura e che hanno avuto posizioni critiche verso il fermento rivoluzionario che ha generato il Risorgimento, come Leopardi, il "maggior poeta del nostro secolo" (Bianciardi 2016, 100), e Foscolo e Parini, riuniti attraverso il ricordo del carme *Dei Sepolcri*: "[...] libri utilissimi e scritti in chiaro italiano, ma dove non spirava di certo l'ambrosia indizio del divin nume delle Muse invano più cercate dal Foscolo sotto il grande tiglio di Porta Ticinese a Milano" (Bianciardi 2016, 81). E, ancora, menzionato è Orlando, l'eroe rinascimentale simbolo del fallimento dei più alti ideali, a cui è paragonato Nino Bixio, il quale perde così la connotazione negativa datagli da Verga: "entrò di furia Nino Bixio, cupo in volto e taroccando tra di sé come per rabbia a stento rattenuta, e si mordeva i baffi e strabuzzava gli occhi, da sembrare il furioso Orlando quando gli pigliano le mattane" (Bianciardi 2016, 19-20). È proprio Bixio, anzi, a consigliare all'io narrante di mettere da parte la "sciabola" e prendere "in mano la penna, che è quello il mestier tuo" (Bianciardi 2016, 185).

Se, ancora, i richiami a personaggi del mito (Morfeo, Temi, Ercole, i Ciclopi) (Bianciardi 2016, 18, 99, 165, 126), a Menandro (Bianciardi 2016, 134), a Orazio (Bianciardi 2016, 90)[1] attestano l'importanza delle radici classiche, è l'analisi del tessuto linguistico a sottolineare, in modo chiaro, i principi ispiratori del lavoro di

[1] Si tratta, in questo caso, di un riferimento indiretto: "nel marmo dell'ideale monumento".

Bianciardi. Sono i ricorrenti arcaismi (*adontarsene*[1], *escire*[2], *incerinati*[3], *qualmente*[4], *scandolezzarsi*[5], *scannapagnotte*[6], *serenare* intransitivo[7], *spergeva*[8], *soprassello*[9]), termini letterari (*amminnicoli*[10], *concionare*[11], *divisai*[12], *dovizia*[13], *fuggenti*[14], *questionare*[15], *sceverare*[16], *simiglianza*[17], *truogolo*[18], gli aggettivi *industre*[19], *loricato*[20], *maraviglioso*[21], *universo*[22], *usi*[23], *vago*),[24] non comuni (*positura*[25], *pinguezza*[26]) a mettere in evidenza come il passato, con i suoi valori di morigeratezza, di correttezza, debba costituire un esempio da opporre alla decadenza imperante. L'imparzialità di Bianciardi, sotto questo punto di vista, è assoluta: egli non esita, adesso, a condannare anche i fiorentini: "Ma poi ci mise lo zampino un di quei gazzettieri fiorentini bigotti e tartufi" (Bianciardi 2016, 88); e uno di loro firma i suoi articoli con lo pseudonimo di Mago Merlino, rievocato, dunque, così come tramandano le fonti medievali, con la reale identità di individuo calcolatore e diabolico, tant'è che Bianciardi lo definisce "infame gazzettiere, [...] iniquo corbaccio" (Bianciardi 2016, 94).

E proprio per dare vita ad uno Stato unitario in cui i diritti e l'identità di tutti siano garantiti, Bianciardi sostiene che "gli italiani han da farsi da soli, portando ciascuno la sua pietra all'edificio" (Bianciardi 2016, 106), schierandosi contro il marchese d'Azeglio, il quale, con il suo famoso motto ("fatta l'Italia bisogna fare gli italiani") (Bianciardi 2016, 106), attribuirebbe ai piemontesi il diritto di "foggiare gli

[1] "senza adontarsene" (Bianciardi 2016, 149).
[2] "questo mio ufficiale escì dalla scuola di Calatafimi" (Bianciardi 2016, 14).
[3] "tutti uguali e incerinati" (Bianciardi 2016, 45).
[4] "come e qualmente Vittorio Emanuele II" (Bianciardi 2016, 39).
[5] "eccotelo a scandolezzarsi" (Bianciardi 2016, 29).
[6] "questi scannapagnotte" (Bianciardi 2016, 15).
[7] "serenare in quell'isola" (Bianciardi 2016, 125).
[8] "si spergeva vanamente" (Bianciardi 2016, 104).
[9] "E per soprassello aggiunse" (Bianciardi 2016, 13).
[10] "fra gli altri suoi amminnicoli conservava certe funicelle" (Bianciardi 2016, 75).
[11] "Era il momento di concionare" (Bianciardi 2016, 178).
[12] "divisai di lasciare per qualche giorno Biella" (Bianciardi 2016, 59).
[13] "la dovizia dei fioriti moccoli" (Bianciardi 2016, 157).
[14] "fra i fuggenti non ci sono fantaccini di linea" (Bianciardi 2016, 167).
[15] "A me parve buona cosa non questionare" (Bianciardi 2016, 33).
[16] "sceverando i militari di civili" (Bianciardi 2016, 169).
[17] "a loro immagine e simiglianza" (Bianciardi 2016, 106).
[18] "ritto sopra un truogolo" (Bianciardi 2016, 152).
[19] "Bellissima e industre" (Bianciardi 2016, 113).
[20] "dalle ferree fauci di Temi loricata" (Bianciardi 2016, 99).
[21] "il verde maraviglioso" (Bianciardi 2016, 109).
[22] "fra le donne universe" (Bianciardi 2016, 85).
[23] "erano da tre secoli usi a passare quel confine" (Bianciardi 2016, 105).
[24] "di tante vaghissime fanfaluche" (Bianciardi 2016, 83).
[25] "tenersi in quella positura" (Bianciardi 2016, 76).
[26] "nonostante la sua pinguezza" (Bianciardi 2016, 147).

italiani a loro immagine e simiglianza" (Bianciardi 2016, 106). Ecco, allora, che l'io narrante riscontra nel modo di esprimersi di alcuni parlanti dei tratti propri, segni distintivi del loro luogo di provenienza, e dunque della loro identità: "parlavano tutti in una volta alla maniera dei lucchesi" (Bianciardi 2016, 16); "[...] il lettore avrà già capito la dovizia dei fioriti moccoli in lingua senese che aggiunse il sottoscritto all'universal blasfemia" (Bianciardi 2016, 157); "[...] il reverendo padre, [...] era un giovanotto alto e bruno, di parlantina veneta" (Bianciardi 2016, 171); "A sentire quelle parole, e in quella sgarbata bocca piemontese, [...]" (Bianciardi 2016, 14). Inserisce poi voci lombarde, come *baggiano*[1], napoletane, come *citrullina*[2], romanesche, come *buriana*[3], che, con il significato di 'trambusto, sommossa, scompiglio' è, appunto, tale oltre che voce toscana. Bianciardi si mostra pertanto molto attento alle variazioni diatopiche della lingua, ma anche a quelle diamesiche, quando sottolinea l' "accento lombardo" di un giovane dai "modi assai cortesi" (Bianciardi 2016, 55), che aveva partecipato alla spedizione di Pisacane ed era stato fatto prigioniero dai borbonici, e quando precisa che il reale modo di pronunciare il cognome di Bixio era "Bigio", dal momento che la X era solo "un segno usato" dai genovesi per riprodurre "un suono della parlata popolana" (Bianciardi 2016, 20) di Genova. Bianciardi fa invece appello alla variazione diafasica ponendo in bocca al soldato Oreste l'espressione "sor maggiore" (Bianciardi 2016, 68, 71, 84, 89, 111, 143) (l'appellativo 'sor' è tipico della lingua parlata nelle regioni centro-settentrionali), per stabilire un rapporto di confidenza e familiarità con l'io narrante. Lo dimostra anche l'uso, da parte di Oreste, una volta, del più formale "signor maggiore", per farsi perdonare il termine "birbone":

> "L'avevano dato per morto, sor maggiore," concluse "ma poi si seppe che era soltanto ferito. Capisce sor maggiore, per morto l'avevano dato, e io fui contento quando si seppe che invece era ferito. Ma se lo ricorda, sor maggiore, quando in Alessandria mi lasciò per andarsene con Garibaldi? Fu proprio un birbone, quella volta, scusi sa, signor maggiore" (Bianciardi 2016, 68).

È, comunque, pure il procedimento della ripetizione (insieme al chiasmo in "L'avevano dato per morto, [...] per morto l'avevano dato") e la ridondanza pronominale ("se lo ricorda, [...] quando [...]") a marcare, in questo caso, come popolare il discorso di Oreste. La stessa cosa notiamo in un'altra circostanza, con la particella pronominale 'ci', che determina una dislocazione a destra ("[...] stasera ci vado io stesso a ripigliarla") (Bianciardi 2016, 143), ma può anche essere pleonastica: "Io ci piansi, lo sa?" (Bianciardi 2016, 71).

La presenza, nel nostro romanzo, di un registro popolare è, del resto, testimoniata da alcune voci popolari, come *canchero* ("non cesso di augurare il canchero ogni qual volta ci ripenso") (Bianciardi 2016, 153), e dalla ricorrenza di espressioni idiomatiche:

[1] "per gabbare i baggiani" (Bianciardi 2016, 28).
[2] "Ma via, via citrullina" (Bianciardi 2016, 26).
[3] "sta per cominciar la buriana" (Bianciardi 2016, 151).

"se ne rimase a chiappar pispole"; "per tutto il troppo stroppia"; "non lasciarsi stringere i panni addosso"; "levarmi la sete col prosciutto" (Bianciardi 2016, 151, 51, 52, 57).

Per dimostrare ulteriormente la capacità di Bianciardi di utilizzare la lingua in senso connotativo, è opportuno considerare il periodo "[...] potevo lasciarlo alle cure dei vecchi marescialli coi loro scritturali o scribi o scribacchini o graffiacarte che dir si voglia, [...]" (Bianciardi 2016, 39), in cui *scritturale* è il sostantivo, neutro, che indica lo scrivano addetto agli uffici di un comando militare, mentre *scriba* è il termine letterario, antico, e *scribacchino* ha una sfumatura spregiativa, come *graffiacarte*, che, però, è di uso più raro e non a caso utilizzato da Ippolito Nievo[1], menzionato ne *La battaglia soda* per aver partecipato ala spedizione dei Mille ed avervi incontrato la morte, e giudicato "gentiluomo d'animo squisito e scrittore non mediocre" (Bianciardi 2016, 22).

In definitiva, possono essere riferite a Bianciardi proprio le parole che Giuseppe Stellardi ha utilizzato per descrivere l'operazione linguistica attuata da Gadda e che, appunto, riscattano Bianciardi dalle accuse di avere attinto a piene mani da Bandi:

> [...] Gadda [...] non innova mai per 'sperimentare' le possibilità della lingua, bensì invece per ottenere il massimo effetto espressivo. Per la direzione generale della propria energia creativa egli rimane (paradossalmente) un tradizionalista, anche se certi effetti [...] hanno indubbiamente un effetto destabilizzante. [...] sotto l'ampio (ma, per Gadda, necessario) ingombro del materiale linguistico e delle variegate forme dello stile, l'oggetto vero è sempre e solo la realtà (sociale, politica, psicologica, materiale, tecnica, *etc.*). [...] l'atteggiamento di Gadda nei confronti della lingua è fondamentalmente inclusivo, e non esclusivo. (Stellardi 200-201).

## Bibliografia


Alighieri, Dante. 1921. *Rime.* A cura di Michele Barbi. In *Le opere di Dante.* Firenze: Società Dantesca Italiana. https://danteonline.it Ultimo accesso 9 novembre 2022.

Alighieri, Dante. 1907. *Vita Nuova.* Edizione critica a cura di Michele Barbi. Firenze: Società Dantesca Italiana. https://danteonline.it Ultimo accesso 9 novembre 2022.

Alighieri, Dante. 1995. *Convivio*. A cura di Franca Brambilla Ageno. Firenze: Le Lettere. https://danteonline.it Ultimo accesso 9 novembre 2022.

Alighieri, Dante. 1966-67. *La "Commedia" secondo l'antica vulgata.* Edizione critica a cura di Giorgio Petrocchi. Milano: Mondadori. https://danteonline.it Ultimo accesso 9 novembre 2022.

Alighieri, Dante. 1984. *Il Fiore e il Detto d'Amore atribuibili a Dante Alighieri*. A cura di Gianfranco Contini. Milano: Mondadori. https://danteonline.it Ultimo accesso 9 novembre 2022.

Bianciardi, Luciano. 2016. *La battaglia soda*. Introduzione di Emilio Tadini. Milano: Bompiani.

Marchesini, Matteo. *Un ritratto / Luciano Bianciardi: gaddiano e classicista*, in "Doppiozero", 7 aprile 2018. www.doppiozero.com/luciano-bianciardi-gaddiano-e-classicista. Ultimo accesso 10 novembre 2022.

Nievo, Ippolito. 1964. *Le confessioni d'un italiano.* Torino: Einaudi.

Stellardi, Giuseppe. 2010. *Gadda: la lingua, lo stile (e gli errori)*, in "The Italianist". 30: sup2, 191-202.

Varotti, Carlo. 2017. *Luciano Bianciardi, la protesta dello stile.* Roma: Carocci editore.


[1] "[...] mi mettono per graffiacarte in cancelleria" (Nievo 1964, 334).

DOI: 10.35923/QR.10.02.20

Anamaria GEBĂILĂ
(Università di Bucarest)

# La costruzione dell'identità nel discorso di sostegno. Il caso Matteo Renzi - Victor Ponta (2014)

**Abstract:** (**The construction of identity in endorsment discourse. The case of Matteo Renzi endorsing Victor Ponta (2014))** A politician's identity, which, in contemporary discourse, often combines the professional ethos with a more or less fabricated personal one (Burger 2006), is one of the fundamental elements which may generate a perlocutive effect on electoral masses, namely influence the voting intention in favour of the candidate. Therefore, during electoral campaigns, many politicians use the endorsement discourse, presented by another politician who brings authority or in any case might prove useful in underlining a certain aspect of their political project. This study aims to analyse the linguistic structures used in the construction of face (Goffman 1955) which Matteo Renzi – then Prime Minister of Italy and President of the Council of the European Union – was proposing for Victor Ponta, a candidate in the presidential elections in Romania in 2014, during a press conference in the headquarters of the Romanian Social Democratic Party in Bucharest and in a live interview for a Romanian channel, Antena 3, with Victor Ponta also in the studio. By the means of conceptual metaphorical frames (Lakoff / Johnson 2012[1980], Croft / Cruse 2010[2004]) or pragmatical phenomena like boosting or hedging (Fraser 2010), the ethos is constructed not only for the Romanian candidate, but also for Matteo Renzi, who stresses the value of friendship. In fact, the analysis of the corpus shows that Matteo Renzi seizes the opportunity to present his political actions in a positive perspective, as a model.

**Keywords***: political discourse, ethos, metaphorical frames, boosting, hedging.*

**Riassunto:** L'identità di un politico, che, nel discorso odierno, spesse volte abbina all'ethos professionale un ethos personale più o meno fabbricato (Burger 2006), rappresenta uno degli elementi fondamentali grazie ai quali poter destare nell'elettorato un effetto perlocutivo, ossia invogliarlo ad andare a votare il candidato. Perciò durante la campagna elettorale molti politici ricorrono al discorso di sostegno, pronunciato da un altro politico visto come autorità o comunque utile per sviluppare un determinato aspetto del loro progetto politico. Questo studio propone l'analisi delle strutture linguistiche utilizzate nella costruzione dell'immagine – nel senso proposto da Goffman (1955) – che Matteo Renzi, all'epoca Presidente del Consiglio dei Ministri della Repubblica Italiana e Presidente del Consiglio dell'Unione Europea – proponeva per Victor Ponta, candidato per la Presidenza della Repubblica nelle elezioni rumene del 2014, in una conferenza stampa svolta presso la sede del Partito Sociale Democratico a Bucarest e in un'intervista mandata in onda dal vivo da una rete televisiva rumena, Antena 3, con Victor Ponta presente nello studio. Dalle strutture metaforiche di stampo concettuale (Lakoff / Johnson 2012[1980], Croft / Cruse 2010[2004]) e fino ai fenomeni come l'intensificazione e l'attenuazione (Fraser 2010), l'ethos si costruisce non soltanto per il candidato rumeno, ma anche con forte appoggio sull'ethos personale di Matteo Renzi, puntando molto sul valore dell'amicizia. In effetti, si evince dall'analisi del corpus che Matteo Renzi approfitta del momento per gettare una luce positiva sulla propria azione politica, presentando la politica italiana da lui propugnata come un modello.

**Parole-chiave:** *discorso politico, ethos, schemi metaforici, intensificazione, attenuazione.*

## 1. Introduzione

Il difficile assesto elettorale di molti dei partiti europei presuppone uno sforzo di campagna elettorale notevole per guadagnarsi i voti di una fetta di indecisi sempre più cospicua. In questo contesto, i discorsi di sostegno di varie personalità, compresi alcuni politici stranieri, possono rappresentare un elemento a favore del candidato, soprattutto se le sue proposte politiche puntano sulla cooperazione internazionale con partner dello stesso orientamento politico, i quali sono riusciti a ottenere vittorie elettorali importanti nei propri Paesi. Su questa linea si iscrive l'appoggio che nel 2014 l'allora Premier italiano Matteo Renzi offrì a Victor Ponta, Presidente del Consiglio dei Ministri della Romania e candidato del Partito Sociale Democratico (PSD) alle elezioni presidenziali[1].

Il sostegno, che consiste in due interventi mediatici piuttosto brevi, avvenne il 13 novembre 2014, in un momento molto importante, ossia tre giorni prima della votazione nel secondo turno che ebbe luogo il 16 novembre 2014[2]. Inoltre, si erano già svolti i due dibattiti televisivi dell'11 novembre (Realitatea TV) e del 12 novembre (B1 TV).

Nonostante il vantaggio ottenuto in seguito alla votazione nel primo turno[3] e una presenza più cospicua nelle trasmissioni televisive sia prima, sia durante la campagna elettorale, Victor Ponta avrebbe perso le elezioni, decisivo essendo soprattutto il risultato che Klaus Iohannis avrebbe ottenuto nella diaspora, dove avrebbe vinto con una maggioranza dell'89,73%.

In questo contesto, l'ipotesi di lavoro della presente ricerca è l'esistenza di alcune particolarità (costruttive, stilistiche, pragmatiche) del discorso di sostegno nell'ambito più generico del discorso politico; attraverso tali particolarità, anche l'articolazione delle relazioni di potere e la costruzione dell'identità potrebbero risentire la specificità del discorso di sostegno. Ci si aspetterebbe a interventi prettamente elogiativi, che metterebbero il candidato nella migliore luce possibile. Pertanto, gli obiettivi sono individuare e analizzare le caratteristiche costruttive, stilistiche e pragmatiche di due discorsi di sostegno di Matteo Renzi per Victor Ponta (2014), pronunciati in una conferenza stampa, rispettivamente in un'intervista televisiva, nonché di fare un confronto tra i due discorsi di sostegno di Matteo Renzi e gli interventi di Victor Ponta e del moderatore negli stessi contesti comunicativi.

[1] In Romania, il Presidente della Repubblica è parte del potere esecutivo e viene eletto a suffragio universale ogni cinque anni, con un'unica possibilità di rinnovo del mandato (art. 83 della Costituzione della Romania). Se nel primo turno un candidato non ottiene una maggioranza superiore al 50%, si procede al secondo turno, in cui si sceglie fra uno dei due candidati meglio classificati nel primo turno.

[2] Il secondo turno delle elezioni, al quale partecipò il 64,10% del numero totale di elettori (11 719 344 cittadini con diritto di voto), fu vinto dall'attuale Presidente della Repubblica, Klaus Iohannis, allora al suo primo mandato, con una percentuale del 54,43% rispetto al 45,56% di Victor Ponta.

[3] Il 40,44% di Victor Ponta rispetto al 30,37% di Klaus Iohannis.

## 2. Stato delle ricerche e quadro teorico

La ricca prestazione discorsiva di Matteo Renzi fu attentamente analizzata in diverse prospettive da, ed esempio, Arcangeli (2018), Sias (2018), Nobili (2020), Colussi (2015). Inoltre, al di là delle affinità politiche, entrambi essendo rappresentanti di poli politici di centro-sinistra, e all'appartenenza alla stessa generazione, tra Victor Ponta e Matteo Renzi ci sono anche delle similitudini discorsive negli interventi durante le campagne elettorali, messe in risalto da Chiru (2020).

Visto il taglio stilistico e pragmatico di questo studio, utili all'interpretazione del messaggio saranno soprattutto le teorie di stampo cognitivista, in cui si fa la distinzione tra metafore profonde e metafore superficiali (Lakoff 2004[1980], 1995; Croft / Cruse 2010 [2004]): se, da un lato, le metafore profonde sono strutture di utilizzo generalizzato, nelle quali di solito non viene avvertito il carattere figurato, esse hanno delle conseguenze sociali notevoli, plasmando la nostra comprensione e persino la nostra vita quotidiana. D'altro canto, le metafore cosiddette *superficiali* (o *di immagine* per dirla con Croft e Cruse 2010 [2004]), sono avvertite tuttora come espressioni con forte carico figurato, di solito utilizzate con scopi stilistici precisi, che a volte destano e concentrano l'attenzione degli utenti della lingua; tuttavia, esse sono di interesse marginale per quanto riguarda le tracce profonde sulle strutture cognitive, essendo eventualmente fondate su metafore profonde.

Un esempio particolarmente rilevante nell'ambito delle campagne elettorali è la metafora dell'essenza morale, la quale predice la futura azione politica del candidato. In questo senso, Lakoff (1995 online) notava che l'essenza morale è un'espressione incentrata sullo schema della moralità vista come sostanza:

> "**Moral Essence**: Just as physical objects are made of substances, which determines how they will behave (e.g., wood burns, stone doesn't), so people are seen as have an essence — a "character" — which determines how they will behave morally. […] To "see what someone is made of" is to test his character, to determine his moral essence. The logic of moral essence is this: Your behavior reveals your essence, which in turn predicts your future behavior."

Tale metafora profonda non soltanto aiuta a decodificare agevolmente qualsiasi messaggio che la contenga, ma poiché il candidato è convalidato dalla sua essenza morale, può influire nella situazione descritta anche sul voto vero e proprio, quindi può avere delle ricadute sulla realtà extralinguistica.

Infatti, i discorsi analizzati qui sembrano puntare su una descrizione lusinghiera dell'essenza morale del candidato Victor Ponta, ma soprattutto sull'analogia tra l'essenza morale di Matteo Renzi, ampiamente descritta da se stesso, e quella di Victor Ponta, che sarebbe una riverberazione della prima.

## 3. Descrizione del corpus e della metodologia

Il corpus, citato alla fine dell'articolo, è costituito da una ventina di minuti di videoregistrazioni di due interventi di Matteo Renzi, sporadicamente interrotti da battute di Victor Ponta o del conduttore televisivo. Entrambi i brani rappresentano dei discorsi che adoperano la comunicazione argomentativa di tipo laudativo, con l'intento di costruire un ethos favorevole per il candidato rumeno, ma, come si vedrà negli esempi, soprattutto per l'ospite italiano.

Il primo brano, piuttosto breve (poco meno di sette minuti), ha l'apparenza di una dichiarazione politica di sostegno in un ambiente adibito a conferenza stampa; il momento non prevede però delle domande da parte dei giornalisti presenti presso la sede del Partito Sociale Democratico per registrare o trasmettere dal vivo le dichiarazioni di Matteo Renzi e gli interventi di Victor Ponta. Sia i brani rumeni, sia quelli italiani vengono interpretati in consecutiva da un'interprete che non viene nominata e non compare nell'inquadratura. Quanto all'utilità del brano esso viene trasmesso e caricato sulle pagine dedicate alla campagna elettorale di Victor Ponta nei *social media*, nonché sul canale Youtube del partito per il quale si candidava Ponta, ossia il Partito Sociale Democratico. Pertanto, ci si aspetterebbe alla costruzione di un'immagine molto favorevole del candidato, sostenuta dall'*ethos* elogiativo ma al contempo verosimile. Tuttavia, come si evince da alcuni degli esempi seguenti, Matteo Renzi preferisce concentrarsi piuttosto sulla propria immagine, che soltanto per associazione potrebbe rappresentare un beneficio per Victor Ponta.

Il secondo intervento, trasmesso dal vivo dalla rete televisiva incentrata su notizie e talk-show politici Antena 3, si svolge sotto forma di intervista nello studio, con la presenza del moderatore Mihai Gâdea e di Victor Ponta, nonché di alcuni sostenitori dell'ultimo. I piani alternano fra piani generali e tagli di primo piano del locutore. L'interpretazione, sempre ad opera di un'interprete professionista, si fa in consecutiva dall'italiano al rumeno, mentre Matteo Renzi ascolta nell'apposito auricolare la simultanea dal rumeno all'italiano. Lo scopo dell'intervento è sempre quello di sostenere Victor Ponta, questa volta usando un format di maggiore diffusione tra le file del pubblico votante. L'identità di partito non è più messa in risalto come nel primo intervento, nel quale sullo sfondo compaiono la sigla e il simbolo del Partito Sociale Democratico. Il discorso si articola sulle stesse linee elogiative, ma anche questa volta, nonostante l'esaltazione del valore dell'amicizia, Matteo Renzi sceglie una via "per associazione", descrivendo soprattutto sé stesso in una luce positiva.

La metodologia del lavoro presuppone delle tappe successive tipiche per l'analisi del discorso orale in genere: in seguito all'ascolto delle registrazioni, i brani sono stati selezionati in base alla loro pertinenza per i momenti di creazione retorico-stilistica e di adattamento pragmatico alla situazione comunicativa, quindi si è proceduto all'analisi qualitativa di ciascun esempio e al suo inquadramento categoriale. La trascrizione degli esempi selezionati si è fatta seguendo alcune regole di base della trascrizione dei discorsi orali ripresi da Kerbrat-Orecchioni (2017) e reperibili nella Tabella 1.

| Simbolo nella trascrizione | Spiegazione |
|---|---|
| **/** | intonazione ascendente |
| **** | intonazione discendente |
| **(.) xxx** | pausa più lunga di un secondo |
| **:** | segmento inudibile |
| **MAIUSCOLO** | suono prolungato |
| **[** | segmento accentato |
| **&** | sovrapposizione dei turni di parola |
| **-** | seguito dello stesso turno di parola |
| **[...]** | parola incompleta o interruzione |
| | omissione |

**Tabella 1.** Simboli usati nella trascrizione dei discorsi orali (da Kerbrat-Orecchioni 2017).

## 4. La stilistica discorsiva

Nell'espressione del sostegno per il candidato rumeno nonché negli interventi del candidato stesso e del moderatore nella trasmissione televisiva ci si aspetterebbe una retorica attentamente costruita e una volontà di creare delle espressioni memorabili, facilmente decodificabili, ma al contempo avvertite dai telespettatori come appartenenti al linguaggio figurato. Pertanto, sarebbe da anticipare l'uso di schemi concettuali reinterpretati, eventualmente attualizzati mediante associazioni di parole meno comuni. Spesse volte, le metafore adoperate vengono abbinate ad altri procedimenti stilistici, in un crescendo del carattere figurativo del brano.

Un primo esempio è quello delle metafore personificanti o antropomorfiche incentrati su schemi del tipo L'EUROPA È UN INDIVIDUO CONSAPEVOLE:

> Però non servirà a niente: cambiare / se poi non riusciamo a *costruire* un'Europa (.) *più intelligente / più forte / più autorevole e più vicina ai cittadini* \ (.) (Matteo Renzi, 13/11/2014 (1), 4:40-4:49)[1].

A questo schema si abbina lo schema L'AZIONE AL LIVELLO EUROPEO È UN EDIFICIO, in un accumulo metaforico. La metafora dell'edificio è un caso molto diffuso della tendenza di rappresentare le realtà astratte come oggetti concreti e gli ideatori dell'azione europea come dei muratori; al contempo, gli attributi dell'Europa sono tutti caratterizzati dal sema [+umano], il quale rende l'idea dell'antropomorficità della struttura politica intesa da Matteo Renzi. Ovviamente, l'allora Premier italiano

[1] Compaiono in corsivo negli esempi le parole e i fenomeni soprasegmentali che rientrano nelle strutture metaforiche.

non si riferisce qui al continente di per sé, bensì al sodalizio economico, sociale e politico rappresentato dalla comunità europea.

Si nota in questo primo esempio anche la preferenza per le enumerazioni, le quali creano un effetto di lista che mette in risalto l'importanza dell'argomento. Tuttavia, queste enumerazioni, soprattutto se pronunciate in un ritmo discorsivo molto accellerato come quello di Matteo Renzi, non sono sempre facili da ricordare; ciò che permane è piuttosto una sensazione generica di sovrabbondanza e di impossibilità di annoverare tutte le qualità di un'Europa ideale senz'altro ben note a un politico ben preparato e competente.

Sempre alla categoria delle metafore antropomorfiche possiamo ricondurre lo schema I PAESI HANNO UNA STRUTTURA UMANA reperibile negli esempi (2) e (3):

> (2) Perché io credo (.) che Ponta possa dare (.) al vostro Paese (.) l'occasione di *parlare* del futuro \ non soltanto di *guardarsi alle spalle* \ (.) (Matteo Renzi, 13/11/2014 (2), 3:52-3:56);

> (3) E quando c'è da parlare di CREscita / occupazione / investime:nti / la Romania *faccia sentire la sua voce* \ (.) (Matteo Renzi, 13/11/2014 (2), 10:57-11:03).

Entrambi gli esempi citati sopra, tratti dall'intervista televisiva, descrivono la Romania come un essere umano il quale ha un corpo e una voce, attraverso la quale si può esprimere. In questi due casi è interessante il fatto che l'antropomorfizzazione della Romania, vista comunque come un fatto positivo, sembra condizionata dall'esito delle elezioni e soltanto la variante con Victor Ponta vincitore la consentirebbe.

Il grado di lessicalizzazione delle metafore antropomorfiche è qui decisamente alto visto che esse sono parte di espressioni idiomatiche come *guardarsi alle spalle* e *far sentire la propria voce*. Pertanto, il telespettatore non riterrà insolito l'uso delle metafore, però la ripetizione dello stesso schema potrebbe dar luogo all'interpretazione: LA ROMANIA ACQUISTERÀ UNA STRUTTURA UMANA SOLTANTO SE VICTOR PONTA DIVENTERÀ PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA.

Non tutto il discorso è però incentrato sulle metafore connotate positivamente. Infatti, l'incertezza del futuro è espressa mediante una metafora che concettualizza le difficoltà, nello schema IL FUTURO È UNA SFIDA dell'esempio (4):

> (4) Noi abbiamo: VOGLIA di: considerare (.) i NOSTRI Paesi non solo per il passato / ma anche per tutto ciò che possono dare / e per come possono costruire un futuro diverso \ Non soltanto il passato / ma anche *(.) la sfida del domani* \ (.) (Matteo Renzi, 13/11/2014 (1), 6:04-6:19).

In quest'esempio, la metafora segue dopo una pausa, in una frase aggiunta, apparentemente ripetitiva per quanto riguarda il contenuto proposizionale, ma probabilmente inserita in seguito a un progetto discorsivo volutamente trasformato in

una variante più figurata dopo l'accentazione della parola chiave *voglia* e l'idea di fratellanza fra la Romania e l'Italia.

Inoltre, un argomento molto ambito da Renzi è l'esaltazione della professione del politico, o, per dirla con Colussi (2015), "l'esplicita eulogia del fare politico". Ciò si riflette anche nell'esempio (5), dove si manifesta lo schema GLI INCARICHI SONO DELLE VESTI, in una specie di metafora identitaria:

> (5) Sappiamo che possiamo farlo insieme (.) e che sarà più facile (.) farlo insieme (.) a Victor *nella sua nuova veste:* / quando: domenica sera io spero sarà: eletto Presidente della Repubblica \ (.) (Matteo Renzi, 13/11/2014 (1), 6:28-6:38).

Da notare qui anche la presenza dell'attenuatore della plausibilità *spero*, uno *shield* nei termini di Fraser (2010); tuttavia, qui l'attenuatore non è pronunciato in picco intonativo, il che potrebbe renderlo poco saliente per i telespettatori.

Sempre nella linea della bellezza del fare politico si iscrive l'esempio (6), in cui ritroviamo una metafora concreta di stampo metalinguistico, ossia LA POLITICA È UNA PAROLA:

> (6) Quando: qualcuno di noi (.) si mette in gioco per cambiare il proprio Paese / per cambiare l'Europa / questo qualcuno sta dicendo che *la politica: non è (.) una parola brutta / ma una parola bella* \ Sono qui per questo \ (.) (Matteo Renzi, 13/11/2014 (2), 11:39-11:51).

Attraverso queste ultime due metafore, Matteo Renzi si sforza di creare un'immagine positiva per i politici, i quali sono dappertutto guardati con diffidenza, come lo dimostra anche l'inizio della struttura metalinguistica *la politica: non è (.) una parola brutta*. L'immagine, in inglese *face*, nel senso proposta da Goffman (1955, 213), è "the positive social value a person effectively claims for himself by the line others assume he has taken during a particular contact". Pertanto, essa sembra il bene più prezioso per qualsiasi candidato e Matteo Renzi, ma anche Victor Ponta e il moderatore ci lavorano sopra più o meno direttamente.

## 5. La convalida del sostenitore

Poiché Matteo Renzi non era una personalità politica molto conosciuta in Romania, è necessaria una convalida attraverso un ethos favorevole in modo da poter rendere il suo sostegno utile tra le file dei votanti rumeni. La costruzione di questo ethos favorevole è, come abbiamo visto negli esempi (1) e (6), maggiormente a carico di Matteo Renzi stesso, ma anche il conduttore televisivo e Victor Ponta fanno la loro parte, come si vedrà negli esempi seguenti.

Il conduttore televisivo si sforza anch'esso di elogiare l'ospite straniero inserendo dei *booster* come ABSOLUT in picco intonativo e in una posizione sintattica poco usuale, la quale spezza la polirematica *carte de vizită* nell'esempio (7):

(7) Matteo Renzi / Președinte al Consiliului de Miniștri / care are o carte ABSOLUT- ă: de vizită impresionantă / (Mihai Gâdea, 13/11/2014 (2), 0:05-0:10)

'Matteo Renzi, Presidente del Consiglio dei Ministri, che ha un biglietto assolutamente- da visita impressionante'[1].

Sempre elogiativo è anche l'esempio (8), nel quale Mihai Gâdea sceglie di costruire un ethos giornalistico per il suo ospite, il quale dovrebbe fare da intervistatore a Victor Ponta. In seguito, puntando sullo stesso ethos, Matteo Renzi verrà chiamato in causa per esprimersi anche sulla sistematica assenza dagli studi di Antena 3 dell'altro candidato alle elezioni presidenziali, Klaus Iohannis, oggetto perfino della battuta conclusiva del conduttore, imbevuta di ironia[2]:

(8) Pentru primele minute însă / avem - / avem această ONOARE de a-l avea alături în studioul nostru pe Primul Ministru al Ita:liei / și-am văzut că în tinerețe / printre alte lucruri spectaculoase pe care le-ați făcut / ați fost INCLUSIV redactor (.) șef (.) la o: revistă: / deci aveți o oarecare experiență: jurnalistică: / CE: (.) întrebare (.) i-ați adresa Primului Ministru Victor Ponta / care vrea să devină PREȘEDINTELE țării /(.) (Mihai Gâdea, 13/11/2014 (2), 0:05-0:10)

'Nei primi minuti però abbiamo quest'onore di avere accanto nel nostro studio il Premier italiano, e ho visto che, da giovane, fra tante cose spettacolari che [Lei] ha fatto, è stata anche caporedattore di una rivista, quindi ha una certa esperienza giornalistica: quale domanda farebbe al Premier Victor Ponta, il quale vuole diventare Presidente della Repubblica?'.

Da notare anche qui il picco intonativo della parola *onoare*, nonché l'uso dell'aggettivo *spectaculoase*, leggermente fuori luogo dal punto di vista semantico; eppure, forse inconsapevolmente, l'uso di questa parola si iscrive nella linea della spettacolarizzazione della vita politica così presente sugli schermi televisivi, anche se non sempre identificata e ammessa come tale.

Il valore dell'amicizia è esaltato nell'esempio (9), in cui, nella presentazione di Matteo Renzi, Victor Ponta sceglie di descriverlo prima di tutto come amico suo e dei rumeni, con il *booster* aggiunto per l'estensione dell'amicizia sull'intero popolo *sunt convins*; soltanto in seguito verranno menzionati l'incarico e l'appartenenza politica:

(9) Bună seara / Vreau să spun ă: (.) bun venit la București și la sediul Partidului Social-Democrat / (.) [...] domnului Matteo Renzi / (.) bun prieten (.) al meu / și sunt

[1] Gli esempi in rumeno sono corredati da una traduzione italiana che possa rispecchiare sia il significato espresso, sia le strutture sintattiche.

[2] La battuta conclusiva è: "Din păcate / în partea cealaltă- / dacă domnul Iohannis se RĂZGÂNDEȘTE pe parcursul acestei emisiuni / (.) îl așteptăm \ (.)" (Mihai Gâdea, 13/11/2014 (2), 0:23-0:27); 'purtroppo, dall'altra parte-, se il signor Iohannis cambia idea durante questa trasmissione, lo aspettiamo.'

convins al românilor / (.) [...] Prim Ministru al Italiei și președinte al Partidului Democrat \ (.) (Victor Ponta, 13/11/2014 (1), 0:18-0:52)

'Buona sera, voglio dare il benvenuto a Bucarest e alla sede del Partito Sociale Democratico al signor Matteo Renzi, un caro amico mio e, ne sono convinto, dei rumeni, Presidente del Consiglio in Italia e presidente del Partito Democratico'.

Il successo di Renzi in Italia dovrebbe riflettersi per analogia anche sul candidato rumeno e la diaspora rumena in Italia sembra essere il diretto beneficiario della sua azione politica, come si evince dall'esempio (10):

(10) Ceea ce:- SUCCESUL domnului Renzi în Italia este important pentru Italia / (.) pentru Europa / (.) și pentru românii care trăiesc în Italia \ (.) […] Și vreau să-l asigur că / făcând parte din aceeași generație și având aceleași (.) proiecte de progres / (.) […] că se poate baza pe: mine / (,) pe Guvernul României / (.) în toate proiectele de REFO:RMĂ (.) la nivel european \ (.) (Victor Ponta, 13/11/2014 (1), 1:14-1:48)

'Ciò che- Il successo del signor Renzi in Italia è importante per l'Italia, per l-Europa e per i rumeni che vivono in Italia. E voglio assicurarlo, essendo [noi] della stessa generazione e avendo gli stessi progetti di progresso / che può contare su di me, sul Governo rumeno, in tutti i progetti di riforma a livello europeo.'

## 6. La costruzione del pathos

Se l'ethos è importante sia per presentare il sostenitore, sia per il candidato, il pathos aiuta a creare una relazione più memorabile con il pubblico rumeno. Per entrambi gli interventi, Matteo Renzi sceglie di puntare sul valore dell'amicizia, confermando quanto proposto da Victor Ponta nell'esempio (9), ma non ritenendo che questo sia l'unico valore utile nel suo sostegno, come si evince soprattutto dagli esempi (11) e (12):

(11) Allora IO non sono qui (.) SOLTANTO perché sono amico di Victor \ (.) […] O perché l'ho incontrato per la prima volta nella mia città / a Firenze \ (.) […] Sono qui perché PENSO che Victor Ponta possa aiutare (.) la Romania (.) e QUINDI l'Europa (.) ad essere (.) PIÙ forte / ad essere un'Europa migliore \ (.) (Matteo Renzi, 13/11/2014 (1), 3:45-4:13);

(12) Allora: potrei dire che sono qui per un patto di amicizia \ (.) Ma non È (.) soltanto per un patto di amicizia \ (.) (Matteo Renzi, 13/11/2014 (2), 3:42-3:48).

Nell'esempio (13) invece, nonostante la concettualizzazione apparentemente metalinguistica, si tratta di una metonimia tramite la quale il significante si sostituisce al concetto; ovviamente, qui Matteo Renzi si vuole riferire alla relazione di amicizia in quanto elemento fondamentale nella sua scala dei valori. Interessante è il fatto che ciò

avviene due minuti prima della fine dell'intervista, chiudendo così il discorso sempre con l'amicizia, ma questa volta ribadendo soltanto il suo valore, non più l'insufficienza:

> (13) Io credo: in una parola \ la parola è (.) amicizia \ (.) E: credo che la parola amicizia è una parola importante \ (.) (Matteo Renzi, 13/11/2014 (2), 11:30-11:38).

Oltre a puntare sull'eventuale estensione dell'amicizia anche ai popoli rappresentati dai due politici, il valore patetico degli ultimi tre esempi ha anche il ruolo di contribuire all'ethos di entrambi i politici, con un inserto di stampo aneddotico come il primo loro incontro. Così, il telespettatore ha la sensazione di aver ricevuto un'informazione che fino a quel momento aveva ignorato, possibilmente di stampo privato. In questo senso, il discorso pubblico riceve il contributo di un brandello di discorso pseudo-privato, confermando la tendenza già messa in risalto da Burger (2006) per uno studio su un corpus registrato in Svizzera, ossia l'abbondanza del discorso privato nei talk-show televisivi.

Anche la battuta conclusiva riportata nell'esempio (14) è potenzialmente generatrice di pathos e comunque attinente alla sfera privata. Dopo un'enumerazione di alcuni piatti tipici rumeni fatta da Mihai Gâdea, Victor Ponta interviene per esprimere la sua diffidenza nella possibilità di tradurre i nomi delle pietanze e Matteo Renzi lo interrompe dicendo di avere problemi di dieta. Poi il conduttore televisivo continua la battuta autoironica generalizzando la situazione e ammettendo che tutti quanti hanno un tale problema, mentre Renzi, sorridendo, estende l'affermazione anche a Victor Ponta, destando le risate dell'interprete, del moderatore e di Victor Ponta stesso:

> (14) Io ho un problema di dieta \ (.) [...] & Anche Victor \ tutti e due \ (.) (Matteo Renzi, 13/11/2014 (2), 12:50-12:56).

I telespettatori potrebbero così identificare il problema comune dell'eccesso di peso come essendo anche un loro difetto e in questo modo guarderebbero il candidato come un uomo più vicino o perfino uguale a loro e non come un politico o un personaggio televisivo il quale prende le distanze rispetto al pubblico.

## 7. Conclusioni

Le conclusioni di quest'analisi su due brani di stampo elogiativo potrebbero essere raggruppate in tre categorie, che descrivano il progetto discorsivo, la preoccupazione per l'espressione figurata e per l'adattamento alla situazione comunicativa.

In primo luogo, il risvolto costruttivo dimostra che, perlomeno nel corpus qui preso in esame, il discorso di sostegno, di stampo precostruito e co-costruito, è piuttosto un discorso di costruzione del proprio ethos. Il ruolo del moderatore è quello di aiutare alla costruzione dell'immagine di Matteo Renzi e, meno marcatamente, di Victor Ponta.

Per quanto riguarda il contenuto ideativo del progetto politico, Matteo Renzi si dichiara un "europeista" e afferma che anche Victor Ponta lo è, giustificando così anche la sua posizione di sostenitore.

Il risvolto stilistico vede l'adoperare di metafore profonde e usuali, come le metafore antropomorfiche utili nel rendere la politica più umana. I valori dominanti e comuni, di natura morale, come l'amor patrio o l'amicizia, sono messi in risalto soprattutto da Matteo Renzi mediante ripetizioni ed enumerazioni.

Finalmente, il risvolto pragmatico interessa l'utilizzo di strategie come l'ironia e l'autoironia o il ricorso al pathos per costruire l'immagine di entrambi i politici. Sotto quest'ultimo aspetto, le conclusioni non sono rigorosamente consone all'ipotesi di lavoro, secondo la quale il discorso di sostegno dovrebbe essere elogiativo rispetto al candidato; si nota però che i due discorsi di Matteo Renzi sono, a un livello locutivo, maggiormente autoelogiativi, mentre a un livello illocutivo si possono ritenere elogiativi di Victor Ponta per analogia e grazie all'amicizia con Renzi.

**Corpus:**

Conferenza stampa di Victor Ponta e Matteo Renzi, 13/11/2014, 6 min 54 sec, https://www.youtube.com/watch?v=siJ1kCyD7VA.

Intervista a Matteo Renzi, Antena 3, 13/11/2014, 13 min 22 sec, https://www.youtube.com/watch?v=fW9gxsYAvog.

## Bibliografia:


Arcangeli, Massimo. 2018. *Introduzione*, in Massimo Arcangeli (a cura di), *Il Renziario*, Roma: Castelvecchi, 5-18.

Burger, Marcel. 2006. *The Discursive Construction of the Public and the Private Spheres in Media Debates: The Case of Television Talk Shows*, "Revista Alicantiana de Estudios Ingleses", 19, 45-65.

Chiru, Ionela. 2020. *Particularități lexicale, morfosintactice și retorico-pragmatice ale discursului politic actual în limbile română și italiană. Studiu comparativ*, tesi di dottorato difesa nel 2019 presso l'Università „Alexandru Ioan Cuza" di Iași, online: https://rei.gov.ro/index.php?&ddpN=917523103&we=7de50869e17bec77664920c1aeae1a47&wf=dGFCall&wtok=&wtkps=jZBNbsIwEIWvUnldQsaO7WSy4QQVEr2AsQMxhBjiBEoRd68dKP2RKnXnmXnfzPNTKPDikSHx1pDSIwckPD0L19Qq22byfKKu8+v8KN2qH+D8ftws2WG9mTAuzaabANSdeHMRpUhmPSlV2HYZK0NjRceKI3ld0FkBklMGKcPG+h59pTpdRzgL+r1P/tQkgirQmoNJVyAiAcE0Dnb6kMcmS8c1P/qfqGFZDpqU18AiGZ3CP7zdVTfEIgieSQlMFOX1tmn3tQnJ9hBFOeT8NpYhBrNv54sp5ExmwHNWjGEFo4+Dzz9nwEfo5RdSfCPueZ+q8dMhiZ0zQ1MlO2XbRLeqN3pIjPOqq+bDsrG6uhPRX7gQXrq23fBkXVs1KoTyAQ==&wchk=54a5f334ac4637b20e2d54a8be3c4e7d447c5467 [data consultazione: 06/06/2022].

Colussi, Davide. 2015. *Renzi, la retorica del dialogo fittizio*, online: https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/leader/Colussi.html [data consultazione: 06/06/2022]

Croft, William / Cruse, Alan D. 2010 [2004]. *Linguistica cognitiva*, ed. it. a cura di Silvia Luraghi, traduzione in italiano di Giulia Grandolini e Maria Pina Rocchia, Roma: Carocci.

Fraser, Bruce. 2010. *Pragmatic competence: the case of hedging*, in: Gunter Kaltenböck, Wiltrud Mihatsch, Stefan Schneider (eds), *New Approaches to Hedging*, Bingley (UK): Emerald Group Publishing, 15-34.

Goffman, Erving. 1955. *On face-work: an analysis of ritual elements in social interaction*, "Psychiatry", 18, 213-231, DOI: 10.1080/00332747.1955.11023008.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine. 2017. *Les débats de l'entre-deux-tours des élections présidentielles françaises. Constantes et évolutions d'un genre*, Paris: L'Harmattan.

Lakoff, George. 1995. *Metaphor, Morality, and Politics Or, Why Conservatives Have Left Liberals In the Dust*, "Social Research", 62 (2), online: https://escholarship.org/uc/item/7vp15113 [data consultazione: 06/06/2022].

Lakoff, George / Johnson, Mark (2012[4][1980]): *Metafora e vita quotidiana*, traduzione in italiano di Patrizia Violi, Milano: Bompiani.

Nobili, Claudio. 2020. *Parole manifeste e parole nascoste nell'italiano della politica: ancora qualche considerazione sulla comunicazione di Matteo Renzi*, in Jacqueline Visconti, Manuela Manfredini, Lorenzo Coveri (a cura di), *Linguaggi settoriali e specialistici. Sincronia, diacronia, traduzione, variazione. Atti del XV Congresso SILFI, Genova, 28-30 maggio 2018*, Firenze: Cesati, 131-137.

Sias, Roberta. 2018. *Il "renzese" alla prova dei testi*, in Massimo Arcangeli (a cura di), *Il Renziario*, Roma: Castelvecchi, 24-36.

DOI: 10.35923/QR.10.02.21

Gloria GRAVINA
(Universitatea de Vest
din Timisoara)

# Cartellonismo lirico e gadgets. Boheme, Tosca, Madama Butterfly: illustrazioni e definizione dei caratteri dei personaggi

**Abstract: (Lyric poster design and gadgets. Boheme, Tosca, Madama Butterfly: illustrations and definition of the characters' peculiarities)** Thanks to the invention of a new technique, chromolithography, which makes the production in series of colorful drawings by stone moulds, at the end of XIX century, at the Officine Ricordi in Milan, signage is born, devoted to the opera and within this new typology aesthetic and functional features are defined regarding the decorative elements and the illustrations. These onesare often produced and proposed also on other kinds of supports such as paper material (in different formats), but also of other types. For each event that is proposed to the public, many small objects related to the event are studied and created, in a perfect ante litteram marketing organization.

**Keywords***: Opera, Lyric poster design, illustrations, gadgets, Officine Ricordi.*

**Riassunto:** Con l'invenzione di una nuova tecnica, la cromolitografia, che permette la produzione in serie di disegni a colori grazie a matrici di pietra, alla fine del XIX secolo, presso le Officine Ricordi a Milano, nasce il cartellonismo dedicato all'opera lirica e nell'ambito di tale nuova tipologia, si definiscono le caratteristiche estetiche e funzionali degli elementi ornamentali nonché delle illustrazioni. Spesso queste vengono riproposte anche su altri tipi di supporti, non solo cioè su materiale cartaceo (in formati diversi), ma anche di altro genere. Per ogni evento che si propone al pubblico si studiano e si creano tanti piccoli oggetti all'evento stesso correlati, in una perfetta organizzazione di marketing ante litteram.

**Parole-chiave:** *Opera, cartellonismo lirico, illustrazioni, gadgets, Officine Ricordi.*

Quando si fa riferimento al melodramma, non ci si deve fermare soltanto alla straordinaria produzione operistica o agli autori, musicisti e librettistti, che in una mirabile sintesi hanno saputo esprimere un teatro musicale nazionale irripetibile e di unica bellezza, ma è d'obbligo riferirsi anche a tutto un mondo che orbitava intorno al melodramma che oggi definiremmo con un'espressione moderna come "l'indotto" del melodramma.

Se vogliamo infatti rivolgere la nostra attenzione all'universo del melodramma dell'Italia del XIX secolo e dell'inizio del XX, non possiamo non tener conto di alcuni importanti fattori: bisogna innanzitutto tenere in considerazione la imponente presenza di quelli che potremmo senza alcun dubbio definire i "templi" dell'Opera, e cioè i teatri, a partire da quelli di impianto settecentesco, per finire con le cosiddette "sale

all'italiana", squisitamente ottocentesche, rinnovate rispetto all'idea fino ad allora condivisa di teatro d'Opera, soprattutto per quanto concerne alcuni aspetti costruttivi e architettonici[1]; i teatri infatti costituivano una rete formidabile che, grazie alla capillare copertura di tutto il territorio nazionale (concentrandosi in maggior misura nell'Italia del centro e del Nord, dove si annovera anche il maggior numero di strutture di grande pregio architettonico)[2], rendeva possibile la fruizione dell'intero repertorio operistico.

Oltre agli spettacoli nei Teatri, nel mondo del melodramma va tenuto in considerazione anche lo sviluppo di una modalità di diffusione del repertorio dell'Opera lirica, che soprattutto nel centro e nel sud della Penisola si è manifestata con la proliferazione di concerti bandistici[3] e cioè di gruppi talora di altissimo livello musicale nonché di grande prestigio, che comunemente definiamo "bande musicali", composte per loro precipua natura eminentemente da fiati e da percussioni[4]. Queste hanno avuto un ruolo importantissimo nella formazione del gusto e nell'arricchimento della conoscenza del repertorio delle opere rappresentate sui palcoscenici dei teatri italiani[5], sopratturro per le classi più umili che nell'Italia ottocentesca pure ebbero accesso alla cultura musicale di più alta espressione[6]. Grazie ai concerti bandistici infatti, anche coloro che avevano una più che modesta estrazione sociale, e che quindi avevano un bagaglio culturale basso o mediobasso, riuscirono ad essere pienamente partecipi della cultura musicale contemporanea[7], oltre che fruitori discretamente competenti della letteratura operistica del loro tempo giacché in quasi ogni famiglia dei piccoli centri e dei modesti borghi e paesi di provincia,

"città ove predominano le forme addirittura passionali pel culto alla Banda, ed ove è nel sangue l'ardore per il buon gusto e per la musica"[8],

---

[1] Abbado, Daniele., Calbi, Antonio.,Milesi, Silvia, (a cura di). 2007. *Architettura & teatro. Spazio, progetto e arti sceniche.* (Ediz. Illustrata). Milano: Il Saggiatore.

[2] I più importanti teatri d'Opera attualmente funzionanti in Italia sono 63.

[3] De Paola, Angelo. 2002. *La Banda, evoluzione storica dell'organico,* Milano: Ricordi.

[4] Cresti, Renzo. 2006. *Testimonianze di civiltà***,** II voll., Lucca: PubliEd Esserci.

[5] Lazzeri, Giampaolo. 2004. *La Banda musicale*, in *Scorribanda*, Catalogo del secondo Raduno Provinciale, tenuto a Capannori il 2 maggio 2004, volume realizzato dall'ANBIMA della Provincia di Lucca, Lucca.

[6] Gravina, Gloria. 2000. *Da Bomba a Rio de Janeiro,* in *Brasil, Brasile,* numero speciale di BERENICE - Rivista Quadrimestrale di Studi Comparati e Ricerche sulle Avanguardie, L'Aquila: Angelus Novus Edizioni.

[7] "In assenza di un solido mecenatismo o di una potente classe imprenditoriale, […] nascono e si moltiplicano [….] le bande cittadine autogestite, che incentrano il loro repertorio fondamentalmente sulla rielaborazione e il riadattamento del grande repertorio romantico, e che possono pertanto rendere partecipe il popolo di un mondo musicale altrimenti inaccessibile"

Della Sciucca, Marco. 1996. *L'Ottocento musicale in Abruzzo. Appunti per una ricognizione storica*, in "L'Abruzzo nell'Ottocento", Istituto Nazionale di Studi crociani, Chieti, p. 474.

[8] Petrera, Raffaele.,Cristalli, Desio W. 1978. *La Banda Bianca e la Banda Rossa,* Roma: Felice Miranda Editore

non era affatto difficile annoverare almeno un membro, figlio, zio, nonno o cugino che fosse, tra i componenti della banda cittadina[1]. Tra '800 e '900, la banda svolse in definitiva una duplice funzione, soprattutto come già detto per i ceti sociali meno abbienti[2]: da una parte come vera e propria scuola-laboratorio di musica, che accoglieva a braccia aperte i figli del popolo, e dall'altra come nucleo di propulsione e di diffusione dell'Opera lirica, riproponendo in sapientissimi arrangiamenti tutto il repertorio operistico, anche quello meno noto e meno eseguito nei teatri italiani[3], con speciale attenzione alle arie e alle pagine più amate della musica operistica, oltre che della musica sinfonica[4].

Ancora a proposito di "indotto" riferito all'immenso fenomeno culturale che è stato il melodramma, è doveroso fare un accenno a tutta quella produzione che si riferisce al mondo dell'immagine in generale, e dell'illustrazione, in particolare, che accanto all'Opera lirica nasce e si sviluppa, accompagnandola come riflesso del cambiamento di gusti e costumi. Questa nuova espressione cresce fino ad assumere dimensioni di una certa importanza, se non altro per il fatto che, atraverso un nuovo approccio, e cioè attraverso il canale visivo, si sollecitava ulteriormente la curiosità di tutti, nei confronti dei temi e dei protagonisti delle Opere, al di là di qualsivoglia differenza, sociale , economica o culturale[5]. Nella prolifica produzione di cartoline postali dedicate all'Opera, commissionata dalla casa editrice Ricordi, venivano riproposte in estrema sintesi e con nuove modaliltà di narrazione (attraverso le immagini, appunto) quelle storie che suggerivano modelli, atteggiamenti e idee a cui ispirarsi, o passioni e drammi in cui specchiarsi. In particolar modo la cartolinistica dedicata a questo ambito[6] riscosse un successo di pubblico strepitoso, in quanto con

[1] Il concerto bandistico era sempre motivo di orgoglio per la municipalità ed in particolare nei centri del sud Italia, poiché "occupava la gioventu per quanto più è possibile" e per questo era benvisto anche dalla polizia borbonica. In una annotazione risalente al 1846, riportata su un elenco di bandisti della Banda Rossa della città pugliese di San Severo, la polizia borbonica si riferisce ai giovani componenti della banda locale, istituita nel 1816, con la seguente espressione: "giovani di primo pelo che non sono avvertibili né per bene né per male".

Petrera, Raffaele.,Cristalli, Desio W., La Banda Bianca e la Banda Rossa, op. cit

[2] Pascali, Giuseppe. 2008. *Bande di Puglia. Il teatro sotto le stelle*, Lecce, Capone Editore

[3] Leone, Errico., Masciarelli, Sergio. 1981. *Una vita per la banda*. Lanciano: Ed. Itinerari, p. 98.

[4]Gravina, Gloria. 2013. *Il melodramma tra emigrazione e culture ospiti*, in Quaestiones Romanicae nr II/1, Lucrarile Colocviului international *Comunicare si Cultura in Romania Europeana*, editia a II-a / 24-25 septembrie 2013. Szeged: JATE Press.

[5] Fanelli, Giovanni., Godoli, Ezio. 1985. *La cartolina Art Nouveau*. Firenze: Giunti.

[6] Dalla seconda metà dell'Ottocento e fino agli anni '60 dello scorso secolo (dunque per più di cento anni), la produzione di cartoline postali in Italia era appannaggio quasi esclusivo di due stabilimenti tipografici, uno dei quali era lo *Stabilimento tipografico Alterocca* di Terni. L'archivio fotografico Alterocca custodisce una raccolta di poco più di un milione di negativi, su lastre di vetro al bromuro e lastre di zinco, con i quali in più un secolo sono stati stampati

molto poco, serie di 6, 8 o 12 immagini, e con un impegno di spesa veramente minimo, si riusciva a riproporre al grande pubblico la storia di un'opera intera[1]. E allora atraverso la scelta sapiente delle sequenze fondamentali, utili per intendere lo sviluppo di una trama raccontata in uno spazio lunghissimo di tre ore di un'Opera cantata e suonata, i nuovi esperti della giovane arte della fotografia proponevano scatti fotografici con la cura registica della nascente settima arte[2], preparando e curando i set fotografici come fossero veri e propri set cinematografici[3]. Così, con quelle storie, magistralmente sintetizzate in poche sequenze fotografiche, si riproponevano i momenti cruciali dei grovigli di passioni e sogni , di amori e dolori, di tragedie e desideri, di successi e delusioni, tutti insieme espressioni di quei tanto amati personaggi, nei quali gli italiani amavano ritrovare pezzetti di sé[4].

Era una stagione, quella della seconda metà dell'Ottocento, in cui andava sempre più affermandosi anche l'idea che tutto ciò che potesse essere commercializzabile (e quindi oggetti di ogni genere, non solo beni materiali, ma anche "prodotti culturali", diremmo oggi) dovesse utilizzare la forza della propaganda, o meglio, diremmo oggi, della pubblicità; erano infatti gli anni in cui questa stava cominciando a sviluppare una potenza comunicativa che sarebbe andata di lì a poco oltre ogni immaginazione quanto a capacità di persuasione[5].

milioni di cartoline illustrate; dai negativi dello stabilimento tipografico Alterocca, all'inizio del secolo scorso, uscivano mediamente ogni anno cinquanta milioni di cartoline illustrate, riguardanti i più disparati domini che spaziavano dal patrimonio architettonico ai monumenti e alle bellezze artistiche d'Italia, da città e paesi al patrimonio storico artistico e pittorico, da chiese, santuari e conventi, al patrimonio letterario, dal patrimonio naturalistico a quello delle tradizioni, ecc. Tra i tanti ambiti di esplorazione in cui la cartolina illustrata dello stabilimento tipografico Alterocca di Terni (e più nello specifico del suo studio fotografico) è stato tramite di cultura e conoscenza, c'era naturalmente anche quello del mondo dell'opera lirica. La produzione di cartoline postali dedicate all'Opera, che si è articolata in diverse stagioni, era commissionata direttamente dalla casa editrice Ricordi di Milano.

[1]Boella, Silla (a cura di). 2013. Mostra e Catalogo *Lo specchio di un'epoca. Le cartoline illustrate Art Nouveau e Art Déco*, n° 25/2013, Biblioteca della Regione Piemonte. Torino: Edizioni Scaraviglio.

[2] Brunetti, Simona. 2015. Attori all'opera. Coincidenze e tangenze tra recitazione e e canto lirico. Bari: Edizioni di Pagina.

[3] La fotografia nasce ufficialmente nel 1839, col dagherrotipo, e la settima arte, la cinematografia, vede la luce nel 1895 con l'invenzione di un apparecchio chiamato *cinématographe,* la cui paternità è dei fratelli Louis e Auguste Lumière.

[4] Gravina, Gloria. 2019. *Cartoline d'Opera, strumenti di diffusione del melodramma al tempo dell'Opera*, in Quaestiones Romanicae nr VII/2, Lucrarile Colocviului international *Comunicare si Cultura in Romania Europeana,* editia a VII-a / iunie 2019. Szeged: JATE Press.

[5] Abruzzese, Alberto., De Iulio, Simona. (a cura di). 1996. *Lumi in progresso. Comunicazione e persuasione alle origini della cartellonistica italiana.* Catalogo della mostra tenuta presso il Museo Civico di Treviso "L. Bailo". Treviso: Canova.

In quella temperie storica, i due principali canali di comunicazione che trovò la pubblicità furono i quotidiani (in un primo momento unici territori, quasi del tutto vergini, da colonizzare, seguiti dalle riviste immediatamente dopo) e i manifesti[1]: nei primi, che presteranno ben presto anche alle riviste le stesse inserzioni pubblicitarie, iniziano ad apparire messaggi pubblicitari con una frequenza sempre maggiore, ma di base con ampie sezioni di testo scritto; nei secondi invece - i manifesti - il messaggio pubblicitario è affidato eminentemente all'immagine[2], che la fa da padrona per l'impatto che soprattutto il colore provoca, nonché per la compresenza della parola che non manca mai[3]. Le immagini dei manifesti furono considerate, anche da parte di chi ne riceveva commessa, immediatamente vere e proprie opportunità per esprimersi artisticamente[4]; infatti spesso i manifesti recavano la firma di artisti di valore; tra questi si annoverano autori quali ad esempio Toulouse-Lautrec (che fu tra i primi grandi artisti di fama a intuire l'importanza espressiva di quello che possiamo senz'altro definire un nuovo genere artistico), De Chirico e alcuni artisti Futuristi, come ad esempio Depero[5]. Dunque il mix "immagine/parola/colore", poiché riconosciuto immadiatamente come uno strumento di straordinaria potenza comunicativa e di altrettanto straordinaria capacità peruasiva [6], da quel momento in poi fu la modalità privilegiata per un certo tipo di comunicazione e in assoluto per quei "prodotti culturali" tra i quali possiamo senza alcun dubbio annoverare anche l'Opera lirica, la quale come dianzi detto era in definitiva anche un "oggetto" alla portata di tutti.

[1] Cicolini, Marco (a cura di., 2020. *Manifesti d'epoca. Vintage posters* (Catalogo della mostra), Milano

[2] Pica, Vittorio. 1994. *Il Manifesto. Arte e comunicazione nelle origini della pubblicità*. (a cura di Mariantonietta Picone Petrusa, con postfazione di Alberto Abruzzese). Napoli: Liguori.

[3] Felice Cunsolo, Felice. 1955. *La pubblicità italiana.* Milano: Gorlich.

[4] Vililani, Dino. 1964. *Storia del manifesto pubblicitario*. Milano: Omnia.

[5] In Italia, in particolar modo all'inizio del secolo scorso, nel manifesto pubblicitario si riversò l'espressione del movimento futurista, anche grazie al fatto che in un primo tempo il fascismo fu di larga manica quanto alla possibilità di esprimere pluralità nella ricerca e nella sperimentazione, soprattutto in campo artistico, lasciando cioè una certa libertà agli artisti nel seguire la propria creatività. Tra gli artisti futuristi che più d'ogni altro si dedicò alla pubblicità, influenzando in maniera determinante il mondo dell'illustrazione e l'universo della comunicazione visiva, annoveriamo Fortunato Depero, il quale, grazie ai manifesti commissionatigli da *Campari*, lasciò un segno notevole in questo che possiamo a ragione definire un nuovo genere artistico.

[6] Anche la concezione dell'arte andava modificandosi e l'idea che pure il manifesto potesse essere un vero campo di espressione artistica fu una rivoluzione giacché si iniziò a concepire l'arte come un qualcosa che non dovesse essere relegata soltanto nelle stanze di un museo, ma che potesse avere agio di "respirare", entrando nella vita quotidiana di tutti, creando così nuovi fruitori, quanti più se ne potesse.

La casa editrice Ricordi[1], punto di riferimento internazionale per l'editoria musicale, che aveva investito nella novità della fotografia (inizialmente soltanto per fare "pubblicità"[2] alle Opere che andava commissionando, sostenendo e pubblicando), insieme all'editrice Sonzogno[3], aveva il monopoplio delle edizioni musicali in Italia.

Giulio Ricordi, patron della Casa Editrice Musicale Ricordi, dal 1888 ufficialmente alla gestione della Società[4], fu tra i principali artefici di quel decisivo salto di qualità che in Italia fece l'estetica del cartellone lirico[5]. Infatti, dalla seconda metà dell'Ottocento e fino almeno a tutti gli anni Venti del secolo successivo, nel cartellone lirico, o manifesto che dir si voglia, l'immagine scelta accuratamente per promuovere un'Opera prevale nettamente e prepotentemente sul testo: l'iconografia della cartellonistica lirica di questi 50 anni a cavallo tra due secoli vive profondamente

[1] La Casa Editrice Musicale Ricordi, fondata da Giovanni Ricordi nel 1808, sin dalla sua nascita mostra i segni di quella che sarà una grande realtà imprenditoriale, la più grande nel settore, in Italia, che cambierà la tecnica editoriale musicale, portandola a divenire quasi un'arte che trionferà nella stagione del grande melodramma italiano. La casa editrice già al suo esordio diversifica l'attività editoriale con la pubblicazione di opere di archivi teatrali che nei primi anni della sua attività aveva cominciato ad acquisire (e tra questi rientra a far parte anche l'archivio del Teatro alla Scala di Milano). Insieme all'attività di edizioni musicali, la Casa Ricordi si espande con l'apertura di una litografia che prelude alla creazione di numerose succursali dell'editrice, non solo in diverse città italiane, come Napoli (1864), Firenze (1865), Roma (1871), Palermo (1888), ma anche in Inghilterra e in Francia, e cioè a Londra (1878) e

a Parigi (1888). Quando alla guida della casa editrice arriva Giulio Ricordi, nipote del fondatore, questa inizia un'ascesa irrefrenabile che la porterà ad essere considerata una vera e propria "cattedrale della musica" (AA.VV. 2018. *LA CATTEDRALE DELLA MUSICA.L'archivio storico Ricordi.* Mantova: Corraini edizioni.)

[2] Fasce, Ferdinando., Bini, Elisabetta., Gaudenzi, Bianca. 2016.*Comprare per credere. La pubblicità in Italia dalla Belle Epoque a oggi.* Roma: Carocci Editore.

[3] Le edizioni Sonzogno nascono a Milano nel 1874, col nome di Casa Musicale Sonzogno, ad opera di Edoardo Sonzogno, il quale ampliando la casa editrice ereditata dal nonno Giovanni Battista da lui fondata nel 1804, riuscì a costruire un impero editoriale che spaziava dall'edizione di libri all'edizione di periodici e quotidiani (tra i quali si annovera anche "Il Secolo", giornale repubblicano, che all'epoca era il più diffuso in Italia), fino a giungere alla pubblicazione specializzata nell'ambito musicale con *La Musica popolare* e *Il Teatro Illustrato,* riviste musicali di grande successo di pubblico. La specializzazione in pubblicazioni musicali non si limitava alle riviste, ma iniziò ad includere già nella seconda metà degli anni settanta, con tirature importanti, anche partiture per pianoforte di riduzioni delle opere più rappresentate nei teatri italiani, che erano disponibili alla vendita a prezzi più che accessibili. Emmulando la casa editrice Ricordi (suo più grande competitor nel settore musicale, non solo in Italia), alla fine degli anni settanta inizia ad acquisire i diritti per l'Italia di molte opere di compositori stranieri, soprattutto francesi, proponendo traduzioni in italiano di alcune di esse, quali ad esempio la *Carmen* di Bizet, che riscossero uno strepitoso successo di pubblico.

[4] Il 1888 fu l'anno della morte di Tito Ricordi, figlio del fondatore delle edizioni Ricordi.

[5] Benjamin, Walter. 2014. L'opera d'arte nella sua riproducibilità tecnica, Torino: Einaudi, .

del riflesso della cartellonistica pubblicitaria[1] e utilizza a sua volta tutte le suggestioni del periodo artistico dell'epoca[2]: le immagini sono ispirate non solo alle valenze del melodramma verista[3], ma sono rispondenti infatti anche ai canoni del decorativismo dell'Art Nouveau o del Liberty[4]; le prime produzioni di manifesti dedicati alle Opere, pur essendo già di notevole livello artistico, lasciano trasparire l'impronta realista sia nella vivacità dei colori, sia nel tratto, sia negli effetti di chiaroscuro del gioco di luci ed ombre[5]; ma col crescere delle produzioni grafiche, che ormai non si limitano più soltanto ai manifesti ma anche alle locandine, e che presto si spingeranno a popolare persino le copertine di spartiti, partiture e libretti d'Opera, e poi ancora oltre, si assiste ad un'evoluzione della grafica che si fa via via più raffinata, accogliendo appunto quelle suggestioni, quei tratti e quelle modalità espressive tutte dell'Art Nouveau, dal cui immaginario assorbe le linee e i canoni espressivi[6]. Sono inoltre da non trascurare in questi anni i considerevoli progressi della tecnica cromolitografica che soprattutto nelle litografie Ricordi trovano terreno fertile per la ricerca e campo aperto per l'innovazione[7].

Protagonisti assoluti di queste nuove tendenze nella cartellonistica d'Opera, che tanto hanno orientato anche il gusto degli italiani, sono proprio la Casa Editrice Musicale Ricordi e il Teatro alla Scala di Milano. In perfetta sinergia e con spirito pionieristico, inaugurano in Italia un vero e proprio trend, grazie alla geniale intuizione della potenza che può avere un'immagine tratta dall'Opera, con l'unico scopo di sortire un impatto immediato sul pubblico, per renderlo capace di un coinvolgimento completo in quell'esatto momento della storia dell'Opera, prescelto per raccontarne l'essenza e quindi per essere illustrato, prescelto e indivuduato come chiave di volta di quell'Opera[8].

L'arte pubblicitaria, dunque, in questo momento storico è prorompente: rompe tutte le regole delle leggi scolastiche e ne infrange i contorni obbligatori, come per esempio la proporzioni convenzionali e i limiti canonici. E' evidente che questa nuova arte in primo luogo sceglie di essere violentemente colorata e obbligatoriamente

[1] Sartori, Claudio. 1958. 1808 1958 Casa Ricordi itinerario grafico-editorial. Milano: Ricordi.

[2] Curci, Roberto., Mazza, Marta. 2018. Metlicovitz. L'arte del desiderio. Manifesti di un pioniere della pubblicità. Ediz. Illustrata.Venezia: Lineadacqua Edizioni

[3] Scardovi, Stefano. 1994. L'opera dei bassifondi. Il melodramma 'plebeo' nel verismo musicale italiano. LIM Collana Hermes

[4] Fanelli, Giovanni.,Godoli, Ezio. 1990. *Dizionario degli illustratori simbolisti e Art Nuveau*. Firenze: edizioni Cantini.

[5] Bairati, Eleonora., Riva, Daniele. 1985. *Il Liberty in Italia*. Roma-Bari: Laterza.

[6] L'iconografia del manifesto lirico spesso si ispira all'opera del grande maestro croato Alfons Mucha che in quegli anni della fine del secolo spopola in Europa.

[7] Nel 1888 la Casa Editrice Ricordi apre quattro nuovi stabilimenti cromolitografici, tra i quali ricordiamo oltre a quello di Parigi anche quelli di Palermo e di Napoli per la loro grandissima produzione di manifesti.

[8] Abruzzese, Alberto., De Iulio, Simona. Op. cit.

sintetica e, nell'estrema sintesi, la sproporzione è una delle caratteristiche principali, come pure la prospettiva psicologica, novità assoluta, che nasce dal tormento creativo dell'artista.

Uno dei più grandi artisti dell'illustrazione, Leonetto Cappiello[1], dirà che "ogni colore ha una sua particolare funzione e l'eccessiva policromia può distrarre l'osservatore, rendendo conseguentemente negativo lo scopo e la comunicazione del manifesto". Si iniziava a costruire con queste prime semplici intuizioni quella che oggi definiamo come la "tecnica psicologica del manifesto". La teoria di Cappiello si fondava sul criterio paradossale dei colori in contrasto; ad esempio, per le diciture si suggeriva di porle in color verde brillante su uno sfondo nero oppure in giallo oro su sfondo verde o ancora in turchese su sfondo arancio, mentre la parte figurativa doveva essere costituita da un unico elemento al centro dello spazio del manifesto e soltanto eccezionalmente poteva essere presente un elemento secondario. Se infatti ci soffermiamo a guardare i primi manifesti lirici, non possiamo non notare che gli autori, insieme alle diciture saggiamente disposte nello spazio del manifesto, hanno creato e sempre posto in posizione centrale, strategica per facilitarne la lettura, l'elemento figurativo, costituito da un'immagine che rappresenta la chiave di volta dell'Opera, che vuole raccontare in sintesi estrema un dramma, il culmine di una vicenda , cosa non facile e che richiede anzi estrema perizia, grande capacità comunicativa, un background culturale di non poco conto, uno stile raffinato, nonché acutezza e maestria nella grafica della figura e dell'oggetto scelti[2].

Moltissimi sono gli artisti che, appassionandosi a questo nuovo campo espressivo, si sono misurati nell'ennesima nuova arte a cavallo tra due secoli[3] e, senza alcun dubbio, il più grande tra tutti è Adolf Hohenstein[4]. Conosce bene il genere, l'Opera, il mondo del teatro e tutti i suoi meccanismi e, in quanto già esperto scenografo e figurinista, produce un'infinità di bozzetti e tavole illustrate delle scene, i cosiddetti

[1] Leonetto Cappiello, livornese nato nel 1875, fu uno dei più grandi pionieri della cartellonistica e della grafica pubblicitaria in Europa; fu un ottimo disegnatore, oltre che caricaturista e pittore. Le sue composizioni nell'ambito della cartellonistica sono immediatamente riconoscibili per la dinamicità dei colori smaglianti che si articolano su uno sfondo a tinta unita, generalmente nero. Famosissimi i suoi cartelloni pubblicitari per CAMPARI.

[2] Gravina, Gloria. 2019. *Cartellonistica d'Opera e illustrazioni tra libretti e partiture*, in AAVV Revista *Philologica Banatica 2*, Societatea de Stinte Filologice din Romania – Filiala Timisoara, AMPHORA Editura MITRON.

[3] Tra i maggiori artisti che si dedicarono all'illustrazione relativa al dominio dell'Opera, si annoverano, oltre ad Adolf Hohenstein, il croato Leopoldo Metlicovitz e Gianni Mataloni, i quali furono coloro che produssero la gran parte dei manifesti lirici, delle cartoline e delle locandine. Quasi tutta la produzione di questi illustratori fu edita dalle Officine Grafiche Ricordi & C.

[4] Strukelj, Vanja. 1980. *I tempi del Liberty e di realismo di Adolfo Hohenstein* in AA VV Atti del Convegno tenuto a Gorizia dal 27 al 30 settembre 1975 su *La pittura nella Mitteleuropa*, Gorizia.

"cartoni" per la messa in scena delle opere[1]. Da questa già notevole esperienza teatrale trae spunto per la creazione di manifesti e cartelloni lirici. Il suo lavoro in teatro gli offre inoltre la possibilità di entrare in contatto con molti operisti e librettisti del tempo, quali - per citarne soltanto alcuni - Mascagni, Franchetti e lo stesso Verdi, ma l'incontro con la figura più importante che segna un momento cruciale di quella che poi sarà la sua strepitosa carriera di illustratore e cartellonista è indubbiamente quello che fa con Giacomo Puccini.

E' nel 1884 che Hohenstein fa il suo esordio come scenografo nell' Opera *Le Villi* di Puccini, che segnerà anche l'inizio di una lunghissima e feconda collaborazione tra i due artisti[2] nonché di un rapporto di sincera e duratura amicizia. Il suo sodalizio artistico con Giacomo Puccini fu importantissimo, ma decisivo per la sua carriera di cartellonista fu senz'altro il rapporto che ebbe con Giulio Ricordi. Nelle Officine Grafiche Ricordi Adolf Hohenstein organizza, progetta, sviluppa e soprttutto coordina tutta la promozione editoriale della imponente mole delle produzioni musicali della Casa Ricordi. E così da quelle stesse Officine Grafiche Ricordi iniziano ad uscire libretti di Opere che recano copertine finemente illustrate, come pure illustrate sono le copertine degli spartiti, delle partiture complete delle Opere, ma anche delle riduzioni per voce e pianoforte. Il suo talento di raffinato artista, quale dimostra da subito di essere, esplode poi nelle illustrazioni delle locandine e dei manfesti. Tra i più famosi dell'artista sono senza dubbio i cartelloni operistici che egli propose per tre opere pucciniane, *La Bohème, Tosca* e *Madama Butterfly*, per *Iris* di Pietro Mascagni e per il *Falstaff* di Giuseppe Verdi. Tra i manifesti appena citati, quello de *La Bohème* è in Italia il primo in assoluto e quanto a impatto visivo sul vasto pubblico è sicuuramente di grande effetto giacché lo sguardo viene catturato immediatamente dal dinamismo dei personaggi che vivono in una disposizione spaziale prospettica, che a sua volta è acuita dalla generosità armonica dei colori.

Una grande occasione per Hohenstein si prospetta quando gli viene chiesto di realizzare la prima locandina per la pubblicazione del romanzo di Henri Murger - che sarebbe uscito a puntate su un giornale - a cui seguì il manifesto, differente solo per dimensioni.

[1] Crespi Morbio, Vittoria. 2019. *Metlicovitz alla Scala. Ediz. italiana e inglese (Multilingue).* Collana: Amici della Scala.Milano: Grafiche Step

[2] La collaborazione tra i due artisti si esprimerà nell'arco di un ventennio, durante il quale ogni "prima" di Giacomo Puccini vedrà Hohenstein artefice delle scene, ideatore dei costumi e sempre più spesso autore dei meravigliosi manifesti, fino al 1904, con il suo ultimo cartellone lirico per un'opera pucciniana, quello dedicato a *Madama Butterfly*.

Sono già chiarissimi qui alcuni elementi che Hohenstein svilupperà ed affinerà nella sua produzione successiva: l'integrazione perfetta di immagini e diciture (diremmo oggi *lettering*), un dinamismo esagerato in cui le figure giocano tra loro in maniera quasi sfrenata, che le fa come scavalcare lo stesso piano del manifesto, in cui è pure palese il richiamo alle suggestioni che l'artista trae dal simbolismo e all'esplosione floreale del Liberty.

Per la prima assoluta della Boheme (che ebbe luogo il 1° febbraio 1896, al Regio di Torino, diretta da ArturoToscanini, appena ventenne), oltre alla locandina originale (che era una litografia del 1895, in cui aveva utilizzato i colori giallo e rosso in una danza di accese cromie, smaltate e vivide), al manifesto e a quattro tavole di attrezzeria[1], Hohenstein realizza le maquette, tre bozzetti di personaggi e ben sessantadue costumi[2], e quasi tutti i modelli per le numerose comparse previste nell'allestimento dell'Opera; i figurini non sono senza volto, anonimi e senza espressione, ma sono veri e propri fini quadretti; da questi piccoli capolavori emerge tutta la freschezza di un linguaggio immediato, che viene fatto risaltare anche dalla tecnica scelta per la loro realizzazione, quella dell'acquerello, che non tralascia inoltre la cura per il particolare; nei tre bozzetti, dalla pennellata fluida delle acquerellature che fanno risaltare con accuratezza i particolari, è possibile individuare e riconoscere i noti personaggi dei "tipi" classici, riconducibili alla Commedia dell'Arte: «il giovane spiantato, ma bello e aitante» che qui è il «sarcastico studente» o il «dotto signore di una certa età», qui il «grasso borghese» o ancora il «saggio risolutore di inghippi», qui il «maestoso veterano»[3]; in questi tre piccoli e raffinati ritratti si riconoscono proprio lo stesso Puccini e i due librettisti Illica e Giacosa.

I tempi sono cambiati, si assiste ad una evoluzione sempre più rapida nell'industria culturale: non sono più i teatri i primi committenti delle Opere, ma nuovi imprenditori, quali quelli del settore dell'editoria, che diventano veri e propri impresari teatrali; dunque emergono nuove prospettive, quindi nuove esigenze che prospettano un nuovo modo di pensare al prodotto culturale e alla sua diffusione, in definitiva alla sua promozione.

Si può dire, senza pensare di esagerare, che in questo momento storico e nell'ambito della stupefacente e fecondissima produzione del teatro musicale italiano (con uno sguardo attento alla macchina promozionale teatrale tedesca, dell'Opera wagneriana[4]), nasce in Italia il "Piano di marketing" ante litteram per l'Opera Lirica, in cui si appronta una vera e propria sempre più minuziosa pianificazione con dettagliate strategie, nonché azioni operative da mettere in campo, per il raggiungimento degli obiettivi dell'impresa che sostiene, promuove e sviluppa l'Opera, diventandone parte integrante; e allora, ogni nuova produzione di uno spettacolo operistico viene lanciata

[1] Le tavole di attrezzeria comprendono tutta la serie degli oggetti che vengono portati e sistemati in scena, inclusi gli arredi, quali i pezzi di mobilio, necessari per l'allestimento scenico.

[2] È possibile ammirare oggi, su richiesta rivolta all'Archivio Storico Ricordi, gli originali cartacei realizzati direttamente da Hohenstein.

[3] Tali figurini vengono per la prima volta fatti conoscere al pubblico quando vengono pubblicati sul numero del 13 febbraio 1896 della Gazzetta musicale di Milano, che era la Rivista di Casa Ricordi.

[4] Nel 1889 Puccini, insieme a Hoenstein, fu inviato dallo stesso Giulio Ricordi a Bayreuth a scopo formativo, diremmo oggi, quasi in un Erasmus Placesment, con l'intenzione cioè di osservare, studiare e acquisire il know haw dei tedeschi, che con l'Opera wagnweriana avevano iniziato a costruire una articolatissima e complessa macchina di promozione operistica.

con il sostegno di una sempre più completa e complessa campagna di comunicazione, che fa rimbalzare i contenuti dell'operazione di lancio – come un tam tam - dai manifesti alle locandine, dalle cartoline postali ai libretti, dalle copertine degli spartiti per canto e pianoforte alle maquette, dalle recensioni agli oggetti in altro materiale (non cartaceo), come per esempio i piatti in ceramica a tiratura limitata della Richard Ginori per la prima della Boheme, dai chiudilettera, agli almanacchi profumati da barbiere, eccetera...

Mancavano i trailer delle Opere, ma la televisione non era ancora stata inventata!!!!

E' curioso notare come le stesse identiche figure del cartellone lirico, che rappresentano i vivaci personaggi dell'opera, siano state fedelmente riproposte, quasi in una sorta di posa meticolosamente preparata per uno scatto fotografico, su una serie a tiratura limitata di piatti in ceramica, prodotti dalla rinomata *Ditta di Ceramiche Richard-Ginori*[1]. I dinamici personaggi rappresentati nel manifesto da Hohenstein, quasi a mo' di decoro floreale che incornicia lateralmente il titolo dell'opera, come usava all'epoca, vestono su questa "scena" assolutamente inedita - sulle pregiate superfici delle fini ceramiche di un servizio di piatti, appunto - gli stessi abiti ed hanno le stesse espressioni, lasciano intuire le stesse movenze e gli stessi atteggiamenti, addirittura hanno gli stessi volti; in definitiva, sono loro, proprio loro, sempre loro, quasi vivessero di vita propria, che si ritrovano fuori, in un'altra dimensione, su un altro supporto, uguali a se stessi, ma da un'altre parte. Era il 1896, l'anno della prima de *La*

[1] La Ditta di Ceramiche Richard-Ginori proponeva prodotti di grande pregio e di raffinatissima fattura che erano pensati per un pubblico di acquirenti appartenenti a ceti medio-alti. La società Fu quotata in Borsa per quasi un secolo.

Aleotti, Alessandro.1990. Borsa e industria. 1861-1989: cento anni di rapporti difficili, Milano: Comunità.

*Bohème*, e l'anno in cui si fusero in un'unica ditta la Società Ceramica Richard e la Manifattura dei mrchesi Ginori[1]. Su richiesta della Casa Ricordi, la neonata *Ditta di Ceramiche Richard-Ginori* mette in cantiere la produzione di un servizio di piatti commemorativo in serie numerate.

[1] Dopo la fusione tra la Società Ceramica Richard e la Manifattura dei marchesi Ginori, la neonata Richard-Ginori produceva nello stabilimento di Doccia e contava sei negozi per la vendita in tutta italia, Firenze, Doccia, Torino, Bologna, Roma e Napoli.

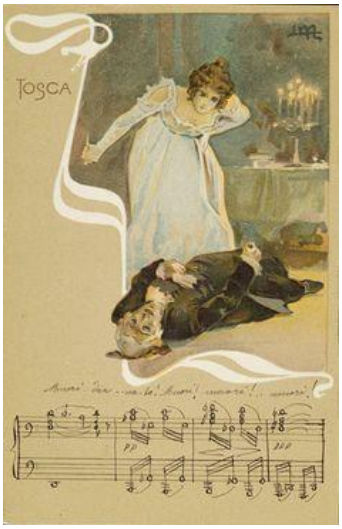
LA BOHÈME
DE
G PUCCINI
RODOLPHE & MIMI

Come per tutti i personaggi della Boheme, che si muovono in una coralità fluida e ordinata, anche le due donne protagoniste delle omonime Opere, Tosca e Madama Butterfly, nell'ideazione dei manifesti lirici di Hohenstein diventano iconiche e sempre riconoscibili in tutte le loro "apparizioni", anche su supporti diversi; così le ritroviamo nelle stesse posture, negli stessi attimi in cui sono state colte, sorprese da un osservatore invisibile, quasi in scatti fotografici rubati all'intimità di un momento privato, nascoste al mondo e in atteggiamenti del tutto naturali, indifese in certo senso, senza preparazione alcuna all'imminente inquadratura che precede la cattura dell'immagine.

E' sempre la stessa Flora Tosca[1], vestita di bianco, nell'atto di deporre un crocifisso sul corpo a terra ormai esanime di Scarpia, che aveva tentato di prenderla con la forza e con l'inganno; è sempre lei, anche negli almanacchi profumati da

[1] Il manifesto di Tosca fu ideato da Hohenstein nel 1899 per la prima dell'Opera che ebbe luogo al teatro Costanzi di Roma nel gennaio del 1900.

barbiere, lei luminosa, che si staglia al centro dell'immagine su uno sfondo a tinta unita, rosso sangue; il rosso si espande liquido come una macchia che corre veloce, sgargiante e in forte contrasto con il colore bruno che non è altro che l'ombra della donna che invade quello sfondo, in cui netta si disegna, s'apre e s'allarga spiegandosi la sagoma del crocefisso, mentre un serpente rosso scuro, sotto al morto, s'insinua, penetra e attraversa il nome dell'unica donna - nella storia composita del melodramma - che uccide, che uccide un uomo.



Così come Tosca, anche Cio Cio San, la Signora farfalla, Madama Butterfly appunto, è per sempre catturata e iconizzata da Hohenstein nel suo manifesto per la prima dell'Opera, nel 1904; giovane , indifesa, sola che protende la mano verso la sua creatura ignara di una tragedia che sta per compiersi; Cio Cio San non vuole esser toccata e neanche sfiorata da alcuno sguardo, chiusa nel suo dolore, profondo e senza luce.

La produzione dei manifesti lirici da parte di quei pionieri del genere, che poi prenderà sempre più piede fino ad arrivare ai nostri giorni ancora fecondo, tanto quanto lo è il teatro musicale italiano sempre molto apprezzato e frequentato, ha canonizzato e cristallizzato tante identità, riconducibili ai protagonisti delle Opere del melodramma, dall'ultima parte del XIX secolo fino alle ultime grandi produzioni operistiche, restituendocele attraverso immagini chiare, definite, delineate e nette che sono diventate iconiche.

## Bibliografia


AA.VV. 2018. *LA CATTEDRALE DELLA MUSICA.L'archivio storico Ricordi*. Mantova: Corraini edizioni.

Abbado, Daniele., Calbi, Antonio.,Milesi, Silvia, (a cura di). 2007. *Architettura & teatro*. *Spazio, progetto e arti sceniche*. (Ediz. Illustrata). Milano: Il Saggiatore

Abruzzese, Alberto., De Iulio, Simona. (a cura di). 1996. *Lumi in progresso. Comunicazione e persuasione alle origini della cartellonistica italiana.* Catalogo della mostra tenuta presso il Museo Civico di Treviso "L. Bailo". Treviso: Canova.

Aleotti, Alessandro. 1990. *Borsa e industria. 1861-1989: cento anni di rapporti difficili*, Milano: Comunità.

Archivio Arena di Pola, decimo convegno mitteleuropeo, Gorizia dal 27 al 30 settembre 1975 su *La pittura nella Mitteleuropa,* Gorizia.

Bairati, Eleonora., Riva, Daniele. 1985. *Il Liberty in Italia*. Roma-Bari: Laterza.

Benjamin, Walter. 2014. *L'opera d'arte nella sua riproducibilità tecnica*, Torino: Einaudi.

Boella, Silla (a cura di). 2013. Mostra e Catalogo *Lo specchio di un'epoca. Le cartoline illustrate Art Nouveau e Art Déco*, n° 25/2013, Biblioteca della Regione Piemonte. Torino: Edizioni Scaraviglio.

Brunetti, Simona. 2015. *Attori all'opera. Coincidenze e tangenze tra recitazione e e canto lirico*. Bari: Edizioni di Pagina.

Cicolini, Marco (a cura di., 2020. *Manifesti d'epoca. Vintage posters* (Catalogo della mostra), Milano.

Crespi Morbio, Vittoria. 2019. *Metlicovitz alla Scala. Ediz. italiana e inglese (Multilingue).* Collana: Amici della Scala.Milano: Grafiche Step.

Cresti, Renzo. 2006. *Testimonianze di civiltà***,** II voll., Lucca: PubliEd Esserci.

Cunsolo, Felice. 1955. *La pubblicità italiana.* Milano: Gorlich.

Curci, Roberto., Mazza, Marta. 2018. *Metlicovitz. L'arte del desiderio. Manifesti di un pioniere della pubblicità. Ediz. Illustrata.*Venezia: Lineadacqua Edizioni.

Della Sciucca, Marco. 1996. *L'Ottocento musicale in Abruzzo. Appunti per una ricognizione storica*, in "L'Abruzzo nell'Ottocento", Istituto Nazionale di Studi crociani, Chieti.

De Paola, Angelo. 2002. *La Banda, evoluzione storica dell'organico,* Milano: Ricordi.

Fasce, Ferdinando., Bini, Elisabetta., Gaudenzi, Bianca. 2016. *Comprare per credere. La pubblicità in Italia dalla Belle Epoque a oggi.* Roma: Carocci Editore.

Fanelli, Giovanni.,Godoli, Ezio. 1990. *Dizionario degli illustratori simbolisti e Art Nuveau*. Firenze: edizioni Cantini.

Fanelli, Giovanni., Godoli, Ezio. 1985. *La cartolina Art Nouveau*. Firenze: Giunti.

Gravina, Gloria. 2019. *Cartellonistica d'Opera e illustrazioni tra libretti e partiture*, in AAVV Revista *Philologica Banatica 2*, Societatea de Stinte Filologice din Romania – Filiala Timisoara, AMPHORA Editura MITRON.

Gravina, Gloria. 2019. *Cartoline d'Opera, strumenti di diffusione del melodramma al tempo dell'Opera*, in Quaestiones Romanicae nr VII/2, Lucrarile Colocviului international *Comunicare si Cultura in Romania Europeana*, editia a VII-a / iunie 2019. Szeged: JATE Press.

Gravina, Gloria. 2000. *Da Bomba a Rio de Janeiro,* in *Brasil, Brasile,* numero speciale di BERENICE - Rivista Quadrimestrale di Studi Comparati e Ricerche sulle Avanguardie, L'Aquila: Angelus Novus Edizioni.

Gravina, Gloria. 2013. *Il melodramma tra emigrazione e culture ospiti*, in Quaestiones Romanicae nr II/1, Lucrarile Colocviului international *Comunicare si Cultura in Romania Europeana,* editia a II-a / 24-25 septembrie 2013. Szeged: JATE Press.

Lazzeri, Giampaolo. 2004. *La Banda musicale,* in *Scorribanda*, Catalogo del secondo Raduno Provinciale, tenuto a Capannori il 2 maggio 2004, volume realizzato dall'ANBIMA della Provincia di Lucca, Lucca.

Leone, Errico., Masciarelli, Sergio. 1981. *Una vita per la banda*. Lanciano: Ed. Itinerari.

Pascali, Giuseppe. 2008. *Bande di Puglia. Il teatro sotto le stelle*, Lecce, Capone Editore

Petrera, Raffaele.,Cristalli, Desio W. 1978. *La Banda Bianca e la Banda Rossa,* Roma: Felice Miranda Editore.

Petrusa, con postfazione di Alberto Abruzzese). Napoli: Liguori.
Pica, Vittorio. 1994. *Il Manifesto. Arte e comunicazione nelle origini della pubblicità*. (a cura di Mariantonietta Picone.
Sartori, Claudio. 1958. *1808 1958 Casa Ricordi itinerario grafico-editorial.* Milano: Ricordi.
Scardovi, Stefano. 1994. *L'opera dei bassifondi. Il melodramma 'plebeo' nel verismo musicale italiano.* LIM Collana Hermes.
Strukelj, Vanja. 1980. *I tempi del Liberty e di realismo di Adolfo Hohenstein* in AA VV Atti del Convegno tenuto a Gorizia dal 27 al 30 settembre 1975.
Vililani, Dino. 1964. *Storia del manifesto pubblicitario*. Milano: Omnia.

DOI: 10.35923/QR.10.02.22

Denisa-Alexandra IONESCU
(Academia Națională de Muzică
"Gh. Dima", Cluj-Napoca)

# Il binomio identità - diversità reperibile nel nome proprio di persona

**Abstract: (The identity / diversity binominal to be found in a person's name)** The grounds for the present study reside in the assumption that both proverbs and anthroponyms are culturally embedded. In fact, they represent the very spirit of the people who created them. One has to be part of the universe that led to the birth of a proverb in order to fully grasp its meaning. The same holds true for the name. For the connoisseur, a person's name stands for a community and an age, a rural environment or a more elevated one, etc. Therefore, we ask ourselves which better exponents does a culture have? Our analysis focuses on the extraordinary ability of anthroponyms found in proverbs to enclose in few syllables the essence, the identity of a people but at the same time we intend to expand our investigation in order to encompass more cultures and illustrate their diversity. The aim is to obtain a comparative framework, Italian - Romanian - English, of anthroponyms to be found in proverbs pertaining to the aforementioned cultures.

**Keywords***: anthroponyms, proverbs, identity, diversity, comparative framework.*

**Riassunto:** Lo spunto del presente studio è incentrato sulla supposizione che tanto i proverbi quanto gli antroponimi sono elementi fortemente ancorati nella cultura d'origine. Infatti, essi rappresentano lo spirito stesso del popolo che li ha creati. Si deve essere parte integrante dell'universo che ha fatto nascere un proverbio per poter capire a fondo il suo significato. Lo stesso vale per i nomi propri di persona. Per il conoscitore, il nome di una persona è rappresentativo di una comunità, di un'epoca, di un ambiente rurale o più elevato ecc. Quindi, ci domandiamo quali altri migliori esponenti di una cultura si possono avere? La nostra analisi verte sulla straordinaria capacità degli antroponimi presenti nei proverbi di racchiudere in poche sillabe l'essenza, l'identità di un popolo, ma allo stesso tempo intendiamo ampliare la nostra indagine in modo da comprendere più culture e illustrare la loro diversità. Lo scopo è quello di ottenere un quadro comparativo, italiano - rumeno - inglese, degli antroponimi reperibili nei proverbi, esistenti nelle culture sopraccennate.

**Parole-chiave:** *antroponimi, proverbi, identità, diversità, quadro comparative.*

## I. Premessa

Entrambi gli elementi del binomio identità – diversità sono facilmente riconducibili al nome proprio di persona. Ma a prima vista il loro affiancamento può sembrare alquanto particolare. Di conseguenza, è necessaria una spiegazione.

Lo spunto del presente studio è incentrato sulla supposizione che tanto i proverbi quanto gli antroponimi sono elementi fortemente ancorati nella cultura d'origine. Infatti, essi rappresentano lo spirito stesso del popolo che li ha creati. Si deve essere

parte integrante dell'universo che ha fatto nascere un proverbio per poter capire a fondo il suo significato.

> "Il fatto stesso di raccogliere i proverbi in un volume, uno accanto e dopo l'altro, equivale a sradicarli dal loro contesto impoverendoli e depotenziandoli. (...) Sappiamo dunque che spiegare un proverbio è un pò avvilirlo: è di poche parole e vuole un buon intenditore. Questa è la ragione per la quale molti proverbi decadono quando sono sradicati dal loro ambiente." (Lapucci 2007: XXVII).

Spesse volte i proverbi sono inaccessibili. Siamo abituati a sentire quelli specifici al nostro proprio paese o alla regione in cui abitiamo. Quando incontriamo un proverbio caratteristico ad un altro spazio socio-culturale frequentemente rimanda a luoghi, persone o abitudini che non ci sono familiari. Il contesto storico-culturale in cui è apparso un simile enunciato è il cardine per poterlo capire.

Lo stesso vale per i nomi propri di persona. Per il conoscitore, il nome di una persona è rappresentativo di una comunità, di un'epoca, di un ambiente rurale o più elevato ecc. Quando si confronta con il nome di una persona, il nativo può valutare se si tratta di un antroponimo che, al momento presente oppure lungo il tempo, ha goduto di alta frequenza, se è un nome insolito ecc. essendo, di conseguenza, in grado di creare nella propria mente la storia di tale nome.

## II. Antroponimi e proverbi: assomiglianze e differenze nel contesto del binomio identità - diversità

La letteratura ha registrato lungo i secoli una moltitudine di definizioni dei proverbi, a partire dal semplice considerarli "sentenze" o "detti" alle molto più complesse e recenti considerazioni storiche e antropologiche

"che concordano nel sottolineare tre aspetti fondamentali di ciò che comunemente chiamiamo 'proverbio':

- la brevità della formulazione, spesso resa più efficace mediante accorgimenti retorici e fonici;
- la riconosciuta tradizionalità e condivisibilità del contentuto;
- la funzione didascalica, etica, morale in altri termini 'di ammaestramento/ giudizio sociale del messaggio" (Lelli 2021: XIII).

Estrapolando, l'antroponimo condivide due dei tre tratti sopraccennati: le poche sillabe che lo formano rimandano ad un individuo specifico e lo identificano con precisione e rapidità; dall'altra parte, il suo uso è sancito in modo tradizionale dalla società i cui membri ne condividono il contenuto o, meglio dire, il referente. Se un proverbio viene usato per trasmettere in modo conciso, contratto un consiglio o un'avvertimento che è frutto di millenni di saggezza popolare, il nome proprio a suo turno, agevola la comunicazione individuando velocemente il denominato. Dunque, tanto proverbi quanto antroponimi rispondono al principio di economia della lingua (Martinet 1980: 17) secondo il quale l'essere umano è spinto a minimizzare il sistema

del linguaggio in modo da ottenere il miglior risultato funzionale con il minore sforzo possibile.

Entrambi sono concetti antichi, creazioni dell'essere umano intente ad agevolare la comunicazione e la trasmissione di informazioni. Hanno gioccato un ruolo essenziale nella storia della specie umana, sono evoluti insieme foggiando la società.

> "Proverbi e sentenze 'nati' secoli prima si adattarono a nuove culture e nuovi popoli, in ragione della loro forza espressiva e pragmaticamente paideutica, nonché a un continuo riuso letterario" (Lelli 2021: XVI).

Lo stesso tragitto lo ebbero anche i nomi di persona che furono presenti e si adattarono seguendo le tendenze e gli orientamenti delle comunità, della società in generale. Come testimonianza ne sono i vari inventari onomastici che hanno mutato lungo i secoli a seconda delle influenze culturali e politiche continuando a rispecchiare fedelmente le realtà dell'epoca.

Nel contesto odierno la cultura non è più limitata entro i confini nazionali, anzi è globalizzata e standardizzante e

> "non appare avere più alcuno spazio per il millenario patrimonio proverbiale consegnatole dalle generazioni passate (…) La creazione di nuovi proverbi, o anche soltanto la rielaborazione e l'impiego dei preesistenti, si è, di fatto, quasi arrestata. Il patrimonio proverbiale e sentenzioso si è musealizzato, come tanti altri patrimoni immateriali delle nostre culture occidentali" (Lelli 2021: XVI).

Continuando il nostro parallelo con il nome, non diremo che ne avrà la stessa sorte. Non sparirà perché la sua funzionalità è ancora innegabile. Però ha già subito delle mutazioni. Nei tempi antichi, il nome sorgeva in quanto portatore di un significato conservando traccia del senso del nome comune o dell'aggettivo o delle espressioni da cui derivava. Quando nasceva un figlio, la famiglia sceglieva un nome che rimandasse e rispecchiasse le loro aspirazioni per il neonato, i loro auguri e auspici. All'epoca moderna, l'antroponimo assume sempre più la funzione di un'etichetta, l'accento vertendo più sulla forma, sull'innovazione e originalità che sulla sua capacità di trasmettere un primo ed essenziale messaggio riguardante il proprio referente. Le cose cambiano. Quindi, per quanto ci sia ancora il tempo, vogliamo cogliere l'attimo e domandarci quali altri migliori esponenti di una cultura si possono avere? Il presente studio verte sulla straordinaria capacità degli antroponimi, presenti nei proverbi, di racchiudere in poche sillabe l'essenza, l'identità di un popolo. Allo stesso tempo intendiamo ampliare la nostra indagine in modo da comprendere più culture e illustrare la loro diversità. Lo scopo è quello di ottenere un quadro comparativo, italiano - rumeno - inglese, degli antroponimi reperibili nei proverbi, esistenti nelle culture sopraccennate. Si tratta di un invito storico e culturale per il lettore del terzo millennio "di riflettere sui nostri modi di pensare e comunicare, sul rapporto tra passato e

presente, e su come si trasforma, oggi sempre più velocemente, la nostra identità culturale" (Lelli 2021: XVI).

## III. Obiettivi

L'analisi si incentra sull'uso dei nomi propri di persona nei proverbi mettendo in luce le ragioni per cui i rispettivi nomi sono stati scelti, il messaggio che trasmettono e il ruolo che giocano all'interno del proverbio. Da menzionare, dato che la letteratura distingue tra il proverbio e le espressioni idiomatiche, il fatto che il corpus analizzato consiste solamente di proverbi. Essi hanno una forma fissa e vengono ad esprimere una regola o una verità generalmente verificabili. Tale costrutti vengono inseriti integralmente nel discorso senza foggiarsi a seconda del contesto (es. it. *Meglio un uovo oggi che una gallina domani*, ingl. *A bird in the hand is worth two in the bush*, ru. *Nu da vrabia din mână pe cea de pe gard*). A differenza, i modi di dire rappresentano degli elementi espressivi della lingua che possono subire delle modifiche in modo da accomodarsi al contesto e sono in grado di sostituire una parola (es. it. *l'aldilà*, ingl. *the other side*, ru. *lumea de dincolo*).

## IV. Corpus

Al fine di condurre un'analisi approfondita del tema in questione, ho identificato i più complessi e, per quanto fosse stato possibile, le più recenti edizioni dei dizionari di proverbi appartenenti alle lingue analizzate, cioè italiano, inglese e rumeno. In seguito, ho selezionato *Dizionario dei proverbi italiani* (Lapucci 2007), *The Oxford Dictionary of Proverbs* (Speake 2008) e *Dicționar de proverbe și zicători românești* (Botezatu, Hîncu 2001).

## V. Metodologia di ricerca

L'analisi del corpus ha mirato tanto a dei metodi quantitativi quanto qualitativi permettendo, di conseguenza, sia una valutazione numerica che un'esplorazione approfondita dell'argomento di ricerca. La prima tappa della mia indagine è stata rappresentata dall'esame dettagliato dei materiali selezionati in precedenza e l'identificazione dei proverbi costruitti intorno a degli antroponimi. È così che sono riuscita ad identificare dei pattern, degli schemi e di proporre delle generalizzazioni che mi hanno permesso di classificare i proverbi trovati. Questo tipo di approccio ha praticamente quantificato le differenze e le somiglianze esistenti tra le tre lingue prese in considerazione. Ne sono dunque risultati dei dati e delle cifre che sono state ulteriormente strutturate in varie categorie. I metodi qualitativi impiegati nello studio mirano a descrivere ed interpretare i fenomeni incontrati ed a segnalare la loro rilevanza e significatività.

## VI. Risultati

La prima serie di dati raccolti in seguito all'analisi del corpus è già un cenno di quanto siamo sul punto di scoprire. Il numero di proverbi costruitti intorno a degli antroponimi e ritrovati nel *Oxford Dictionary of Proverbs* è 23, nel dizionario rumeno è 63, mentre nel *Dizionario dei proverbi italiani* ammonta a bensì 504. Non solo quest'ultimo è il più ricco dei tre per ciò che riguarda il numero complessivo dei proverbi presenti, ma abbonda anche di proverbi che fanno uso di antroponimi. Di conseguenza, le categorie risultate in seguito all'analisi del corpus vengono illustrate secondo il più complesso materiale studiato, cioè il dizionario dei proverbi italiani. Quindi intendiamo paragonare il materiale ottenuto dall'analisi dei tre dizionari sopraccennati a partire da quello contenente il maggior numero di esempi fino ad arrivare al più scarso. Al momento in cui viene identificata una situazione simile, le tabelle mostreranno i risultati in modo comparativo. Come si vedrà, è il caso di categorie come quella della mitologia greca e romana, la tradizione biblica oppure personalità culturali mondiali. La spiegazione è dovuta al fatto che le categorie indicate sono alquanto universali, dunque reperibili in tutte e tre le culture studiate. Però, in altre situazioni, la lista dei risultati ottenuti verrà presentata separatamente per ciascuna lingua dato che le rispettive categorie mirano a dei tratti regionali, locali. Nonostante dimostreremo che l'abbondanza delle voci presenti nel dizionario italiano, osserveremo che non verrà rispecchiata dagli altri due. La ricchezza del materiale italiano risulterà in delle classificazioni molto dettagliate che spesse volte saranno prive di un corrispondente in inglese o rumeno.

A seconda delle risorse analizzate, i proverbi costruitti intorno a degli antroponimi possono essere classificati in delle categorie appartenenti o miranti a[1]:

**1. la mitologia greca e romana**

| **Dizionario dei proverbi italiani** | **Voci** | **Dicționar de proverbe și zicători românești** | **Voci** | **The Oxford Dictionary of Proverbs** | **Voci** |
|---|---|---|---|---|---|
| Achille | 1 | - | - | - | - |
| Bacco | 5 | - | - | - | - |
| Venere | 7 | - | - | - | - |
| Marte | 1 | - | - | - | - |
| Enea | 1 | - | - | - | - |
| Ulisse | 1 | - | - | - | - |
| - | - | - | - | Agamemnon | 1 |
| - | - | - | - | Jove | 1 |

[1] Si veda anche Ionescu, Denisa-Alexandra, "Anthroponyms at the Crossroad of Different Cultures", articolo in corso di pubblicazione in Proceedings of the Fifth International Conference on Onomastics "Name and Naming" Baia Mare, September 3-5, 2019.

Dunque, nei proverbi italiani vengono trovati 6 personaggi diversi, nomi di esseri umani, ma anche di dèi o semidèi romani. Il maggior numero di voci è quello di Venere, dea associata all'eros e alla bellezza. Il dizionario rumeno non presenta nessuna voce che possa essere integrata in questa categoria, mentre l'*Oxford Dictionary* ne dispone di 2.

**2. la tradizione biblica**

| Dizionario dei proverbi italiani | Voci | Dicționar de proverbe și zicători românești | Voci | The Oxford Dictionary of Proverbs | Voci |
|---|---|---|---|---|---|
| Adamo | 15 | - | - | Adam | 1 |
| Eva | 10 | Eva | 1 | Eve | 1 |
| Caino | 1 | - | - | - | - |
| Abele | 1 | - | - | - | - |
| Erode | 3 | - | - | - | - |
| Esaù | 1 | - | - | - | - |
| Giuda | 7 | Iuda | 1 | - | - |
| Giuseppe | 1 | - | - | - | - |
| Luca | 1 | - | - | - | - |
| Maddalena | 1 | - | - | - | - |
| Matteo | 1 | - | - | - | - |
| Marta | 1 | - | - | - | - |
| Mosè | 1 | - | - | - | - |
| Noè | 8 | Noe | 2 | - | - |
| Paolo | 1 | - | - | - | - |
| Pietro | 1 | - | - | - | - |
| Pilato | | - | - | - | - |
| Salomone | 3 | Solomon | 1 | - | - |
| Sansone | 1 | - | - | - | - |

19 esempi in italiano, all'apice trovandosi Adamo (15 voci) ed Eva (10 voci). Solo 4 nomi sono presenti nei proverbi rumeni e ancora di meno in quelli inglesi. Notevole il fatto che in rumeno abbiamo alcuni modi di dire costruitti intorno a dei nomi propri di persona (es. *Ana, Caiafa, Avraam*). L'unico nome reperibile in tutti e tre i dizionari è quello di Eva.

**3. la tradizione locale / regionale**

a) **membri di una comunità**

- *Dizionario dei proverbi italiani***:** Ammannato (1), Arlotto (1), Bacchino (caratteristico della Toscana – ''si spiega con una storiella: un tal Bacchino era riuscito a mettere insieme un gregge numeroso allungando con l'acqua del fiume il latte che vendeva'' (Lapucci, 2006: 159) (1), Bazzino (1), Berta (1), Berto (1), Biagio (pare che si tratti di un paesano, personaggio di una storia

famosa) (1), Bugnola (1), Cacone or Cò (per indicare lo sposo) (1), Cagafià (Veneto) (1), Camilla (1), Cavalier Mazzei (1), Checca (per Francesca) (1), Ciambue (1), Cianchetto (1), Ciccio (per Francesco) (1), Cola (per Nicola) (1), Cole (1), Coppino (1), Felicino (1), Gambini (1), Lodoli (1), Martin Picio (Piemonte) (1), Masino (1), Melesecche (caratteristico della Toscana) (1), Montetrappoli (1), Nanni (per Giovanni) (1), Nappa (1), Orlando (peasant) (1), Padella (caratteristico della Toscana) (1), Pipetta (1), Rosso (1), Salvino (1), Tinca (1), Violante (1), Wagner (Pisa) (1), Zolla (1);

- *Dicționar de proverbe și zicători românești*: Tanda și Manda (figure tipiche della comunità di solito impiegate in coppia anche una costruzione retorica) (3), Moș Neagu (2), Nanea (1), Pepelea (1), Novac (1), Chira (1), Păcală (eroe del popolo il cui nome si forma dal verbo 'a pacăli' = ingannare qualcuno) (3), Tândală (eroe del popolo il cui nome si forma dal verbo 'a tândăli' = ammazzare il tempo) (3)**;**
- *The Oxford Dictionary of Proverbs***:** Robin Hood (1), McGregor (1).

38 nomi italiani individuati in questa categoria, una voce ciascuno. 2 voci in inglese e 8 in rumeno da cui vorrei far notare due personaggi famosi (Tanda e Manda) che appaiono in 3 esempi diversi.

b) **nomi di alta frequenza al tempo**

- *Dizionario dei proverbi italiani***:** Anselmo (1), Bartolo (1), Bartolomeo (1), Benvenuto (1), Bertoldo (1), Federico (1), Geppe (1), Giovanni (1), ***Pasquale (6)***, Raffaelle (1), Rosa (1);
- *Dicționar de proverbe și zicători românești*: Costache (1), Grigore (1), Ilie (1), Ion (1), Iordache (1), ***Stan (3)***, Stroe (1), Tănase (1), Vlad (1)**;**
- *The Oxford Dictionary of Proverbs***: Jack (5)**, Jill (3), Tom Fool (1)**;**

I risultati di questa categoria sono rilevanti nel senso in cui segnalano le varie sfaccettature storiche e culturali del nome. La nostra analisi ha rivelato il modo in cui, lungo i secoli, il nome *Pasquale* è stato molto diffuso e molto comune in Italia ciò che risulta anche dalle 6 voci identificate; similmente *Stan* per il rumeno – 3 voci, e *Jack* per l'inglese - 5 voci, quest'ultimo essendo un nome molto popolare sparso in tutti i territori in cui si parlava l'inglese.

c) **nomi indicanti un tratto umano**

- *Dizionario dei proverbi italiani***:** Ser Appuntino (1), Bacchettoni (1), Bocca Unta (1), Mastro Furia (1), Padre Comoda (1), Giovanni Comodino (1), Prete Cuio (stupido) (1), Fra Modesto (1), Ser Umido (1), Ser Preciso (1), Suor Prudenza (1), Fra' Vituperio (1);
- *Dicționar de proverbe și zicători românești*: Zgribulea (dal verbo 'a se zgribuli' per suggerire una persona che ha sempre freddo) (1);
- *The Oxford Dictionary of Proverbs***:** Dr. Diet, Dr. Quiet, Dr. Merryman (1), Brag (1), Holdfast (1)**.**

È questa probabilmente la categoria più saporita a causa del mutamento di nomi o aggettivi in nomi propri di persona mirando a caratterizzare l'individuo che designano in modo ironico (es. Prete Cuio / Father Fool, Ser Preciso / Sir Precise, Suor Prudenza / Sister Prudence, ecc.).

d) **altre parti del discorso diventate antroponimi**

- *Dizionario dei proverbi italiani***:** Avessi, Potessi e Fossi (1); Avere Avuto (1); Bene, Buono e Magari (1); Bastianazzo (vulgar) (1), **Donato (7)**, Sor Ducato (1), Don Quattrino (1), Fidati e Non-Ti-fidare (1), Gambacorta (1), Garbino (si veda 'garbo') (1), Gaudenzio (si veda 'godere') (1), Il medico Grillo (1), Lasciafare (1), Menga (vulgar) (1), Mastro Indugio (1), Pappalefave (parola composta da 3 elementi) (1), Sora Speranza (1), Sciupalegno (1), Poverelli (nome dato a una famiglia molto povera) (1), Pantalone (1), Pazzi (1), don Uggia (1), Calzetta e Ciondolin (1), Male e Peggio (1), La Pigrizia (1), Però (1), Oravengo (2), Troppa, Strappo (1), Corneri, Barbari, Giusti (1);
- *Dicționar de proverbe și zicători românești*: Traistă-n băț (1), Stan Pățitul (un prenome di alta frequenza e un nome formato dal verbo 'a păți' = succedere, capitare) (1), Papuc (1), Muma-Pădurii (1), Curgolea (volgare) (1)**;**
- *The Oxford Dictionary of Proverbs***:** Mammon (indicante la ricchezza) (1);

Poche voci in rumeno e solamente una in inglese, un contrasto palese con le ben 29 ritrovate nei proverbi italiani. Il nome che spicca è *Donato* (7 voci), una personificazione del participio passato del verbo *donare*.

e) **personificazioni di diversi attrezzi usati in vari mestieri**

- *Dizionario dei proverbi italiani***:** Mastro Piallino (1), Mastro Tampicchio (1), Mastro Gandino (1), Mastro Nottola (1), Padre Zappata (1), Frate Spazzola (1), Frate Accetta (1), Forcone (1), Zappa (2), Don Falcuccio (1), Don Falcetto (1);
- *Dicționar de proverbe și zicători românești*: **-;**
- *The Oxford Dictionary of Proverbs***:** *Hoe* (2 voci), *Pitchfork, Brother Brush, Brother Hatchet***.**

Non abbiamo individuato nessuna voce in rumeno in questa categoria.

**1) Personalità culturali**

**a) a livello globale**

| **Dizionario dei proverbi italiani** | **Voci** | **Dicționar de proverbe și zicători românești** | **Voci** | **The Oxford Dictionary of Proverbs** | Voci |
|---|---|---|---|---|---|
| Baffone (si veda Stalin) | 1 | - | - | - | - |
| Platone | 2 | - | - | - | - |
| Belisario (generale bizantino) | 1 | - | - | - | - |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Colombo | 1 | - | - | - | - |
| Napoleone | 1 | - | - | - | - |
| Maometto | 2 | | | Mahomet | 1 |
| Cesare | 4 | - | - | Caesar | 1 |
| - | - | - | - | Homer | 1 |
| - | - | Alexandru Macedon (Alessandro Magno) | 1 | - | - |

Ci si potrebbe aspettare ad avere più sovrapposizioni in questa categoria dato che fa riferimento a delle personalità conosciute in tutto il mondo. Eppure, soltanto 2 nomi vengono ritrovati tanto in proverbi italiani che inglesi: Maometto e Cesare.

**b) Appartenenti al rispettivo paese**

- *Dizionario dei proverbi italiani***:** Don Zurla (1), Arlecchino (2), Mezzani (1), Dante (1), Enea e Dido (1), Burleo (1), Marchese Caffarelli (1), Campriano (1), Abate Cancellieri (1), Agata (1), Carlo V (1), Pirro (1), ***Cesare*** (reperibile anche nella categoria dedicata alle personalità universali) (4), Bartolomeo da Bergamo (capitano) (1), Buridano (filosofo) (1), Orlando (personaggio letterario diventato di conseguenza nome ad alta frequenza al tempo) (1), Il Fagioli (poeta) (1), Franceschello (re di 2 dei territori della Sicilia) (1), Brancaleone (film famoso) (1), Galeotto (personaggio dantesco) (1), Gonella (il più famoso buffone di corte; si vedano anche le varianti Cicala, Ciolla) (1), Cardinal Giammaria (1), Malatesta (1), Olimpia (1); Orsini, Colonna e Frangipani (nobili) (1); Medici, Lorena, Emmanuelle (1), Cecco d'Ascoli (1), Nerone (1), Pasquino (1), Leone (papa) (1), ***Pulcinella*** (8), Enea (Papa Pio II) (1), Ernesto (1), Romolo (1), Sassi (1), Papa Scimio (1), Teresa e Gianfaldoni (1), Tiberio (1), Papa Giulio III (1);
- *Dicționar de proverbe și zicători românești*: Cuibăr-Vodă (1), Caragea (2), Papuc-Hogea-Hogegarul (1), Mihai Viteazul (1), Bimbașa-Sava (1); Belu belește, Golescu golește, Manu jupuiește (1), Lăcustă-Vodă (1), Hâncu (4), Pazvante (1), Papură-Vodă (nickname) (1), Marcoci (1), Han-tătar (1), Stanca (1)**;**
- *The Oxford Dictionary of Proverbs***: -.**

Nessuna personalità individuata nei proverbi inglesi, 15 personaggi storici famosi ritrovati nel dizionario rumeno però ben 43 esempi in italiano a partire da personalità storiche (es. la casata dei Medici, Carlo V, il marchese Caffarelli, ecc.) per arrivare a poeti e scrittori (es. Dante, Il Fagioli), personaggi della Commedia dell'Arte (Arlecchino, Pulcinella), personaggi dei film (es. Brancaleone) e personalità appartenenti alla chiesa (*es*. il vescovo Giammaria, Papa Pio II, Papa Leone, Papa Giulio III).

**2) santi**

**a) osservazioni riguardanti la natura o il processo produttivo agricolo con rimandi ai periodi dell'anno**

- *Dizionario dei proverbi italiani***:** Sant'Agata (2), San Giovanni (2), Sant'Andrea (9), Sant'Anna (2), Sant'Ansano (1), ***Sant'Antonio (11)***, Sant'Apollonia (1), Santa Barbara (2), San Barnaba (3), San Bartolomeo (4), San Belino (4), San Benedetto (5), San Bernardino (3), San Biagio (4), Santa Bibiana (3), Santo Bindo (1), Santa Candelora (2), San Pavolo (1), San Casimiro (1), San Cataldo (2), ***Santa Caterina (11)***, San Clemente (2), San Matté (1), San Crispino (1), Santa Cristina (1), San Donato (2), San Faustino (1), San Filippo (1), San Firmino (1), San Francesco (4), San Frediano (4), San Simone (4), San Gallo (5), San Gregorio (4), San Giacomo (6), San Giorgio (5), ***San Giovanni (13)***, ***San Giuseppe (10)***, San Giusto, San Gorgonio (2), Lucia (Santa Lucia) (4), Sant'Irene (1), Santa Liberata (2), San Lorenzo (5), San Luca (7), Santa Maddalena (6), San Marco (7), Santa Margherita (3), Santa Maria (6), Santa Marta (1), ***San Martino (28)***,San Matteo (4), San Mattia (9), San Medardo (1), San Mercuriale (1), San Michele (7), San Niccolò (2), Sant'Omobono (1), San Paganino (3), San Paolino (2), San Paolo (8), San Silvestro (1), San Pellegrino (1), San Pietro (9), San Quintino (1), San Ranieri (1), Sant'Agostino (2), Santa Rita (3), San Rocco (4), San Salvatore (1), San Giminiano (1), San Sebastiano (6), San Silvestro (2), ***San Simone (13)***, Santo Stefano (2), Santa Teresa (2), San Tommaso (4), Sant'Urbano (4), San Valentino (10), San Vicenzo (4), San Vito (6), San Zaccaria (1);
- *Dicționar de proverbe și zicători românești*: Ignat (1);
- *The Oxford Dictionary of Proverbs:* Saint Barnaby (1), Saint Thomas (1), Saint Swithun (1), Saint Paul (1).

Nel caso dei proverbi italiani, è questa, indubbiamente, la categoria con il maggior numero di antroponimi e di voci trovate. Tale aspetto risulta in una classificazione molto diversificata e complessa che, in alcuni casi, non trova una corrispondenza negli esempi presenti negli altri due dizionari. Quindi, c'è una scarsità di voci in rumeno e inglese, mentre in italiano si possono individuare ben 83 santi. Spicca il nome di San Martino con 28 voci seguito da San Simone e San Giovanni (13 voci), Santa Caterina (11) e San Giuseppe (10).

**b) atti e azioni / affermazioni e discorsi / simboli dei diversi santi**

- *Dizionario dei proverbi italiani***:** Sant'Agostino (3), Sant'Antonio (1), San Bernardo (1), San Giovanni (1), San Luca (1), ***San Pietro (7)***;
- *Dicționar de proverbe și zicători românești*: Sf. Petru (1);
- *The Oxford Dictionary of Proverbs***:** -;

**c) abitudini / rituali riguardanti i santi**

- *Dizionario dei proverbi italiani***: *Sant'Agostino (2)***, Sant'Andrea (1);
- *Dicționar de proverbe și zicători românești*: **-;**

- *The Oxford Dictionary of Proverbs*: **-;**

**d) tratti umani dei santi**

- *Dizionario dei proverbi italiani*: Sant'Agostino (1), Sant'Ivone (1), San Francesco (1), San Pietro (2), ***San Tommaso (4)***;
- *Dicționar de proverbe și zicători românești*: **-;**
- *The Oxford Dictionary of Proverbs*: **-;**

**e) in quanto santi protettori di vari mestieri / animali / dinastie**

- *Dizionario dei proverbi italiani*: Sant'Andrea (1), Sant'Antonio (4), San Cosma e Damiano (1), San Crispino e San Martino (1), Santa Lucia (2), Santa Maddalena (1), ***San Martino (3)***, San Valentino (1);
- *Dicționar de proverbe și zicători românești*: **-;**
- *The Oxford Dictionary of Proverbs*: **-;**

**f) imprecazioni dei santi**

- *Dizionario dei proverbi italiani*: Santa Barbara;
- *Dicționar de proverbe și zicători românești*: **-;**
- *The Oxford Dictionary of Proverbs*: **-;**

**g) nomi diventati antroponimi con l'aggiunta di 'santo'**

- *Dizionario dei proverbi italiani*: Sant'Avesse, san Potesse, san Sarebbe e san Fosse; Sant'Arrangiati; il Barbato, il Frecciato, il Mitrato; Sant'Agio di Valdiriposo; Santo Dire, Santo Fare, Santo Dare; **San Donato (4)**, San Giusto (2); San Nolosapevo; Sant'Ingegno; Santa Nega; Santa Rita, San Regala; Sant'Antonio, San Mangia; Santa Spera (2);
- *Dicționar de proverbe și zicători românești*: **-;**
- *The Oxford Dictionary of Proverbs*: **-.**

Quest'ultima categoria assomiglia alle categorie 3c) ovvero *abitudini e rituali riguardanti i santi* e 3d) *tratti umani dei santi* dato che il nome *santo* accompagna altri nomi / verbi / parole composte diventate nomi propri di persona.

**3) casi particolari**

| Dizionario dei proverbi italiani | Voci | Dicționar de proverbe și zicători românești | Voci | The Oxford Dictionary of Proverbs | Voci |
|---|---|---|---|---|---|
| I Santi Innocentini | 1 | - | - | - | - |
| Il ballo din San Vito | 1 | - | - | - | - |
| l'orologio di San Pasquale | 1 | - | - | - | - |

## VII. Orientamenti futuri di ricerca

"In tutte le culture gli esseri umani si sono confrontati con le stesse domande riguardanti la vita e la morte, la sopravvivenza, la crescita, le relazioni e il significato" (Feldman, Voelke 1992: XV) e hanno trasmesso la saggezza conseguentemente

maturata lungo interi percorsi di vita sotto la forma di questi brevi enunciati. Dunque, verità così passate da una generazione all'altra si ritrovano, in forme leggermente variate, in tante delle culture della terra. Identità e diversità assieme.

I risultati della mia ricerca delineano chiaramente un quadro complesso e rivelano un materiale molto ricco ancora da indagare. Questi risultati non spettano solo agli onomasti per essere decifrati e interpretati. I proverbi che ho analizzato costruiscono un ritratto estremamente intrigante e accattivante dei tre paesi e della loro gente. Ecco un esempio: sappiamo tutti quanto religiosi siano gli italiani. Questo stereotipo viene confermato anche dall'incredibile numero di nomi di santi che abbiamo identificato nei proverbi studiati.

La mia analisi rimanda a molte domande riguardanti il rapporto abbondanza / scarsità dei nomi propri di persona reperibili nei proverbi appartenenti alle tre lingue studiate. A mio parere, alcune risposte possono venire da parte degli etnologi, etnografi, antropologi, ma forse anche da parte degli psicologi. È chiaro quanto siano diversi gli italiani dagli inglesi e dai rumeni. Qual è la la fonte della loro creatività per ciò che riguarda i proverbi? Quali sono le caratteristiche fondamentali, qual è il nocciolo duro di questo popolo da renderlo sorgente assai generoso di saggezza popolare, storia e cultura attraverso proverbi e antroponimi?

Nelle prime tappe del mio studio ho intravisto simili risultati che immaginavo potessero essere messi in luce dalla mia analisi per ciò che riguarda il rumeno e l'italiano dato che abbiamo origini comuni e si tratta di due lingue romanze. Devo ammettere di essere stata molto sorpresa dalle mie scoperte. Nonstante i legami storici e culturali che avvicinano le due lingue, il rumeno non è affatto ugualmente ricco e variato per ciò che riguarda gli aspetti in questione. Dunque, un altro possibile orientamento futuro di ricerca potrebbe essere quello di condurre una simile indagine per le lingue romanze restanti (lo spagnolo, il francese, il portoghese). Sarebbe molto interessante poter paragonare i risultati e vedere quali conclusioni si possono trarre.

## VIII. Conclusioni

Di giorno in giorno, l'onomastica si rivela ai ricercatori in quanto /sempre più complessa e vasta di quanto si fosse inizialmente presunto. Lo studio dei nomi propri di persona nasconde ancora innumerevoli segreti da scoprire. Agli studiosi che ne hanno indagato la profondità e complessità, si uniscono sempre più spesso specialisti in vari campi di attività confermandone il carattere interdisciplinario. Tutti questi aspetti si verificano, o ancora meglio, vengono richiesti dal carattere intricato dell'antroponimo e dal fatto che esso rappresenta un fondamento culturale. È per questo che dovrebbe essere analizzato, da una parte, da una prospettiva sincronica che metta in luce tanto le scelte, le credenze ed i tratti personali di quelli che nominano una persona quanto dell'individuo designato. Dall'altra parte, un approccio diacronico ci permette di intravedere il nome in quanto risultato della storia, dell'evoluzione, del nocciolo duro e dei valori di una comunità.

## Bibliografia

Botezatu, G., Hîncu, A. 2001. *Dicționar de proverbe și zicători românești*. București: Litera.

Feldman, R., Voelke, C. (compiled and edited by). 1992. *A World Treasury of Folk Wisdom*. New York: HarperCollins Publishers.

Langendonck, Willy Van. 2007. *Theory and Typology of Proper Names*. Berlin New York: Mouton de Gruyter.

Lapucci, Carlo. 2007. *Dizionario dei proverbi italiani*. Milano: Mondadori.

Lelli, Emanuele (a cura di). 2021. *Proverbi, sentenze e massime di saggezza in Grecia e a Roma. Tutte le raccolte da Pitagora all'umanesimo*. Firenze: Giunti Editore.

Martinet, André. 1980. *Éléments de linguistique générale*. Paris: Armand Colin.

Mateos, Pablo. 2014. *Names, Ethnicity and Populations. Tracing Identity in Space*. Berlin Heidelberg: Springer-Verlag.

Predelli, Stefano. 2017. *Proper Names. A Millian Account*. Oxford: Oxford University Press.

Speake, Jennifer (edit). 2008. *Oxford Dictionary of Proverbs*. Oxford: Oxford University Press.

Valentine, Tim, Brennen, Tim, Brédart, Serge. 1996. *The Cognitive Psychology of Proper Names. On the importance of being Ernest*. London New York: Routledge.

Vanguri, Star Medzerian (edit). 2016. *Rhetorics of Names and Naming*. New York: Routledge.

DOI: 10.35923/QR.10.02.23

Antonio IURILLI
(Università di Palermo)

# La lingua della scienza fra Latino e Volgare italiano nei secoli XVII e XVIII0

**Abstract: (The language of science between Latin and Italian vernacular in the 17th and 18th Centuries)** In the seventeenth and eighteenth centuries, in the wake of the Galilean 'revolution', an intense debate on the language to be used in scientific communication took place in Italian culture. The paper intends to propose a comparative examination of the different positions taken by some intellectuals, divided between the world of literature and the world of science, and moved by different cultural motivations.

**Keywords***: Science, 17th and 1817th, language, latin.*

**Riassunto:** Nei secoli XVII e XVIII, sull'onda della 'rivoluzione' galileiana, si anima nella cultura italiana un intenso dibattito sulla lingua da impiegare nella comunicazione scientifica. La relazione intende proporre un esame comparativo delle diverse posizioni che alcuni intellettuali, divisi fra mondo delle lettere e mondo della scienza e mossi da motivazioni culturali diverse, assumono intorno al problema.

**Parole-chiave:** *scienza, lingua, cultura italiana, latino.*

Come si sa, la scienza è istituzionalmente eversiva. Le novità che essa introduce si affermano confliggendo non solo nella sostanza della dottrina, ma anche nelle forme della comunicazione, la quale tende a rigettare la densità sillogistica del trattato scolastico veicolata dal Latino, e si mostra invece sensibile alla vitalità analogica, sinonimica, metaforica e neologica propria della lingua volgare.

L'antico carattere esoterico e iniziatico della comunicazione dotta viene, insomma, sovvertito dal bisogno di comunicare entusiasticamente e 'democraticamente' ad un pubblico più ampio non solo nel numero, ma anche nella composizione sociale, 'leggi di natura', nuovo sintagma-chiave destinato a sostituire i tradizionali concetti di 'princìpio', 'norma', 'regola'. Ad una verità intesa come non definitiva ma perfettibile, non può infatti che corrispondere una scienza 'effabile', la quale perde le forme oracolari della trattatistica e della *summa*, e si fa 'dialogo', 'conversazione', 'corrispondenza', affidandosi ad un diverso codice linguistico, potenzialmente capace di allargare l'orizzonte di fruizione del messaggio.[1]

[1] Cfr. Maria Luisa Altieri Biagi, "Lingua della scienza fra Seicento e Settecento", *Lettere Italiane*, 28 (1976), 410-461 (p. 413); cfr. anche, della stessa, *Forme della comunicazione*

Lo scienziato si fa allora, in siffatto contesto, protagonista di uno sperimentalismo linguistico che lo porta a cercare in territori alternativi alla tradizione le risorse stilistico-lessicali atte a soddisfare i bisogni neologici delle nuove conoscenze. Se, infatti, il 'termine' dotto, semanticamente cristallizzato e universalmente riconosciuto all'interno di un sistema linguistico altrettanto universale, è il referente privilegiato di contenuti scientifici immutati, la 'parola' tratta da un codice linguistico vivo e persino gergale, sembra offrirsi più ricca di capacità analogico-intuitivo-simboliche e quindi più duttile alla tecnificazione di un linguaggio atto a comunicare nuove conoscenze.

Anche l'invenzione letteraria è peraltro chiamata a rendere comunicabile la nuova scienza proprio in quanto capace di offrire alla descrizione scientifica la sua vivace attività analogica, per quanto attuata secondo una direzione opposta a quella messa in atto dalla scienza, intenta a ricondurre l'ignoto al noto, mentre l'esercizio poematico sfuma, dissolve il noto nell'ignoto. La comunicazione scientifica tende allora a farsi persino poesia, poesia dello scienziato che trasfonde nell'energia poematica del descrivere lo stupore per le nuove dimensioni del cosmo, in un insospettato sistema di relazioni fra cosmo e uomo.

La rivoluzione scientifica mette, dunque, in crisi quella lingua veicolare quale era stato il Latino della scienza fino al secolo XVI, considerando il suo alto grado di formalizzazione come una prova di conformismo intellettuale all'interno di quel sistema universale del sapere scientifico che veniva appunto messo in discussione. È, anzi, lo stesso universalismo dottrinale, a lungo identificato con gli istituti culturali egemoni, a non essere più un valore culturale assoluto in un contesto di emergente nazionalismo e di ascesa di nuovi ceti sociali, la cui domanda di sapere sembra incanalarsi nell'attività di nuovi istituti come le accademie, dichiaratamente ostili alle università, detentrici del monopolio della scienza tradizionale.

Nel contesto culturale italiano i processi di trasformazione indotti dalla rivoluzione scientifica del XVI secolo non possono, naturalmente, che identificarsi, al livello più alto di formalizzazione, nella scrittura di Galileo Galilei. Il suo forte impegno a far corrispondere all'energia innovativa della sua speculazione una profonda trasformazione delle forme e dei codici della comunicazione si manifesta da una parte nel riuso del genere comunicativo per antonomàsia della civiltà umanistica, il dialogo, dall'altra nella valorizzazione della tradizione linguistica volgare, intesa sia come attività onomaturgica all'interno della lingua comune, sia come esercizio stilistico-formale modellato sul sistema letterario umanistico-rinascimentale. Alla nascente *respublica literaria* europea della scienza Galileo propone, quindi, un modello

*scientifica*. Il passaggio dalla visione magica della scienza, che si apre con una criptica *clavis* gelosamente custodita e avaramente trasmessa, ad una concezione collaborativa della scienza implica spostamenti radicali dell'asse della comunicazione: cfr. *La letteratura italiana. Storia e testi*, a cura di Maria Luisa Altieri Biagi e Bruno Basile (Milano: Ricciardi, 1980), p. XVIII.

comunicativo sensibile all'accumulazione sinonimica, metaforica e metonimica propria della lingua volgare.[1]

Ma, per quanto costituisca un *primum* certamente alto e consapevole, la strategia linguistica filovolgare di Galileo, con la quale tutta la cultura scientifica italiana dei secoli XVII e XVIII non poté non confrontarsi, va tuttavia storicizzata in un contesto di controverse implicazioni fra tradizione e rinnovamento della comunicazione scientifica in Italia, in relazione al complessivo evolversi del sistema linguistico e letterario nazionale.

Ora, nel tempo di cui dispongo vorrei tentare di dimostrare che la cultura scientifica italiana, nonostante l'esempio archetipico di Galileo, accede alla scelta del codice linguistico per comunicare la scienza attraverso complesse, tortuose, sfumate, reticenti strategie: riflesso, questo, del particolare rapporto che la cultura scientifica intrattenne, nei secoli XVII e XVIII, con il più ampio contesto culturale nazionale.

Ma è necessario a questo punto domandarsi: il Volgare italiano, che si era andato formalizzando proprio grazie all'apporto stilistico-retorico del Latino degli umanisti, e che frattanto si andava fissando nelle severe selezioni di un vocabolario (il *Vocabolario della Crusca*), costruito sui bisogni di una formalizzazione linguistica squisitamente letteraria, quel volgare (ci si domanda) era pronto a farsi lingua della scienza al posto dell'ormai sfiduciato Latino? E ancora: bastava la forte tensione intellettuale e stilistica di Galileo a creare un modello autorevole di lingua scientifica? E infine: era interesse condiviso dare all'Italia una lingua della scienza diversa dalla lingua letteraria?

Vorrei tentare di rispondere a queste domande dimostrando innanzi tutto che la cultura scientifica italiana accede alla scelta del codice linguistico per comunicare la nuova scienza riservando al Latino un ruolo tutt'altro che marginale, e comunque solo apparentemente antagonistico.

La scarsa autorevolezza internazionale della lingua volgare italiana (emarginata, proprio sul piano della scrittura scientifica, rispetto alle coeve fortune di altre lingue europee), e il confuso sperimentalismo della lingua letteraria, sempre più vittima dell'esuberante virtuosismo della scrittura barocca, determinano, dunque, negli

[1] Sul rapporto fra modi della comunicazione galieliana e pubblico cfr. Maria Luisa Altieri Biagi, *Galileo e la terminologia tecnico-scientifica* (Firenze: Olschki, 1965), 18 sgg. A documentare la resistenza della cultura tradizionale alle nuove forme di comunicazione esperite dalla scienza postgalileiana, motivata dal fatto che l'argomentare dialogico impedisce il rigore delle premesse e delle conclusioni, possono valere esemplarmente le affermazioni del gesuita Francesco Maria Grimaldi: «Placuit vero per propositiones potius rem totam digerere quam per discursos aut dialogismos aliamve formam doctrinae tradendae, quia sic magis expedite magisve ordinate procedi posse visum est.»; «Et quamvis magna hinc nobis imposita fuerit necessitas, videlicet probandi singulas propositiones nonnisi ex praemissis ante illas et aliunde firmatis iam rationisbus, indipendenter ab iis quae subsequuntur, attamen hanc methodum libentissime amplexi sumus, quia sic certius atque evidentius constare postest de vi argumentorum, in quibus nihil supponitur non probatum ac prius non admissum.» (Francesco Maria Grimaldi, *Physico-mathesis de lumine, coloribus, et iride, aliisque adnexis libri duo* [...] *Opus posthumum* (Bononiae: ex Typographia haeredis Victorii Benatii, 1665, *proemium*).

scienziati italiani postgalileiani remore non marginali all'adozione incondizionata della scrittura volgare.

È, dunque, ancora il Latino, al volgere del secolo XVII, il punto di riferimento della comunicazione scientifica in Italia, anche presso coloro che ne sostengono l'abdicazione a favore della lingua nazionale. Si tratta indubbiamente di un caso di sostrato linguistico fattosi superstrato culturale.

Questa prestigiosa, indomita 'langue' condiziona quindi gli sviluppi del Volgare impiegato nella scrittura scientifica, sia perché lo scienziato continua ad essere bilingue ed è perciò indotto a stabilire rapporti più o meno consapevoli fra i due sistemi linguistici, sia perché —anche quando la scelta del codice comunicativo favorisce il Volgare— lo scrittore tende a competere col Latino proprio in quanto esso continua ad essere dotata di indiscusso prestigio culturale. Ed è proprio a questo livello che si consuma una sorta di 'egemonia occulta' del Latino sul Volgare in termini di mimesi (o, meglio, di *aemulatio*) sintattico-stilistica. Il costante riferimento al sistema retorico latino garantisce infatti la tenuta retorica del discorso scientifico, necessaria proprio in ragione della 'affabilità' suasoria che il rigore sperimentale non disdegna, ma anzi cerca come epifania dei suoi entusiasmi euristici.

Che, del resto, i tempi fossero ormai maturi per la costruzione in Italia di una lingua della scienza non condizionata dallo statuto aulico della lingua letteraria, e tuttavia sintonizzata su un Volgare affinato e regolato dall'esercizio letterario, lo dimostra, alle soglie del Settecento, un modello linguistico di comunicazione scientifica 'medio', elaborato nella inquieta zona di confine culturale degli abati, divisi fra ortodossia cattolica e sensibilità alla scienza sperimentale, e quindi disponibili a soluzioni di compromesso. Ne è un esempio l'abate Giacinto Gimma.[1]

[1] «Non vogliamo poi nella lingua esser troppo scrupolosi; ma usar più tosto la naturale; però grammaticale, e regolata, che l'affettata, sfuggendo la ricerca di voci antiche e delle forme degli antichi Toscani, che hanno del rancido. [...] Questo stile, e questa naturale favella abbiam noi voluto usare nelle nostre opere; ma così non isprezziamo la gramatica, la buona scelta delle voci, e delle frasi e tutto quello che alla regolata lingua si richiede. Muove a riso veramente l'abbaglio di alcuni, che più volte ci biasimarono per la lingua da noi usata ne' nostri *Elogi Accademici*, affermando esserci apertamente dichiarati di non aver voluto valerci della buona lingua; quasiche sia stao nostro proposito usare una lingua sciocca, e commetter falli nella gramatica, e nella scelta delle voci, e delle proprietà delle stesse. Nell'*Introduzione al secondo Tomo degli Elogi* abbiamo veramente asserito di non aver voluto con somma diligenza osservare il Boccaccio, o altro Scrittore, che dicono del buon secolo; ma questo non è sprezzare la buona lingua, le sue regole, e la scelta de' vocaboli; poicchè fu nostra cura di scrivere secondo l'uso degli Uomini dotti, e della lingua osservare le leggi. [...] Ciò noi scrivendo, sprezzata non abbiamo la lingua del buon secolo, nè sprezzate le buone regole de' moderni; anzi più tosto ci abbiam fatto vedere scrupolosi nella lingua stessa, ricercando qual sia la migliore ed in cui più risplenda la purità sua e l'eleganza: così stimiamo voler essere osservatori della buona lingua, ed abbracciare la maniera più naturale, più gioconda, e meno affettata, che da' giudiziosi Scrittori è sommamente lodata ed usata. Ma di ciò faremo in altra occasione uno più lungo discorso; perché stimiamo cosa lodevole usare una favella mezana, in maniera che, facendo la

In quegli stessi anni, dalla cattedra di uno dei più prestigiosi centri dello sperimentalismo italiano, dall'Università di Padova, si opponeva con energia alla prudenza, forse velleitaria e attardata, della cultura linguistica italiana nei confronti della scelta linguistica del Volgare nella comunicazione scientifica. Mi riferisco ad Antonio Vallisneri, che in quella Università insegnava Medicina provenendo da intensi studi naturalistici. In una scrittura destinata a fare scuola, egli si impegna in una appassionata difesa della dignità della lingua italiana nella comunicazione scientifica contrapponendola alla inattualità del Latino e di tutte le antiche lingue veicolari, secondo il concetto settecentesco di 'nazione' come di una unità culturale che rivendica la sua lingua unitaria, la quale non è retaggio passivo della tradizione, ma veicolo aperto a nuove forme ed esigenze di comunicazione.

La sua ostilità al Latino come lingua di comunicazione scientifica si spinge fino a contestarne, precocemente, la conservazione come lingua dell'insegnamento universitario, considerata addirittura nociva alla competenza naturale della lingua materna. Egli, dunque, non considera il Latino neanche 'langue en conserve', dotata del prestigio della sua età aurea, definitivamente scomparsa.

È inutile —sostiene Vallisneri riprendendo uno dei temi forti della *querelle* fra gli antichi e i moderni— destinare risorse intellettuali all'apprendimento di una lingua morta: quelle risorse vanno indirizzate alla ricerca. Precorrendo poi alcuni concetti-chiave della riflessione di Melchiorre Cesarotti sulla «filosofia delle lingue», Vallisneri è convinto, in un momento di particolare interesse all'utopia di una 'lingua universale perfetta', che la pluralità delle lingue, piuttosto che essere un limite, sia una risorsa, nonché un'occasione di scambio culturale fra le nazioni, senza che si ponga le necessità di comunicare in una lingua universale.

Se, infatti, il *perspicue et aperte loqui* della retorica classica induce a progettare una lingua capace di rendere biunivoco il rapporto fra significante e significato, l'ipotesi di una lingua non 'assoluta', come non assolute erano le idee del nuovo metodo scientifico, si traduce in Vallisneri nella ricerca di una terminologia aperta, nelle scelte lessicali fluide, nelle accumulazioni sinonimiche all'interno del codice volgare:

> Ogni nazione più colta s'è in ogni tempo ingegnata nel miglior modo di farla, e per intelligenza di ognun di loro, nel proprio Idioma descriverla [la Naturale e Medica Storia], come anche al presente con tanta loro lode, non solamente gli accorti, ed ingegnosi Francesi, ma gl'Inglesi stessi, ed altre Nazioni, una volta barbare, ora ingentilite, e di sapere amantissime, colla stessa idea instancabilmente lavorano. Gl'Italiani soli, non so per quale destino, par che disdegnino la loquela, in cui nati sono, e si vergognino di scrivere materie sode, e scientifiche nella medesima, pescando, e ripescando con intollerabile fatica lo stile solo degli antichi Latini, e, se

scelta di alcuni modi dell'antica e di altri regolati della moderna, venga formata una favella meno dura e rancida o affettata; e più semplice, naturale e piacevole; e ben si vede, che ha ogni scrittore il suo stile proprio e non comune senza affatto attaccarsi alle sole forme degli Antichi»: Giacinto Gimma, *Idea della storia dell'Italia letterata* (Napoli: nella Stamperia di Felice Mosca, 1723), introduzione, 8-10.

> Dio mi ami, ancor de' Greci, degli Arabi, e degli Ebrei, e volendo parlare, come già parlarono i morti, non sanno parlare come ora parlano i vivi, pellegrini in casa propria, e alla sua Patria ribelli. Accusano la povertà di nostra lingua, alla quale credono, mancare i termini, e le parole per tutto esprimere, e perciò all'antica Latina, e ad altri Idiomi si gettano, in cui vocaboli, ed abbondanti maniere sono per soddisfarli; nel che quanto di gran lunga vadano errati, lo fanno vedere i saggi Toscani, ed altri Italiani, che tanto avanti sentirono, e in ogni materia con eleganza, e proprietà seppero scrivere, se pur sanno conoscergli, e non isdegnino leggerli. Ciò, parlando in generale, possono rispondere, può essere confacente al vero, ma se discendiamo al particolare, e nel nostro caso alla naturale, e Medica Storia, quante parole ci mancano, delle quali nè le Crusce, nè i Vocabolari, nè i Calepini più doviziosi menzione fanno, che, non essendo per avventura note, o poco, o nulla usate, rendono barbaro, plebeo, disadorno, od oscuro il discorso, e il Leggitore disgustano, tanto più, se non le intende, nè chi le spieghi appsotamente ritrovi? È d'uopo dunque non porle, o con poca grazia, e senza eleganza scrivere: laonde sarà sempre meglio, e più lodevole, esporre i suoi sentimenti in lingua Latina, o in altra antica, morta sì, ma perfezionata, e copiosa, che in rozza Italiana o in secca Toscana, imperfetta ancora, e a lenti passi crescente, per non offendere le orecchie de' dilicati con parole nuove, non usate, e non intese, o forestiere, crude, e vilissime. [...] Parerà dunque lecito, senza scrupolo di fare un gran peccato in Gramatica, per testimonio anche d'Orazio, addimesticare alla nostra lingua parole straniere, o inventate di nuovo, e alquanto, per dir così, dirozzate, al nostro dosso accomodarle, e quantunque il suddetto grave Maestro delle sole Greche parlasse, e perchè non potremo noi così fare delle Latine, delle Greche stesse, e delle altre di più rimote e barbare Nazioni?[1]
>
> E questi per lo più sono quelli, che più forte degli altri gridano, che in latino si scriva, quando nel proprio idioma ignorantissimi sono e con intollerabile vergogna si mostrano nella propria Patria stupidissimi forestieri? Sudano per imparare un linguaggio morto, e nulla curano il vivo lor proprio, non imitando già in questo la prudenza del lodato Cicerone, nè di tanti altri sapientissimi uomini accennati, che la loro lingua illustrar vollero, e vogliono, non abbassarsi ad imitare, e ad esaltare l'altrui. Ma voglio che sappiano parlare, e scrivere egregiamente in latino; e perché non debbono saper anco parlare, e scrivere egregiamente in volgare? In qual'età, o

[1] Antonio Vallisneri, «All'amico lettore», prefazione al suo Saggio d'istoria medica, e naturale, colla spiegazione de' nomi, alla medesima spettanti, posti per alfabeto [ma a p. 367, in testa al dizionario: Saggio alfabetico d'Istoria medica, e naturale], con Prefazione di Antonio Vallisneri jr., curatore postumo dell'edizione, in Antonio Vallisneri, Opere fisico-mediche..., tomo III, 341-481 (p. 364). Muratori, svolgendo considerazioni eminentemente didattiche, aveva in proposito fatto sentire il suo parere: «Insegnisi pure il Latino Linguaggio, ma non si trascuri l'Italiano; affinchè i giovani per divenir dotti in una Lingua straniera, e morta, non sieno sempre barbari, e stranieri nella propria, e viva loro favella.» (Ludovico Antonio Muratori, Della perfetta poesia italiana, III, 106). Sulle opinioni linguistiche di Vallisneri cfr. Silvia Scotti Morgana, "Latino e Italiano nel primo Settecento. Note in margine a una lettera inedita di A. Vallisnieri a L.A. Muratori", Rendiconti dell'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 110 (1976), 152-166.

> fra qual gente siamo? Fra' Latini, o fra gl'Italiani? Se dovremo parlare al popolo, se perorare su' Pergami, se nella Curia, o nel Foro, se nelle Accademie fra Dame, e Cavalieri, parleremo volgare, o latino?[1]

La sua ostilità alla perpetuazione del Latino come lingua di comunicazione scientifica si spinge fino a contestarne, precocemente, la conservazione come lingua dell'insegnamento universitario, considerata addirittura nociva alla competenza naturale della lingua materna. Nel ringraziarlo per il giudizio lusinghiero espresso sulle sue *Considerazioni ed esperienze intorno al creduto cervello di bue impietrito*, apparso a Padova nel 1710, Vallisneri scrive a Ludovico Antonio Muratori:

> Quanto agli errori di lingua ve ne saranno de' miei, ma ve ne sono ancor molti degli stampatori. È miracolo, ch'io sappia unire quattro linee in lingua non cattiva italiana, per l'esercizio, che infra l'anno per otto mesi tralascio, dovendo parlare in Cattedra Latino; onde s'immagini, che quando torno al volgare, stento a entrar nella vena, e mi dimentico le regole, che so, ma per l'uso cattivo di parlare, che abbiamo, per il Latino, che ho adoprato per tanto tempo, e, diciamola pure, per la mia naturale rozzezza, cado in errori, che dopo, riflettendovi, conosco.[2]

Egli, dunque, non considera il Latino neanche 'langue en conserve', dotata del prestigio della sua età aurea, definitivamente scomparsa, ed è disposto anche a misconoscerne il valore universale e il maggiore grado di complessità strutturale rispetto ai volgari, tradizionalmente considerato garante della complessità logico-semantica della comunicazione scientifica:

[1] Antonio Vallisneri, Che ogni Italiano debba scrivere in Lingua purgata Italiana, o toscana, per debito, per giustizia, e per decoro della nostra Italia. Lettera del Sig. N.N.*** al Sig. Alessandro Pegolotti Segretario di Belle Lettere del Serenissimo di Guastalla, ristampata in Antonio Vallisneri, Opere fisico-mediche, tomo III, articolo XV, 254-268 (p. 257), all'interno della Raccolta di varie osservazioni spettanti all'Istoria medica e naturale del K. Antonio Vallisneri Pubblicate già nella Galleria di Minerva, nell'Efemeridi dell'Accademia Cesareo-Leopoldina, ne' Giornali d'Italia, ed altri libri, e alcune non più stampate, dopo essere stata pubblicata nei Supplementi al Giornale de' Letterati d'Italia, tomo I, in Venezia, appresso Gio. Gabriello Hertz, 1722.

[2] Lettera di Antonio Vallisneri a Ludovico Antonio Muratori, datata Padova, 11 maggio 1710 (Modena, Biblioteca Estense, Archivio Muratori, filza 81, fasc. 55, lett. 15), pubblicata in Antonio Vallisneri, *Epistolario*, a cura di Dario Generali (Milano: Franco Angeli, 1991), vol. I, 1679-1710, 523-524 (p. 524). Lo stesso Muratori aveva scritto: «Il lodevolissimo sì ma troppo zelo d'instruire i giovani nel Linguaggio Latino giunge a segno di non permetter loro l'esercizio dell'Italiano, e di lasciarli uscir delle pubbliche Scuole ignorantissimi della lor favella natia. Da ciò nasce un gravissimo danno; ed è, che poscia crescendo ne' giovani l'età, e dandosi eglino allo studio delle Scienze, più non soffre loro il cuore di ritornare alla Gramatica, e di abbassarsi ad apprendere la Lingua.» (Ludovico Antonio Muratori, *Della perfetta poesia italiana*, III, 106).

> Per fuggire adunque il fastidio, e la lunghezza del tempo nell'imparare le lingue morte, sarà utile cosa, e convenevole vivere, parlare, e scrivere Italiano, e indarno s'affaticheranno col tempo alcuni nel volere, che sempre in latino si scriva, sollevando una tal lingua dalla ruina sua. Nè a lui pare, a' libri di chi allora scriveva, e che di ciò far prova volevano, considerando, che lo scrivere latino sia non altro, che un andar ricogliendo per questo Autore, e per quello, ora un nome, ora un verbo ora un avverbio della sua lingua, il che facendo, male sperano co' suoi frammenti farla risuscitare, non accorgendosi, che nel cadere di sì superbo edificio, una parte divenne polvere, ed un'altra dee essere rotta in pezzi, i quali volere in uno ridurre, cosa impossibile sarebbe: senza che molte sono le altre parti, le quali rimase in fondo del mucchio, e dal tempo involate, non son trovate da alcuno, onde minore e men ferma, e senza la maestosa architettura antica si rifarebbe la fabbrica, ch'ella non era da prima.[1]

> Ma dicono, la lingua latina è più *espressiva*, *più difficile*, e *più universale*, e perciò più utile, e più commendevole. Se sia più *espressiva*, già di sopra veduto abbiamo esser falso; ma se sia più *difficile*, v'è molto in questo da dire, conciossiecosachè una lingua viva, che ogni giorno va ricevendo qualche alterazione in meglio, necessaria molto da sapersi da chi la scrive, e che ha le sue rigorosissime regole di gramatica, come ha la Latina, e qualunque altra più nobile, o più antica favella, sia più facile d'una lingua morta, che ha già i suoi limiti, e le sue regole fisse, io stento a capirla.[2]

Il suo uso —sostiene ancora Vallisneri— è ancora sostenuto dal decadente prestigio di istituzioni obsolete o, peggio, da gruppi di intellettuali che mascherano dietro la conservazione linguistica la loro incapacità a rinnovarsi e il conseguente bisogno di mistificare. La crisi delle lingue classiche è, dunque, la crisi dei contenuti di cui per secoli sono state portatrici, a cominciare dall'aristotelismo. Riprendendo, anche sul piano lessicale, un'antica affermazione di Francesco Redi, egli scrive:

> Conoscono i Medici più accorti, e più prudenti la debolezza della lor arte, la poca notizia, che hanno delle vere incontrastabili cagioni interne de' mali, la povertà de' rimedi, la fallacia de' pronostici, e in poche parole il quasi inganno, benchè lusinghevole, ed amato dal popolo, e perciò tutto coprire e nascondere sotto parole Greche, Arabe, Latine e Barbare artificiosamente si sforzano, tollerar non potendo, che alcun Medico sincero scriva in volgare, acciocchè, da tutti inteso non perda l'Arte il credito, ed eglino il guadagno. E in fatti, dappoichè si sono incominciati a fare i Consulti, e a scriver libri in lingua volgare, quanto ha perduto di stima particolarmente la Clinica, o l'Arte Pratica, per non dire la fina ciurmeria di alcuni? [...] Moltissimi Medici, o per ignoranza, o per malizia, guastano il buono, e il forte dell'Arte con copia baldanzosa d'inutili, e sovente dannosi rimedi, coprendogli, ed

[1] Antonio Vallisneri, Che ogni Italiano debba scrivere in Lingua purgata Italiana, articolo XXXVI, 265.

[2] Antonio Vallisneri, Che ogni Italiano debba scrivere in Lingua purgata Italiana, articolo XIV, 257.

> infrascandogli con nomi ampollosi e ingannevoli, o Greco-Latini, o Latino-Italiani, per incalappiare i più semplici, i quali non sanno che la Natura è la vera, e sola medicatrice de' mali, e non dovere fare altro il Medico, che aiutarla, ed essere sovente spettatore delle sue sole operazioni.[1]

> Il male si è, che fino allora venivano considerati i misteri della Filosofia d'Aristotele, come cose sacre, e perciò piuttosto con l'altrui più recondite lingue, che con la comune nostra Favella si movevano a comunicarceli; il qual'errore, benchè conosciuto da molti, niuno però ardiva di ripigliarlo, e correggerlo. Ma tempo forse [...] pochi anni appresso verrà, che alcuna buona persona non meno ardita, che ingegnosa porrà mano a così fatta Mercatanzia, e per giovare alla gente, non curando dell'odio, nè dell'invidia de' Letterati, e de' Filosofi, condurrà d'altrui lingua alla nostra le gioje, e i frutti delle scienze, le quali ora perfettamente non gustiamo, né conosciamo.[2]

È inutile —sostiene Vallisneri riprendendo uno dei temi forti della *querelle* fra gli antichi e i moderni— destinare risorse intellettuali all'apprendimento di una lingua morta: quelle risorse vanno indirizzate alla ricerca. Poco importa se, in ossequio ad una prassi deontologica ancora forte, egli svolge in Latino molte delle sue prestazioni professionali e scrive in Latino i suoi consulti obbendendo a una prassi determinata per tradizione dalla necessità di tutelare il prestigio professionale, ma anche di nascondere eufemisticamente al malato la vera natura del male:

> Noi altri moderni viviamo indarno gran tempo, consumando la maggior parte de' nostri anni in altri studi, la quale cosa agli antichi non avveniva: e per meglio distinguere il suo parlare, porta ferma opinione, che lo studio della lingua Greca, e Latina sia cagione dell'ignoranza; imperciocchè, se il tempo, che intorno ad esse perdiamo, si spendesse da Noi imparando Filosofia, per avventura l'età moderna genererebbe quei Platoni, e quegli Aristoteli, che produceva l'antica, come anche

[1] Antonio Vallisneri, *Che ogni Italiano debba scrivere in Lingua purgata Italiana*, articolo XXIX, 262. Francesco Redi aveva scritto: «Una sola prerogativa riconosco in me, ma ella è una prerogativa di desiderio, e non di fatto. Desidererei di potere sciogliere gli uomini da que' lacci, e da quella cecità, nella quale sono stretti, ed imbavagliati dalla birba, dalla ciurmeria, dalla ciarlataneria, dalla furfanteria de' medici ignorantoni, e dei filosofi, che tormentano i poveri cristiani, e poi gli fanno morire con cirimonia, e con lusso di pellegrini e superstiziosi rimedi» (*Opere di Francesco Redi* , V, 142-143). Sulla capacità affabulatoria di un certo Latino subdolamente e senza perizia usato, a rischio della perspicuità stessa delle strategie terapeutiche, si era espresso, alcuni anni prima, il «Giornale de' Letterati» di Roma (III, 25 marzo 1669, 43-44) recensendo la *Histoire naturelle des animaux, des plantes et des mineraux qui entrent dans la composition de la* Teriaque *d'Andromachus par M. Charas* (à Paris: chez Olivier de Varennes, 1668). La recensione loda questa traduzione francese di un classico proprio perché restituisce chiarezza alla Teriaca di Andromaco, medico di Nerone, i cui rimedi eranno spesso erroneamente e rischiosamente usati per la cattiva intelligenza del testo latino.

[2] Antonio Vallisneri, Che ogni Italiano debba scrivere in Lingua purgata Italiana, articolo XXXIII, 264.

> Manuzio diceva. Ma noi vani più, che le canne, pentiti quasi di aver lasciata la cuna, ed esser uomini divenuti, tornati un'altra volta fanciulli, altro non facciamo dieci, e venti anni, che imparare a parlare chi Latino, chi Greco: li quali anni finiti, e finito con esso loro quel vigore, e quella prontezza, la quale naturalmente suol recare all'intelletto la gioventù, allora procuriamo di farci Filosofi.[1]

Precorrendo poi alcuni concetti-chiave della riflessione di Melchiorre Cesarotti sulla «filosofia delle lingue», Vallisneri è convinto, in un momento di particolare interesse all'utopia di una 'lingua universale perfetta', che la pluralità delle lingue, frutto, a suo giudizio, di convenzione e non di natura, piuttosto che essere un limite, sia una risorsa, nonché un'occasione di scambio culturale fra le nazioni (pur con la difficoltà di compiere faticosi esercizi traduttori), senza che si ponga le necessità di comunicare in una lingua universale. Il principio è, naturalmente, applicabile anche all'interno della pluralità dei dialetti di una nazione.[2]

Ma, proprio in ragione di queste idee, Vallisneri finisce col riportare la lingua della scienza nel dominio della lingua letteraria e del suo autorevole sostrato, appunto il Latino, e col registrare l'incapacità di controllare l'anarchica polisemia del volgare, ostacolo proprio al raggiungimento dell'obiettivo, da lui dichiaratamente perseguito in veste di lessicografo, di impiegare il Volgare per la fondazione di un linguaggio settoriale, garantito dalla 'certitude' semantica dei termini.

Allo scienziato bisognoso di creare corrispondenze lessicali certe fra termini esogeni e lingua italiana, non resta, infatti, che passare attraverso il calco latino, o cimentarsi nell'esercizio sinonimico-perifrastico-circonlocutorio, compromesso con la lingua letteraria, proprio con quella lingua da cui lo scienziato dichiara di voler prendere le distanze in quanto lessicalmente polimorfica.

---

[1] Antonio Vallisneri, Che ogni Italiano debba scrivere in Lingua purgata Italiana, articolo XXXI, 263.

[2] «Ciò che abbiam detto intorno gl'idiotismi ci apre la strada all'altra questione sopra il genio della lingua. Questo è il nome che domina nella bocca di chiunque favella di tali materie. Ognuno si appella a cotesto genio, e chi è convinto d'averlo violato non ha difesa. Si conviene comunemente che qualunque innovazione che giunga ad alterarlo sia essenzialmente viziosa, e tenda alla distruzion della lingua [...] L'Europa tutta nella sua parte intellettuale è ormai divenuta una gran famiglia, i di cui membri distinti hanno un patrimonio comune di ragionamento e fanno tra loro un commercio d'idee di cui niuno ha la proprietà, tutti l'uso. In tal rigenerazione di cose non è assurdo l'immaginare che il genio delle lingue possa conservarsi immutabile? e non dee piuttosto scorgersi in ciascheduna di esse, come presso Ovidio, *facies, non omnibus una,/nec diversa tamen, qualem decet esse sororum?* Tale è infatti la loro tendenza insensibile a ravvicinarsi e a profittar delle altrui ricchezze, che senza il genio grammaticale, da cui solo si forma la linea di divisione insormontabile fra l'una e l'altra, diverrebbero a poco a poco una sola, e molte opere d'una lingua non parrebbero che traduzioni dell'altra» (Melchiorre Cesarotti, *Saggio sulla filosofia delle lingue*, a cura di Mario Puppo (Milano: Marzorati, 1969), 92, 94). Cesarotti, mentre attribuisce al ''genio grammaticale' la responsabilità di dividere le lingue europee, attribuisce invece al 'genio retorico' la capacità di aggregarle. Di qui la necessità di conservare o recuperare l'impianto stilistico della comunicazione scientifica latina.

Egli finisce allora col ripiegare su una dimensione domestico-affettiva della lingua scientifica, che si manifesta nell'indulgere nell'uso di gergalismi 'ammorbiditi' da diminuitivi, vezzeggiativi, comparativi analogici, oscillazioni sinonimiche: tutte soluzioni, queste, che negano alla lingua scientifica la sua fondamentale prerogativa di biunivocità lessicale, che il Latino garantiva.

Consapevole di questa endemica povertà lessicale della lingua italiana nel dominio delle scienze, Vallisneri compie quindi l'operazione, tipicamente galileiana, di produzione lessicale analogica, impegnandosi nella ricerca sistematica di dittologie sinonimiche e glossatorie. Cito alcuni esempi:

siero dell'uovo = albume
gonfietti = tuberosità
piantanimali = zoofiti
picciol feto = embrione
organo spirabile = trachea

Volendo, tuttavia, tentare di ridurre al minimo l'interferenza sinonimica e preservare il significato da ambigue condizioni di espressività, Vallisneri mira a italianizzare la terminologia latina circolante nel lessico scientifico europeo, attingendo ai collaudati repertori lessicali delle massime istituzioni scientifiche straniere, presso le quali dominava incontrastato un Latino ancora largamente investito della sua universalità:

> *Pungiglione*. *Stimulus*. Lo chiamano anche *pugnetto*, o *pungetto* dal pungere. Significa pure l'*aculeo* delle vespe, de' calabroni, delle pecchie, dello scorpione, e simili. In questo senso viene da alcuni posto in latino per *Acus*, ma parerebbe più proprio *aculeus*, ch'è il suo vero nome [...] E perché il pungiglione di questi insetti vendicatori non si potrebbe chiamare *aculeo* anche in volgare? (p. 445).

> *Voluta.* Parola usata dagli Architetti, e dagli Storici Naturali. [...] Gli Istorici Naturali l'applicano particolarmente alle giravolte della corteccia delle chiocciole, o a cose simili avvolticchiate più volte, mancando la parola specifica Toscana, o Italiana, non trovandosi nè meno nell'*Indice delle Voci, e Locuzioni Latine*, poste nel fine della Crusca dopo le parole toscane. Trovo però *volutare*, cioè *convolgere, voltolare*, e così nel volgare *convolto*, ma non danno idea di ciò che intendiamo per *voluta*. Trovo pure *voluttà*, che significa *piacere*, tolto dal Latino *voluptas*, onde forse non sarà un gran peccato, se gli Architetti, e i Naturali Storici prendano in prestito dal Latino questa parola *voluta*, quantunque ne' testi autentici degli antichi Toscani non si ritrovi, o almeno da' dottissimi Compilatori non sia stata in alcun luogo posta, giacché la Latina è Madre della volgare italiana favella (p. 473).

> *Addomine*: Crusca. *Uno de' membri dell'Animale*. Non è propriamente *membro*, ma egli è l'*integumento* della cavità, in cui sono rinchiuse le viscere del basso ventre (p. 368).

> *Ovaja*: organo interno delle femmine ovipare [...] in cui le uova si conservano [...] per escir poi per l'*ovidutto*, che le porta negli *ovipari* fuora del ventre, ne' *vivipari* dentro l'utero. [...] I moderni anatomici chiamano nelle femmine vivipare *ovaje* que' corpicelli [...] che gli antichi dissero *testicoli* (p. 432).
>
> *Pietra osteocolla*: è una maniera di pietra che i sempliciotti e creduli chirurghi e medici ancora se ne servono per *agglutinare* le ossa (p. 435).
>
> *Tetrigometra*: è come la crisalide, o ninfa della cicala. Così Plinio (p. 468).
>
> *Vespa icneumone*: per distinguere le vespe ordinarie che fanno i nidi, dirò così, *cartacei*, vi ho posto il nome che gli dà Aristotele, perchè questa fabbrica il suo nido di terra (p. 474).

Per quanto fortemente innovativo e premonitore dei futuri sviluppi della lingua scientifica nella cultura italiana, il progetto lessicografico di Vallisneri lascia evidentemente irrisolti non pochi problemi, a cominciare proprio da quello da lui considerato centrale nella comunicazione scientifica. Mi riferisco all'acquisizione al patrimonio lessicale italiano di una nuova terminologia scientifica che avesse il carattere denotativo proprio dei nascenti linguaggi settoriali, piuttosto che le suggestioni connotative della lingua comune, ovvero di una lingua che, proprio per essere compresa da tutte le realtà territoriali italiane, molto si avvicinava alla lingua letteraria. Vallisneri contribuisce, dunque, assai poco al conseguimento di quella 'certitude des mots' che la scienza d'oltralpe reclamava, e forse non aveva un reale interesse a contribuirvi, come non lo aveva la cultura linguistica italiana, al di là dell'energico impegno proclamato.

## Bibliografia

Altieri Biagi, Maria Luisa. 1965. *Galileo e la terminologia tecnico-scientifica*. Firenze: Olschki.

Altieri Biagi, Maria Luisa. 1976. *Lingua della scienza fra Seicento e Settecento, Lettere Italiane*. Firenze: Olschki.

Altieri Biagi, Maria Luisa, Basile, Bruno. 1980. *La letteratura italiana. Storia e testi.* Milano: Ricciardi.

Cesarotti, Melchiorre.1969. *Saggio sulla filosofia delle lingue* (a cura di Mario Puppo), Serie Scrittori italiani. Sezione letteraria. Milano: Marzorati.

Gimma, Giacinto.1723. *Idea della storia dell'Italia letterata*. Napoli: Stamperia di Felice Mosca.

Scotti Morgana, Silvia. 1976. *Latino e Italiano nel primo Settecento. Note in margine a una lettera inedita di A. Vallisnieri a L.A. Muratori*, Milano: Rendiconti dell'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere.

Vallisneri, Antonio. 1991. *Epistolario*. A cura di Dario Generali. Vol. I, 1679-1710, 523-524. Milano: Franco Angeli.

Vallisneri, Antonio. 2013. *Che ogni Italiano debba scrivere in Lingua purgata Italiana*. Articolo XXXI. Firenze: Olschki.

DOI: 10.35923/QR.10.02.24

Silvia MADINCEA PAȘCU
(Università *Tibiscus* di Timișoara)

# Il rilievo della diversità degli stili di apprendimento nella didattica delle lingue straniere: realtà o "neuromito"

**Abstract: (*The Importance of Learning Styles Diversity in Foreign Language Teaching: Reality or "Neuromyth"*)** In the acquisition process of foreign languages, each learner (child or adult) prefers a certain way of studying and learning which indicates one's way of perceiving, interacting and responding to the stimuli used in class. Starting from the learning styles according to different traditional classifications (Dun & Dun: 1978, Grecorc: 1982; Kolb: 1984; Honey & Mumford: 1997, Sprenger: 2008 etc.), but also according to the various criticisms aimed at them (Dekker, Lee, Howard-Jones, Joles: 2012; Newton, Salvi: 2020), this paper highlights a number of teaching activities favourable to different styles for the involvement of each participant in a foreign language course. From 2012 onwards, learning styles are often referred to as "Neuromyths" as a student is unable to better acquire if taught in his or her preferred style. Reality or "Neuromyth", a single learning style should not prevail in a language class while the teacher should not be influenced by his own style of acquisition but stimulate different skills in students (listening, writing, speaking, etc.).

**Keywords:** *diversity, learning style, Neuromyth, teaching.*

**Riassunto:** Nel processo di acquisizione delle lingue straniere ogni apprendente (bambino o adulto) preferisce un certo modo di studiare e imparare ciò che indica il suo modo di percepire, interagire e rispondere agli stimoli usati nella classe. A partir dagli stili di apprendimento secondo diverse classifiche tradizionali (Dun & Dun: 1978, Grecorc: 1982; Kolb: 1984; Honey & Mumford: 1997, Sprenger: 2008 ecc.), ma anche secondo le varie critiche mirate a questi (Dekker, Lee, Howard-Jones, Joles: 2012; Newton, Salvi: 2020), il presente lavoro mette in evidenza alcune attività didattiche favorevoli ai diversi stili per il coinvolgimento di ogni partecipante ad un corso di lingua straniera. A partir dal 2012 gli stili di apprendimento sono spesso riferiti come "neoromiti" visto che uno studente non riesce ad acquisire meglio se viene insegnato nel suo stile preferito. Realtà o "neuromito", un solo stile di apprendimento non dovrebbe prevalere in una classe di lingua, mentre l'insegnante non dovrebbe essere influenzato dal proprio stile di acquisizione ma stimolare diverse abilità negli studenti (ascolto, scrittura, parlato ecc.).

**Parole-chiave:** *diversità, stile, apprendimento, neuromito, didattica.*

## 1. Introduzione

Nel processo di acquisizione delle lingue straniere ogni apprendente (bambino o adulto) preferisce un certo modo di studiare e imparare ciò che indica il suo modo di percepire, interagire e rispondere agli stimoli usati nella classe. Gli stili

d'apprendimento sono legati ai tratti essenziali della personalità, quindi possono cambiare difficilmente.

Gli stigli di apprendimento sono stati discussi a lungo, classificati in varie categorie da Dun & Dun: 1978, Grecorc: 1982; Kolb: 1984; Honey & Mumford: 1997, Sprenger: 2008 e tanti altri, ma anche contestati da autori come Dekker, Lee, Howard-Jones, Joles: 2012; Newton, Salvi: 2020.

Lo scopo del nostro intervento è quello di stabilire il ruolo degli stili di apprendimento nelle attività didattiche, di individuare alcune attività che si possono fare in una classe di lingua per venire incontro agli studenti con diversi stili e finalmente, di spiegare perché gli stili di apprendimento sono infatti un *neuromito*.

Conoscere gli stili di apprendimento dei propri studenti può risultare uno strumento utile per l'insegnante. Ogni docente, a suo turno, ha il proprio stile, il corrispondente dello stile di apprendimento, cioè la preferenza per le attività durante la lezione e per la presentazione del soggetto. Il problema risulta quando lo stile d'insegnamento viene in contrasto con la maggior parte degli stili di apprendimento degli studenti. È consigliabile quindi usare più stili di insegnamento durante una classe, essere consapevoli degli stili di apprendimento degli studenti e conoscere i loro punti forti e deboli. Dall'altra parte, anche per lo studente è di estrema importanza essere consapevole del proprio stile di apprendimento, cioè attuare la funzione di *monitoring*, la quale necessità la consapevolezza del proprio stile e delle strategie che usa per imparare.

## 2. Modelli

Per descrivere e individuare gli stili di apprendimento si possono usare diversi modelli[1]. Da una parte ci sono i modelli che usano questionari a scelta multipla con domande riferite alle attività di studio preferite od a situazioni quotidiane, mentre dall'altra parte, il secondo tipo di modelli presuppone l'uso delle interviste nelle quali gli studenti sono richiesti di descrivere le strategie usate e loro punti deboli nell'apprendimento. Soffermandoci al primo tipo, si possono menzionare i modelli quali **VAK** (Barbe, Swassing, Milone: 1979) con la divisione degli stili in tre categorie: visivo, uditivo, cinestetico, **Felder-Silverman** (1988) con la classifica nello stile sensoriale / intuitivo, visuale / verbale, induttivo / deduttivo, attivo / riflessivo, sequenziale / globale, oppure **VARK** (Fleming: 2014) che parla dello stile visivo, uditivo, lettura e scrittura e cinestetico.

### 2.1. Il Modello Vak (Visual, Auditory, Kinesthetic)

Nel presente intervento abbiamo scelto di descrivere il modello VAK con i suoi strumenti. Il modello prende in considerazione le funzioni sensoriali (la vista, l'udito e il movimento) e intende identificare la funzione dominante. Si deve menzionare che gli stili di apprendimento sono spesso imposti da fattori esterni, se nelle prime forme di

[1] R.M. Felder, (1996) "Matters of Style", *ASEE Prism, 6*(4), 18-23.

insegnamento le informazioni vengono introdotte prevalentemente attraverso stimoli cinestetici, nella scuola primaria più spesso attraverso stimoli visivi, per arrivare soprattutto a stimoli auditivi dopo la scuola elementare.

Secondo il modello VAK i tre stili di apprendimento sono:

Lo *stile visivo* prevale negli apprendenti che ricordano meglio ciò che vedono. Alcuni possono essere visivo-linguistici, cioè ricordano informazioni scritte e scelgono le attività di lettura o scrittura, mentre altri sono visivo-spaziali, cioè usando disegni, tabelle, grafici oppure videoproiezioni per facilitare la memorizzazione.

Lo *stile auditivo* può essere identificato agli studenti che preferiscono ascoltare le informazioni da imparare attraverso lo studio ad alta voce, dialoghi, registrazioni oppure la lettura ad alta voce.

Lo *stile cinestetico* può essere individuato agli studenti che non possono stare immobili durante l'apprendimento, devono frequentemente muoversi, toccare oggetti, svolgere varie attività e prendere più pause degli altri.

Tra i vari testi VAK usati per descrivere e identificare gli stili di apprendimento degli studenti alcuni sono disponibili online. Essi possono essere applicati ai propri studenti per facilitare il processo didattico. Inoltre, sarebbe utile verificare se gli studenti si riconoscono nel risultato del testo per poi spiegare le caratteristiche del loro stile.

In quanto segue, proponiamo i questionari usati da due testi per l'individuazione degli stili di apprendimento dell'italiano come LS, il primo indirizzato a studenti alfabetizzati nella L1 e abituati allo studio, il secondo ai meno alfabetizzati.

Esempio 1 di test VAK[1]

| |
|---|
| Quando in classe incontri una parola nuova:<br>Cerchi di visualizzarla mentalmente<br>La ripeti ad alta voce per ricordarla<br>La scrivi subito sul quaderno<br><br>Se devi affrontare un nuovo tipo di esercizio, preferisci:<br>Seguire istruzioni scritte, meglio se fatte con uno schema o un disegno<br>Seguire le istruzioni a voce di qualcuno accanto a te<br>Provare prima da solo per vedere come funziona<br><br>Durante le discussioni in classe:<br>A volte ti annoi ad ascoltare solo i compagni che parlano senza un testo da leggere come riferimento<br>Ti piace ascoltare gli altri ma sei impaziente di prendere la parola<br>Mentre parli, gesticoli molto e ti esprimi anche con i movimenti del viso |

[1] Paola Ugolini (2007) "Proposte didattiche basate sugli stili di apprendimento (modelli vak e felder-silverman)" in Bollettino Itals. Disponibile su https://www.itals.it/proposte-didattiche-basate-sugli-stili-di-apprendimento-modelli-vak-e-felder-silverman.

Quando leggi un libro:
Ti piacciono molto le descrizioni di ambienti e paesaggi, e spesso ti fermi per immaginarle nella tua mente
Preferisci le scene in cui i personaggi parlano tra loro
Ami soprattutto i momenti in cui si sviluppa la trama e i personaggi compiono azioni

Le espressioni che usi più spesso quando parli, sono verbi come:
Vedere e immaginare
Ascoltare e pensare
Sentire e toccare

Quando cerchi di ricordare una parola imparata in classe:
Cerchi di vedere l'insegnante mentre la pronuncia
Cerchi di ricordare la voce dell'insegnante
Cerchi di ricostruire la situazione in cui hai imparato quella parola

Fuori dalla classe, ti piace soprattutto usare l'italiano per:
Leggere libri o giornali italiani
Ascoltare le canzoni italiane
Parlare con madrelingua

Quando studi, trovi molto utile
Fare schemi di quello che stai studiando e sottolineare con colori diversi
Ripetere la lezione a voce alta
Camminare con il libro in mano o fare pause frequenti
Le attività artistiche in cui riesci meglio sono:
Il disegno e la pittura
La musica
Gli sport o il teatro

Quando devi concentrarti nello studio:
Sei distratto dal disordine o da ciò che vedi nelle vicinanze
Sei distratto dai suoni o dai rumori
Sei distratto dall'attività che ti circonda

Soluzioni: Una maggioranza di risposte **a** indica che lo studente è un apprendente visivo, una maggioranza di risposte **b** che è un auditivo, e una maggioranza di risposte **c** che è un cinestetico.

Esempio 2 di test VAK[1]

Per ogni domanda, indicare:
**0** non sono d'accordo
**1** sono abbastanza d'accordo
**2** sono d'accordo
**3** sono molto d'accordo

Preferisco stare in piedi quando lavoro
Mi piace fischiettare o canticchiare mentre lavoro
Ho molto senso dell'orientamento
Quando parlo, spesso giocherello con qualcosa (con le chiavi in tasca, con una penna…)
Sono bravo a riparare o costruire cose con le mie mani
A volte parlo da solo
Sono bravo a leggere la piantine stradali
Preferisco ascoltare la radio che leggere i giornali
Ricordo bene la facce delle persone che ho incontrato anche una volta sola
Al lavoro, preferisco seguire istruzioni scritte
Al lavoro, preferisco seguire istruzioni orali
Al lavoro, preferisco non seguire istruzioni ma provare da solo
Sono bravo a fare i *puzzle*
Cerco spesso il contatto fisico con i miei amici
Mi piace raccontare storie o barzellette
Passo molto tempo al telefono con amici e parenti
Mi piace parlare con le persone faccia a faccia
Mi muovo spesso e sono una persona molto attiva

Soluzioni:
Punteggi alti nelle domande 1, 4, 5, 12, 14 e 18 indicano che lo studente è un cinestetico.
Punteggi alti nelle domande 2, 6, 8, 11, 15 e 16 indicano che lo studente è un auditivo.
Punteggi alti nelle domande 3, 7, 9, 10, 13 e 17 indicano che lo studente è un visivo

Un altro test utile per la descrizione degli stili di apprendimento disponibile online è http://www.learningpaths.org/Questionari/stiliappr. questionario.htm.

## 3. Attività durante una classe di L2

Come detto in precedenza, il secondo scopo del nostro intervento è stato quello di indicare varie attività da svolgere durante una classe di L2 faccia a faccia e online.

### 3.1. Apprendenti visivi

Se gli strumenti e le attività proposte come utili per l'apprendimento visivo nella classe faccia a faccia sono stati usati a lungo, per la classe online abbiamo scelto di

[1] Idem.

elencare un numero di piattaforme di facile utilizzo per venire incontro agli stessi apprendenti visivi:

| **Faccia-a-faccia** | **Online** |
|---|---|
| - Uso della lavagna classica o intelligente<br>- Uso dei disegni, immagini, diagrammi e grafici<br>- Liste di parole accompagnate da immagini<br>- Mappe concettuali/mappe mentali<br>- Presentazioni con fogli di accompagnamento<br>- Appunti colorati su categorie, uso dei simboli, abbreviazioni<br>- Guardare dei film, notizie, programmi televisivi con sottotitoli in italiano | **Lucid: Learning Visually** (analisi di testi, esercizi di comprensione scritta, grafici per le idee principali di un testo)<br><br>**Drops:** (associazioni di immagini e parole, giochi linguistici)<br><br>**Visuwords** (dizionario visuale)<br><br>**TedEd** (filmati e video)<br><br>**Educaplay.com** (mappe concettuali interattive, slide shows, esercizi sul lessico) - utilissimo per il lavoro a gruppo<br><br>**Genially.it** (presentazioni, immagini interattive, animazione)<br><br>**News in Slow Italian** (testi scaricabili di varie notizie di attualità, testi con parole sottolineate che portano alle loro spiegazioni, flashcards con vocabolario su vari livelli, schede di grammatica)<br><br>**Quizlett** (schede didattiche specialmente per il vocabolario)<br><br>**Padlet (**scrivere, sottolineare, riassumere, schematizzare o leggere testi scritti caricati)<br><br>**Coogle** (riorganizzazione di un testo orale e scritto attraverso l'uso di mappe concettuali o grafici personalizzabili)<br><br>**Vizia** (filmati con domande di comprensione che lo studente deve completare per poter proseguire nella visione: a scelta multipla, domande aperte) |

### 3.2. Apprendenti uditivi

Per quanto riguarda lo stile di apprendimento auditivo ecco un elenco di attività utili:

| Faccia-a-faccia | Online |
|---|---|
| - Partecipazione attiva ai corsi attraverso domande rivolte agli studenti<br>- Proporre dibattiti<br>- Guardare filmati, programmi televisivi, notizie, film<br>- Esercizi di ascolto dialoghi, notizie, canzoni<br>- Ascoltare dei podcast, audiobooks<br>- Ascoltare musica<br>- Ascoltare persone madrelingua e fare attenzione alla pronuncia, intonazione<br>- Parlare, registrare i propri discorsi e verificare gli sbagli | **News in Slow Italian** (audiofiles, notizie di attualità su livelli)<br>**Lyrics Training** (video musicali da YouTube che si possono ascoltare avendo i versi davanti in cui si devono riempire gli spazi vuoti).<br>**Genial.ly** (video-presentazioni)<br>**Coogle** (inserire input audiovisivi, individuare i nessi, le gerarchie e le categorie di appartenenza degli elementi inseriti)<br>**Educaplay.com** (esercizi di dettatura, registrazione)<br>**Padlet** (ascoltare i collegamenti video o audio caricati o produrre i propri) |

### 3.3. Apprendenti cinestetici

Per quanto riguarda lo stile di apprendimento auditivo ecco alcune attività utilissime:

| Faccia-a-faccia | Online |
|---|---|
| - usare giochi di ruolo<br>- usare il ritmo per aiutare la memoria<br>- esercizi/giochi che coinvolgono il movimento in classe (trovare il compagno, scrivere sulla lavagna)<br>- imparare attraverso attività pratiche (prenotare biglietti, ordinare il cibo)<br>- viaggiare e spendere quanto tempo possibile con persone madrelingua | **Flippity.net** (giocchi)<br>**Go Noodle** (video di consapevolezza e movimento per diverse materie scolastiche, generalmente per bambini-adolescenti)<br>**Padlet** (lo studente utilizza il pannello per aggiungere o modificare collegamenti, aggiungere o modificare input spostandosi da un luogo virtuale della rete a un altro in un ambiente dinamico)<br>**Coogle** (inserire input audiovisivi, individuare i nessi, le gerarchie e le categorie di appartenenza degli elementi inseriti)<br>**BOOKCREATOR (**creare un eBook personalizzato in modalità individuale o collettiva collaborando con i compagni e condividerlo).<br>**FIVE CARD FLICKR STORIES** (gli studenti devono inserire un finale scritto per una sequenza di 5 immagini dall'archivio Flikr). La storia può essere poi scritta, raccontata oralmente a partir dalle immagini, |

| | |
|---|---|
| | oppure si può leggere una storia e ipotizzare sulle immagini sulle quali è stata costruita la storia. |

Come si può vedere le attività da svolgere nella classe faccia-a-faccia e le piattaforme per i corsi online coprono spesso allo stesso tempo due o tutti i tre stili di apprendimento, ciò che mostra infatti che una lezione non può essere costruita basandosi su uno stile unico di apprendimento. Inoltre, una volta individuato lo stile preferito per ogni studente della classe, come potrebbe l'insegnante scegliere lo stile di insegnamento se la classe e divisa in studenti con stili diversi? E per ciò, numerosi ricercatori hanno criticato la teoria degli stili di apprendimento.

## 4. Gli stili di apprendimento un "neuromito"

Psicologi e neuroscienziati dubitano la base scientifica della classifica degli studenti secondo i vari stili. Inoltre, alcuni psicologi educazionali ritengono che ci siano poche prove dell'efficienza degli stili di apprendimento. Secondo Stahl (2004) si è fallito a dimostrare che identificare gli stili di apprendimento degli studenti e combaciarli con i metodi di insegnamento abbia alcun effetto.

Altri hanno mostrato che insegnare gli studenti soltanto nel loro stile preferito di apprendimento non è efficace. Scott Lilienfeld, Steven John Lynn, John Ruscio and Barry Beyerstein (2010: 92-99) considerano che l'idea secondo la quale gli studenti imparano meglio quando lo stile di insegnamento coincide con lo stile di apprendimento sia uno dei 50 grandi miti della psicologia popolare.

Per dimostrare il ruolo degli stili di apprendimento Kratzig and Arbuthnett (2006) nell' articolo *Perceptual Learning Style and Learning Proficiency. A test of the Hypothesis* hanno fatto un esperimento. Come un primo passo, hanno identificato lo stile di apprendimento di un gruppo di studenti e ogni studente è stato insegnato attraverso tutti i tre stili. L'intero gruppo è stato testato poi sulle informazioni memorizzate.

Secondo la teoria degli stili di apprendimento, si supponeva che gli studenti avessero una memoria migliore sulle informazioni presentate attraverso lo stile preferito: l'apprendente visuale dovrebbe avere risultati migliori al test sulla memoria visuale, l'apprendente uditivo dovrebbe avere risultati migliori al test sulla memoria uditiva, mentre l'apprendente cinestetico dovrebbe avere risultati migliori al test sulla memoria cinestetica. Invece no, il risultato ha mostrato che imparare usando lo stile preferito di apprendimento non ha aiutato la memoria più che imparare in un altro stile.

In condizioni controllate, quando gli stili di apprendimento sono testati, non ci sono differenze nel rendimento. Gli studenti hanno gli stessi risultati indipendentemente dell'uso dello stile di apprendimento preferito o no.

Lavorare nello stile preferito di apprendimento non significa ottenere risultati migliori, anzi gli studenti tendono coinvolgere meno sforzi e perciò ottenere risultati

più deboli quando studiano nello stile preferito (tutto sembra più facile, ma facile non significa meglio).

## 5. Conclusioni

In una situazione di apprendimento, infatti si usano tutti e tre stili, ma uno solo, o a volte una combinazione di due di essi, tende a prevalere sugli altri. Lo stile dominante, tuttavia, può non essere sempre lo stesso, ma può variare a seconda della situazione o del compito da affrontare. Ogni studente ha diverse abilità, interessi e conoscenze, ma non stili di apprendimento diversi. In conseguenza di ciò, "Good teaching is good teaching and teachers don't need to adjust their teaching to individual students' learning styles." [1] (Willingham, 2008, youtube).

## Riferimenti bibliografici


Barbe, Walter Burke, Swassing, Raymond H., Milone, Michael N. 1979. *Teaching through modality strengths: concepts and practices*. Columbus, Ohio: Zaner-Bloser.

Dunn, Rita Stafford, Dunn, Kenneth J. 1978. *Teaching students through their individual learning styles: a practical approach*. Reston, VA: Reston Pub.

Felder, R. M., Silverman, L. K. 1988. *Learning and teaching styles in engineering education*. in "Engineering education", 78, p. 674-681.

Grecorc, A.F. 1982. *Grecorc style delineator*. Maynard: Gabriel Systems.

Honey, P., Munford, A. (a cura di). 1986. *Using our Learning Styles*. Berkshire: Peter Honey.

Lilienfeld, Scott O., Lynn, Steven Jay, Ruscio, John, Beyerstein, Barry L. 2010. *Myth #18: Students learn best when teaching styles are matched to their learning styles* in "50 great myths of popular psychology: shattering widespread misconceptions about human behavior". Chichester: Malden, MA: Wiley-Blackwell. p. 92–99.

Sprenger, Marilee. 2008. *Differentiation through learning styles and memory* (2nd ed.). Thousand Oaks: Corwin Press.

Stahl, Steven A. 2004. *Different strokes for different folks?* in Abbeduto, Leonard (ed.) "Taking sides: clashing views on controversial issues in educational psychology". Guilford: Dushkin/McGraw-Hill. p. 98–107.

**Webografia:**

Dekker, Sanne, Lee, Nikki C., Howard-Jones, Paul, Jolles, Jelle. 2012. *Neuromyths in education: prevalence and predictors of misconceptions among teachers*, in "Frontiers in Psychology". No. 3, p. 429. Disponibile su https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3475349. Data di accesso 31.05.2022

Fleming, Neil D. 2014. *The VARK modalities*. Disponibile su vark-learn.com.

Kolb, D. A. 1984. *Experiential learning: experience as the source of learning and development*, Englewood Cliffs: NJ: Prentice Hall, Disponibile su http://www.learningfromexperience.com/images/uploads/process-of-experiential-learning.pdf. Data di accesso 31.05.2022.

Krätzig, Gregory P., Arbuthnott Katherine D. 2006. *Perceptual Learning Style and Learning Proficiency: A Test of the Hypothesis* in "Journal of Educational Psychology", Vol. 98, No. 1, p. 238–246. Disponibile su DOI: 10.1037/0022-0663.98.1.238. Data di accesso 10.05.2022.


[1] "Un buon insegnamento è un buon insegnamento e gli insegnanti non hanno bisogno di adattare il loro insegnamento agli stili di apprendimento dei singoli studenti".

Newton, Philip M., Salvi Atharva. 2020. *How Common Is Belief in the Learning Styles Neuromyth, and Does It Matter? A Pragmatic Systematic Review* in "Frontiers in Education". Disponibile su doi: 10.3389/feduc.2020.602451. Data di accesso 12.02.2022.

Ugolini, Paola, 2007. *Proposte didattiche basate sugli stili di apprendimento (modelli vak e felder-silverman* in "Bollettino Itals". Disponibile su https://www.itals.it/proposte-didattiche-basate-sugli-stili-di-apprendimento-modelli-vak-e-felder-silverman. Data di accesso 13.02.2022.

Willingham, Daniel T. 2008. *Learning Styles Don't Exist*. Disponibile su youtube. Data di accesso 16.03. 2022.

http://www.learningpaths.org/Questionari/stiliappr. questionario.htm.

DOI: 10.35923/QR.10.02.25

Delia MORAR
(Università Babeș-Bolyai)

# Identità e diversità in alcuni scrittori italofoni: Jhumpa Lahiri, Helena Janeczek e Bijan Zarmandili

«*…avevo bisogno di una lingua differente: una lingua che fosse un luogo di affetto e di riflessione*». (Antonio Tabucchi)

**Abstract: (Identity and diversity in some Italian-speaking writers: Jhumpa Lahiri, Helena Janeczek and Mihai Butcovan)** It is called migrant literature, literature of migration, multiethnic, multicultural, hybrid, syncretic literature and so on. Migrant writers come from Eastern Europe, Africa, Middle Eastern countries and even America. The present work aims to focus on three Italian-speaking migrant writers who conquer new identities through writing. They are: the American writer, of Indian origin, Jhumpa Lahiri; the German writer, of Polish-Jewish origin, Helena Janeczek and the Iranian writer Bijan Zarmandili. History offers us many examples of writers who at some point in their life start writing masterpieces in a language other than their native language. We remember the names of Samuel Beckett, Joseph Conrad or Vladimir Nabokov. The phenomenon of migrant literature begins in Italy in the nineties and at the beginning the works are mainly autobiographical and talk about the problems of those who decide or are forced to leave their homeland and have to enter a new society. Once they have mastered Italian, writers begin to diversify their style and tackle other genres as well. The fates of the writers we will focus on and their writings are examples of how the love for Italian language has led them to rediscover themselves, to acquire a new identity, to then enrich the language in which they express themselves and offer different perspectives to their Italian readers on the world and on the condition of immigrants.

**Keywords***: migrant literature, Italian-speaking foreign writer, identity, diversity, new perspectives.*

**Riassunto:** È definita letteratura migrante, della migrazione, multietnica, multiculturale, ibrida, sincretica, letteratura del *doppio sguardo* e via dicendo. Gli scrittori migranti vengono dall'Europa dell'Est, dall'Africa, dai Paesi del Medio Oriente e anche dall'America. Il presente lavoro intende soffermarsi su tre scrittori migranti italofoni che conquistano nuove identità attraverso la scrittura. Si tratta di: la scrittrice americana, di origine indiana, Jhumpa Lahiri; la scrittrice tedesca, di famiglia ebreo-polacca, Helena Janeczek e lo scrittore iraniano Bijan Zarmandili. La storia ci offre molti esempi di scrittori che ad un certo punto della loro vita iniziano a scrivere capolavori in una lingua diversa dalla loro lingua madre. Ricordiamo i nomi di Samuel Beckett, Joseph Conrad o Vladimir Nabokov. Il fenomeno della letteratura migrante si manifesta in Italia negli anni Novanta e all'inizio le opere sono soprattutto autobiografiche e parlano dei problemi di chi decide o è costretto a lasciare la propria patria e si deve inserire in una nuova società. Una volta impadroniti dell'italino, gli scrittori iniziano a diversificare il proprio stile e ad affrontare anche altri generi. I destini degli scrittori di cui ci occuperemo e i loro scritti sono esempi di come l'amore per l'italiano gli ha portati a riscoprirsi, ad acquisire una nuova identità, per poi arricchire la lingua in cui si esprimono e offrire prospettive diverse ai propri lettori italiani sul mondo e sulla condizione di migrante.

**Parole-chiave:** *letteratura migrante, scrittore straniero italofono, identità, diversità, nuove prospettive.*

Oggi più che mai identità e diversità sono due concetti complementari e rilevanti per capire il nostro presente. Per dare un senso alla propria identità bisogna per forza capire ed accettare, adattarsi alla diversità. L'identità culturale, sociale riteniamo sia un tema molto interessante da affrontare nel contesto della globalizzazione in cui quasi tutti siamo multilingui e ci è molto facile imparare una lingua straniera, spostarsi, vivere in un altro contesto, un altro mondo completamente diverso dal luogo in cui siamo nati e cresciuti.

Secondo l'opinione del sociologo Zygmunt Bauman, il legame identitario agisce attraverso le due dimensioni dello spazio e del tempo: da un lato la capacità di rielaborare e riordinare gerarchicamente il passato in una memoria riconosciuta come patrimonio condiviso e capace quindi di fondare il presente; dall'altro la creazione di un luogo comune di relazioni, significati e aspettative all'interno del quale si colloca l'identità. Nella contemporaneità, i cardini spazio temporali di nazione e storia, propri dell'identità moderna, entrano in crisi. Dall'altro la storia, che è elemento fondante dell'identità moderna, con il crollo delle ideologie degli anni Novanta, perde il valore fondamentale della memoria collettiva. La globalizzazione, attraverso la costituzione – grazie soprattutto a Internet – di una grande rete globale di natura economica, culturale e mediatica, rende liquido lo spazio, essendo irrilevante il punto da cui si accede al web, e comporta un'estrema accellerazione del tempo, rendendo disponibile pressoché sincronicamente una miniera inesauribile d'informazioni. Questi cambiamenti impediscono da un lato il mantenimento di un rapporto di tipo abitativo, stanziale con il luogo, dall'altro la riorganizzazione gerarchica del passato in una memoria collettiva (Bauman 2002).

Dalla prospettiva della letteratura, ultimamente si parla molto della letteratuta migrante degli scrittori italofoni provenienti da tutto il mondo che dopo essersi impadroniti della lingua italiana hanno iniziato a scrivere in italiano. Molte di queste scritture sono autobiografiche e parlano dei problemi di chi decide o è costretto a lasciare la propria patria e si deve inserire in una nuova società. Affrontare la diversità è sempre stato complicato e chi ce la fa, molte volte ci riesce perché è capace di ricostruirsi l'identità, di costruirsi una nuova identità in un mondo diverso da quello in cui è nato e impadronirsi della lingua è un elemento essenziale per raggiungere tale obiettivo. La scrittura diventa una prova che la persona è ormai capace di maneggiare la nuova lingua come la propria e testimonia questa trasformazione e allo stesso tempo, anche la conquista di un nuova identità. È una prova che ormai la persona padroneggia talmente bene la lingua che è capace di pensare, di inventare storie di costruire nuovi mondi. Impadronirsi di una lingua nuova significa costruirsi una nuova identità o avere più identità, essere capaci di immergersi completamente in una nuova cultura, in un nuovo modo di vita e farseli propri.

Lo scopo del presente lavoro è di soffermarsi su tre autori italofoni e sui tre dei loro libri nell'intento di capire alcuni aspetti di questo fenomeno. Sono tre autori molto diversi tra loro, ma quello che li accomuna è il loro amore per l'Italia e la loro passione per l'italiano. Si tratta della scrittrice americana, di origine indiana, Jhumpa Lahiri,

della scrittrice tedesca, di famiglia ebreo-polacca, Helena Janeczek e lo scrittore iraniano Bijan Zarmandili. Un altro aspetto che questi scrittori potrebbero condividere è la testimonianza di una nuova identità ormai raggiunta, compiuta, in pace con la propria condizione spaesata e imperfetta. Nei loro scritti l'accento si mette di più sulla persona, sulla condizione del migrante e meno sulla sua provenienza, anche se per capire e conoscere veramente l'altro è essenziale capire e conoscere le sue radici.

Per Salman Rushdie:

> Un vero emigrante soffre, tradizionalmente, di una triplice dislocazione: perde il suo luogo, entra in una lingua straniera, e si trova circondato da esseri i cui codici di comportamento sociale sono molto diversi, a volte persino offensivi rispetto ai suoi. E questo è ciò che rende gli emigranti figure tanto importanti: perché le radici, la lingua e le norme sociali sono tre fra le più importanti componenti nella definizione dell'essere umano. L'emigrante, cui sono negate tutte e tre, è obbligato a trovare nuovi modi di descrivere se stesso, nuovi modi di essere umano. (Rushdie 1991, 227)

Essere e soprattutto rimanere umani nei confronti di un fenomeno estremamente complesso e complicato credo sia una delle sfide più grandi del nostro mondo globalizzato in cui la migrazione è il migrante sembra essere tanto un problema quanto una soluzione a molti dei problemi economici, politici e sociali della nostra contemporaneità. La letteratura, la cultura in generale come strumento di conoscenza di se stessi e dell'altro è sicuramente uno dei mezzi e delle modalità migliori per aiutarci a rimanere umani e a non perdere la nostra umanità. In un articolo intitolato *L'europa e lo straniero. Letteratura migrante come performance identitaria*, la studiosa Katia Trifirò, docente dell'Università di Messina, parla della figura dello straniero che diventando produttore delle stesse forme che lo vedono protagonista, si pone al centro di un inedito processo identitario, che ridisegna i margini della relazione tra uomo europeo e alterità, stimolando la riflessione sulla funzione mediatica della scrittura in rapporto alle pratiche di costruzione dell'immaginario collettivo. Rendendo disponibile l'esperienza dell'altro e dell'altrove al racconto in prima persona e con una nuova lingua, lo scrittore migrante rivoluziona la contrapposizione binaria noi/altri e opera uno spostamento culturale dei confini che separano i due mondi (Trifirò 2013).

Molto probabilmente è stato l'episodio di cronaca, accaduto nella notte fra il 24 e 25 agosto del 1989, a dare inizio alla produzione artistica degli immigranti in lingua italiana. A Villa Literno, nella provincia di Caserta, viene derubato e ucciso un giovane sudafricano di nome Jerry Masslo. Era venuto in Italia per cercare una vita migliore, aveva trovato lavoro, come molti altri immigrati provenienti dall'Africa nera o dal Maghreb, nella raccolta di pomodori durante i mesi estivi. L'episodio della sua morte provoca molte polemiche in Italia perché, oltre ad essere un vergognoso atto razzista, attira l'attenzione dell'opinione pubblica sul problema dei nuovi immigrati.

Ha così inizio, secondo la definizione di Armando Gnisci, docente universitario, principale critico del fenomeno, la prima fase della letteratura italiana della migrazione, che presenta alcune caratteristiche evidenti: spinte dal dibattito mediatico intorno

all'immigrazione più che dal reale valore letterario degli autori, grandi case editrici come De Agostini o Garzanti pubblicano questi testi che sono quasi tutti autobiografici e ci offrono una intensa riflessione civile sul fenomeno. Inoltre, l'autore straniero è spesso affiancato da un curatore italiano, proposto dall'editore allo scopo di garantire una lingua corretta alla versione originale.

Man mano il dibattito sull'immigrazione si attenua e di conseguenza è viene meno anche l'interesse delle grandi case editrici. Inizia così inizio una seconda fase, denominata la "fase carsica" della letteratura migrante italofona, contraddistinta dal fatto che gli autori scrivono direttamente in italiano senza alcuna mediazione, e che i loro testi vengono pubblicati da piccole case editrici, oppure addirittura da enti e associazioni culturali che si occupano di immigrazione.

Quella attuale, in cui possiamo inquadrare anche gli autori che prendo di mira nel presente studio, potrebbe essere definita la terza fase della letteratura italiana della migrazione: diversi scrittori migranti hanno ormai acquisito un proprio stile ed un proprio linguaggio, gli argomenti tendono a variare e a comprendere le tematiche più diverse.

Oggi ci sono sempre più riviste online e case editrici specializzate e varie associazioni che si impegnano nella promozione culturale di questa letteratura, molti festival e concorsi dedicati agli scrittori italofoni.

Jhumpa Lahiri nasce a Londra da una famiglia originaria del bengala occidentale che si trasferisce nel Rhode Island quando lei era una bambina, per poi stabilirsi a New York. All'età di vent'anni Lahiri fa un viaggio a Firenze e si innamora della lingua italiana con la quale ha un rapporto familiare sin da subito. Pur non conoscendo la lingua, e non capendo quasi nulla, le sembra molto familiare, sente di averne un rapporto molto intimo, talmente forte da decidere di trasferirsi con la famiglia a Roma. Durante i tre anni passati a Roma, la nostra scrittrice approfondisce la conoscenza dell'italiano, percorso che le permette di dare delle riflessioni molto personali ed autentiche sul rapporto con la lingua, sulla scrittura e sulle emozioni legate all'imparare nuovamente ad esprimersi attraverso un lessico nuovo. Il suo libro, *In altre parole*, pubblicato nel 2015 testimonia questo rapporto e anche se non vanta straordinarie qualità letterarie, ha il pregio di essere scritto in un italiano molto pulito, estremamente chiaro e corretto. La sua testimonianza della vita del migrante è quella di una scelta istintiva, ma consapevole, non è una sofferenza, né una costrizione, ma il risultato della sua passione per la lingua, e di un bisogno di costruirsi una nuova identità personale e di scrittura che le permetta di acquisire nuove prospettive sulla vita e sulla scrittura. Attraverso questo diario l'autrice condivide con noi lettori le sue paure, le sue insicurezze, ma anche le gioie del suo percorso di impadronirsi di questa bella lingua:

> Prima di diventare un'autrice mi mancava un'identità chiara, nitida. È stato attraverso la scrittura che sono riuscita a sentirmi realizzata. Ma quando scrivo in italiano non mi sento così. Cosa vuol dire scrivere senza la propria autorevolezza? Posso definirmi un'autrice, senza sentirmi autorevole? Com'è possibile, quando scrivo in italiano, che mi senta sia più libera sia inchiodata, costretta? Forse perché

> in italiano ho la libertà di essere imperfetta. Come mai mi attrae questa nuova voce, imperfetta, scarna? Come mai mi soddisfa la penuria? Cosa vuol dire rinunciare a un palazzo per abitare quasi per strada, sotto un riparo così fragile? Forse perché dal punto di vista creativo non c'è nulla di tanto pericoloso quanto la sicurezza. (Lahiri 2015, 83-84)

Di sicuro non è una battaglia facile, tanto meno lo è per quelli che non si rendono nemmeno conto che la lingua, la cultura come strumenti di conoscere l'altro sono il mezzo riusciamo a capire l'altro e la conoscenza dell'altro è l'unica via che ci porta a trovare soluzioni alle difficolta della convivenza di persone provenienti da mondi completamente diversi.

> Una settimana dopo l'arrivo in Italia, mi sono ritrovata a scrivere sul mio diario in italiano, senza nemmeno pensarci. All'inizio è stato spaventoso. Il mio italiano era terribile.
>
> Verrebbe da pensare che, dopo aver vissuto tutta una serie di esperienze anche difficili e frustranti durante la giornata, la sera potessi trovare conforto nello scrivere in inglese, e invece mi mettevo a scrivere in una lingua che era frustrante di per sé. Ne ero imbarazzata e non ne parlavo con nessuno. Eppure mi sembrava che fosse il mio ossigeno, ciò che mi teneva in vita.

Bijan Zarmandili è nato a Teheran nel 1941 ed è morto a Roma nel 2018 dove è vissuto dal 1960, dove ha studiato architettura e scienze politiche. È stato per vent'anni un membro attivo della sinistra iraniana in esilio e si è impegnato nell'opposizione iraniana al regime dello scià Pahlavi. Ha cominciato l'attività giornalistica nel 1980, dopo la Rivoluzione islamica, ed è esperto di politica mediorientale per il giornale La Repubblica. Ha pubblicato vari saggi sul mondo iranico e romanzi.

Il romanzo che noi prendiamo di mira è *Il fiume tra di noi* e racconta la storia di Farhad, illustre studioso di antichi testi persiani che lascia improvvisamente Teheran e l'insegnamento universitario per rifugiarsi in Umbria. Dopo quindici anni di silenzio, invita la figlia che aveva abbandonato in Iran a visitarlo nel tentativo di riavvicinarsi a lei. E solo un pretesto questa visita per lo scrittore per presentare l'Italia attraverso lo sguardo della figlia diffidente e disinteressata al nuovo paese che ha accolto suo padre come migrante, ma anche per farci conoscere sempre attraverso la figlia, il suo sguardo sull'Iran e sulla cultura orientale. È una storia che ci parla della ricostruzione di una relazione tra padre figlia, ma anche della relazione del migrante italiano con la patria d'origine, ma anche con l'Italia, il paese che lo ospita. Zarmandilli ci svela con un tono abbastanza oggettivo e rassegnato, i suoi legami forti e controversi, il suo dolore e il suo amore per il paese da cui proviene, ma anche per il paese che lo ospita e offre a noi lettori degli spunti di riflessione e delle bellissime pagine di cultura e civiltà nella speranza che attraverso la conoscenza propria e dell'altro si possano davvero risanare le ferite, colmare le differenze.

Nella sua battaglia per impossessarsi e padroneggiare davvero la lingua italiana, Jhumpa Lahiri confessa:

> Quando leggo in italiano mi sento un'ospite, una viaggiatrice. Ciononostante, quello che faccio sembra un compito ragionevole, accettabile. Quando scrivo in italiano mi sento un'intrusa, un'impostora. Sembra un compito contraffatto, innaturale. Mi accorgo di aver oltrepassato un confine, di sentirmi persa, di essere in fuga. Di essere completamente straniera. Quando rinuncio all'inglese rinuncio alla mia autorevolezza. Sono traballante anziché sicura. Sono debole. Da dove viene l'impulso di allontanarmi dalla mia lingua dominante, la lingua da cui dipendo, da cui provengo come scrittrice, per darmi all'italiano? (Lahiri 2015)

La risposta potrebbe essere la stessa che cerchiamo di dimostrare in queste breve lavoro e vale a dire, la strada che percorriamo per imparare una nuova lingua e implicitamente una nuova cultura e la strada che ci permette di acquisire nuove identità, nuove prospettive dalle quali capire meglio la diversità che oggi ci circonda dappertutto.

Alla figlia di Farhad invece:

> Trovava strano che il padre parlasse in italiano e ciò aveva provocato una nuova distanza tra i due. Lo aveva sentito parlare correttamente l'inglese e sapeva che alcuni suoi saggi erano stati scritti direttamente in inglese. Ora, sentirlo parlare disinvoltamente in italiano, lingua a lei completamente sconosciuta, la irritava e la allontanava ulteriormente da lui. Aveva comunque capito che il padre la presentava all'amico e fece un sorriso. (Zarmandili 2019, 25)

All'osservazione di un amico italiano che gli dice che nonostante gli anni vissuti in Italia e la sua padronanza della lingua, è rimasto persiano, Farhad riflettendi risponde:

> «Non parlavo di me… Non so neppure chi sono, se posso vantarmi di avere ancora un'identità. Mi sento come un cane bastardo, un animale ibrido, una pianta su cui sono stati innestati rami di vegetali selvatici. Come sai, non vado molto in giro, ma ogni tanto mi capita di andare a Perugia, quando mi chiedono di tenere lezioni o di presentare qualche libro. Vedo tanti africani in giro, molti asiatici, giovani venuti chi sa da quale parte del mondo e mi domando se si ritengano ancora africani, asiatici, latinoamericani, o si sentano persone sospese tra la terra e il cielo. Tu mi dici che sono rimasto un persiano, mah… Ha ancora un senso sentire di appartenere a una terra, a una patria?»" (Zarmandili 2019, 130-133)

Bijan Zarmandili ha sempre avuto uno sguardo attento sui conflitti del suo paese d'origine ma anche sulla pace e in questo romanzo, non fa altro che trovare un modo per associare lo stato di un paese con lo sttao di un uomo che deve andare in un paese tranquillo per trovare le risposte ai suoi problemi e ai conflitti personali con la propria vita. Un altro messaggio importante che ritroviamo tra le righe è quello che fuggire,

andare via non è una soluzione, ma rimane sempre la speranza di trovare la pace, di costruirsi nuove identità con l'aiuto di una lingua, di una nuova cultura, attraverso cui affrontare meglio i propri disagi e guardare da una prospettiva diversa le proprie origini.

Arriviamo adesso al terzo autore da noi proposto in questo studio, Helena Janeczek, e il suo romanzo *La ragazza con la leica.* La nostra scrittrice nasce a Monaco di Baviera in una famiglia ebreo-polacca e in presente vive in Italia da più di trenta anni. I suoi genitori avevano lasciato la Polonia dopo essere sopravissuti alla Shoah e sono fuggiti in Germania e sono rimasti lì. La famiglia Janeczek aveva degli amici a Gallarante nel Nord Italia e vi trascorevano lì un periodo di vacanza ogni anno. Così avviane l'innamoramento di Helena per l'Italia, impara da piccola questa lingua e vive in un ambiente e una vita da migrante completamente diversa da quella dei genitori. Pubblica volumi di poesie e vari romanzi e ha partecipato anche a diverse opere collettive, collabora con le più importanti testate italiane e ha lavorato come consulente per la narrativa straniera in varie case editrici. *La ragazza con la leica* uscito nel 2017 è il suo terzo romanzo. Con questa storia ritorniamo ai problemi della migrazione del 900. La protagonista è una donna giovane che muore a 26 anni per diffendere i propri ideali, una donna libera, intelligente, che parla più lingue e che potrebbe benissimo essere una migrante dei nostri tempi e anche in questo caso l'autrice attraverso la storia di Gerda Taro, ci parla anche della sua situazione di migrante che si deve adattare e integrare in ambienti diversi.

> «No. Sei tu che devi presentarti.»
> «Come diceva il poeta maledetto: *Je est un atre*. Dovete chiamarmi Robert Capa. »
> Tutto qui?
> Tutto qui, André si era scelto uno pseudonimo. Gerda credeva di avere strappato i trucchi del mestiere a Maria Eisner, ma ne pensava sul serio che bastasse un nome per cominciare a farsi un nome, rimaneva un'apprendista.
> «Siete dei piccoloborghesi, in fondo» aveva concluso Ruth, ma i sogni erano gratis.
> «Suona marsigliese o giù di lì aveva commentato, comunque suona bene.»
> «Capa vuol dire squalo in ungherese» aveva ribattuto André, sordo all'ironia di Ruth.
> «Ma no, è americano come Frank Capra aveva detto Gerda, americano di origine italiana o quel che volete, ma compatibile con quella faccia…basta che ci caschino i francesi.» (Janeczek 2015, 120-121).

Per poter davvero ricostruire, capire la propria identità, bisogna per forza rivolgere lo sguardo anche verso il passato. I problemi di identità con cui i nostri protagonisti si confrontano sono quelli pirandelliani, di persone costrette dalla società a cambiare nome, vita, paese, ma possiamo benissimo ritrovarci in questi problemi anche noi contemporanei. Uno degli obiettivi della Janeczek è quello di restituire ricostruendo l'identità di Gerda taro considerata la compagna del fotografo di guerra Robert Capa, che invece ritroviamo nella pagine di questa storia come una donna libera, indipendente, estremamente talentata che non ha bisogno della fama del compagno per affermarsi. Sono un esempio i nostri protagonisti anche di giovani che vivono le loro

vite, i loro amori, le loro storie senza sentirsi schiacciati dalla Storia, dai tempi difficili che vivevano, dalla loro condizione di esiliati, di migranti.

> Ruth era confusa. Il nome era più attraente del dozzinale André Friedman. Ma quali altri vantaggi poteva avere? I francesi preferivano un finto marsigliese o, metti pure, americano, a *un petit juif* di Budapest? Sicuramente. Ma conoscendo già il fotografo, come facevano a cascarci?
>
> «È meglio di Frank Capra» aveva ammesso Ruth. «Ha come un tocco nobile, alla Don Diego de la Vega nella famosa interpretazione…
>
> «Come ti viene in mente! » aveva replicato André. «Noi abbiamo pensato a Robert Taylor, e per lei a Greta Garbo. Niente più Pohorylle. *Voilà*, da oggi sarà Gerda Taro. »
>
> «Anche lei americana, immagino.»
>
> «Non importa, internazionale. » aveva ribatuto Gerda.
>
> «Solo Robert Capa deve essere americano. » (Janeczek 2017, 121)

I tre libri scelti affrontano il problema dell'identità che riguarda un po' tutti noi cittadini europei, globali, nel senso di un mondo globalizzante. In tutte queste storie, non c'è più solo sofferenza, disagio, spaesamento, ma uno sguardo della persona adattata, integrata, in pace con se stessa. È una nuova identità che ormai riguarda tutti noi migranti o no che viviamo in uno spazio che grazie ad Internet è diventato sempre più liquido, più fluido ed irrelevante. Più che lamentarci, sentirci isolati, marginalizzati è importante conoscerci, continuare a parlare delle proprie radici pur avendo già acquistate nuove identità. Per quanto uno si possa adattare, integrare in un nuovo contesto per essere veramente accettato dagli altri bisoga che gli altri conoscano davvero le sue radici, il vecchio mondo da cui proviene. I tre autori ci fanno testimoni anche della loro identità acquistata, completata attraverso la scrittura.

Al di là delle qualità letterarie e delle novità narrative, le nuove generazioni di scrittori italofoni e le loro storie offrono ai lettori italiani di confortarsi nella propria lingua con le propspettive del migrante che riesce ormai a superare la barriera linguistica, che trova il proprio posto nel nuovo contesto, ma non rinuncia alle proprie radici e careca di parlarne attraverso storie autobiografiche oppure di finzione e hanno il merito di essere portatori di nuove sensibilità e di quanto la questione e le problematiche identitarie siano cambiate negli ultimi anni.

Secondo l'opinione di Katia Trifirò nello studio accennato sopra, l'universo culturale straniero oppure quello dell'altro trasferisce nella scrittura una pluralità di immagini nuove, diverse e crea un rapporto intimo tra il linguaggio acquisito e l'identità che riesce a contaminare ed arricchire allo stesso tempo la tradizione nazionale chel o accoglie con il risultato di far nascere un movimento innovativo, sia sul piano dei contenuti culturali ches u quello della lingua, piegata alle esigenze espressive di cui non sarebbe tradizionalmente portatrice. Con la loro esperienza di partecipanti diretti al dibattito sull'identità dei migranti, questi autori forniscono un contributo all'analisi e alla comprensione della società in cui vivono e favoriscono con la loro presenza il dialogo multietnico tanto necessario oggi (Trifirò 2013).

## Bibliografia

Lahiri, Jhumpa. 2016. *In altre parole*, Milano: Guanda.
Zarmandili, Bijan. 2019. *Il fiume tra di noi*. Milano: Manni Editori.
Janeczek, Helena. 2018. *La ragazza con la leica*, Milano: Ugo Guanda Editore.
Rushdie, Salam. 1991. *Patrie immaginarie*. Milano: Garzanti.
Bauman, Zygmunt. 2002. Il disagio della postmodernità. Milano: Mondadori.

### Webografia

https://www.academia.edu/24618506/LEuropa_e_lo_straniero_Letteratura_migrante_come_performance_identitaria_2013_
https://www.minimaetmoralia.it/wp/libri/fiume-romanzo-postumo-bijan-zarmandili/
https://lavocedinewyork.com/arts/libri/2015/10/16/litaliano-di-jhumpa-lahiri-storia-di-un-amore/
https://www.corriere.it/cultura/10_aprile_26/narrativa-nuovi-italiani-coppola_32b0204e-50f5-11df-884e-00144f02aabe.shtml

DOI: 10.35923/QR.10.02.26

Ellen PATAT
(Università degli Studi di Milano)

# Teresa Boschin ed Eletta Presern: identità e alterità nelle testimonianze di due friulane emigrate

**Abstract: (Teresa Boschin e Eletta Presern: Identity and diversity in two testimonies by two Friulian migrants)** The present paper aims to concentrate on the most intimate and sincere testimonies, in the form of diaries, letters and memoirs, of two Friulians – Teresa Boschin (1903-2003) and Eletta Presern (1928-?) – who lived or experienced the abroad after the Second World War. Their texts are available on the website "Italiani all'estero. I diari raccontano" (Italians abroad. The diaries tell). Through the investigative lens of the concept of social identity, we want to probe the individual experience, asserting it as an experiential referent. The analysis of the interaction between identity, diversity and culture is a necessary approach for the understanding of the I and the Other as well as the identity (trans)formation in the complex and elaborate process of the encounter-clash with the Otherness. The interaction of dualistic dimensions – old/new, internal/external, home/non-home, family/foreign – contributes to the redefinition of identity which, in turn, in its fluid continuity, becomes a bridge between the poles, between the I / us and the Other.

**Keywords***: Boschin, Presern, social identity, Alterity, Friulian female writing.*

**Riassunto:** Il presente intervento si concentra sulle testimonianze più intime e sincere, sotto forma di diari, lettere e memorie, di due friulane – Teresa Boschin (1903-2003) e Eletta Presern (1928-) – che sono vissute o che hanno avuto esperienze all'estero dopo la seconda guerra mondiale. I testi sono stati messi a disposizione sul sito "Italiani all'estero. I diari raccontano". Tramite la lente investigativa del concetto di identità sociale, si vuole scandagliare l'esperienza individuale asserendola a referente esperienziale. L'analisi dell'interazione tra identità, diversità e cultura costituisce un approccio necessario per la comprensione dell'Io e dell'Altro nonché la (tras)formazione dell'identità nel complesso ed elaborato processo dell'incontro-scontro con l'Alterità. L'interazione delle dimensioni dualistiche – vecchio/nuovo, interno/esterno, casa/non-casa, familiare/straniero – contribuisce alla ridefinizione dell'identità che, a sua volta, nella sua fluida continuità, diventa un ponte tra i poli, tra l'Io / noi e l'Altro.

**Parole-chiave:** *Boschin, Presern, identità sociale, Alterità, scritture femminili friulane.*

## Introduzione

La letteratura della migrazione, che sia prodotta da scrittori di origine immigrata o da italiani emigranti, parla di un nazionale nostrano o di uno estero da diverse prospettive, spesso inedite e inconsuete, poiché tra l'autore e lo spazio – da intendersi

come luogo e paesaggi[1] – vi è 'distanza', che potrebbe essere considerata un filtro di indagine del reale quotidiano. Nel tentativo di completare il quadro storico-sociale di un determinato periodo, seppur nell'incolmabile complessità dell'impresa, si possono studiare i resoconti di viaggio, ovvero esperienze temporanee di un territorio o società che validano o, al contrario, invalidano le possibili percezioni dei migranti. I due filoni dunque diventano strumenti o chiavi di lettura complementari nell'esplorazione diacronica di un frangente storico.

Teresa Boschin (1903-2003) e Eletta Presern (1918-) sono due donne originarie del Friuli che fermano su carta alcune delle sensazioni e impressioni derivanti dai loro spostamenti nel continente a metà del Novecento. Il corpus in esame comprende gli scritti delle due friulane; non si basa dunque su opere letterarie bensì su testi di 'non-professioniste', in cui non vanno ricercati canoni di letterarietà. Concentrarsi sull'esperienza del singolo in questa tipologia di analisi contribuisce alla trasmissione di una micro-storia, ampliandone tuttavia la portata e la validità; è, infatti, tramite il resoconto di fatti, sensazioni, emozioni e percezioni individuali che l'esperienza spaziale, nella sua natura multisensoriale, crea compartecipazione con altre esperienze percettive e, quindi, richiama i caratteri di universalità. La comparazione tra testi è, in questo caso, da intendersi come valore aggiunto; un apporto sostanziale alla ridefinizione della prospettiva interpretativa del singolo.

## Corpus e quadro teorico di riferimento

Le testimonianze in esame sono parte del progetto "Italiani all'estero, i diari raccontano"; come si legge sull'omonimo sito, a emulazione della piattaforma prototipale, "La Grande guerra, i diari raccontano" (2013), documenti privati – diari, lettere, memorie – di persone comuni, ovvero di coloro che riportano sovente la micro-storia e a margine la macro-storia, vengono classificati, selezionati e offerti ai lettori.[2] I criteri di valutazione riguardano gli interessi storici e prospettivali oltre che migratori e sociali. I racconti di traiettorie migratorie ma soprattutto umane raccontate dall'Ottocento ai giorni nostri mirano a convogliare una fotografia storica del vissuto comune di molte persone che proprio nel viaggio intrapreso trovano comunanza. Il sito, online dal giugno 2019, include un totale di 200 storie da cui vengono estrapolati alcuni passi o brani. I documenti digitalizzati subiscono crono e geo-localizzazione, nonché indicizzazione per parole chiave in base a *cluster* tematici.

[1] Si consideri il luogo come "unità primaria dell'organizzazione territoriale" (Maggioli 2015, 59) e il paesaggio come personalizzazione e esperienza individuale di un luogo, il cui legame valoriale con l'individuo supera la mera dimensione estetica.

[2] Il progetto raccoglie le testimonianze a partire dal 1984 dall'Archivio diaristico nazionale di Pieve Santo Stefano mentre il sito è stato realizzato con il contributo della Direzione Generale per gli Italiani all'Estero e le Politiche Migratorie del Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale. Tutte le informazioni si trovano al seguente link: https://www.idiariraccontano.org/ (ultimo accesso 15.11.2022). In aggiunta, le memorie di Teresa sono state pubblicate con il titolo *La valigia di Teresa*, a cura di Adriana Miceu (Centro Isontino di Ricerca e Documentazione Storica e Sociale) nel 2008.

Nel presente studio, con la modalità del campionamento mirato, i criteri di ricerca sono stati i seguenti: i. genere, scritture di donne, poiché si ritiene che spesso i resoconti della controparte maschile per dinamiche storico-letterarie tendano a prevalere; ii. luogo di origine, identificato come Friuli Venezia Giulia, in quanto peculiare realtà di confine; iii. periodo storico, post seconda guerra mondiale (1946-1976); iv. meta del viaggio: Europa, in particolare Francia. Nella pratica, la ricerca è partita dalla sezione Autori, seguita da Regione; questa prima fase ha evidenziato 14 profili (n. 5, 35%, di donne) di cui, applicando i parametri sopramenzionati, ne rimangono 2 – Teresa Boschin e Eletta Presern. Il corpus finale è quindi composto da otto scritti di media e breve lunghezza presentati per Boschin e tre per Presern.[1] Le due testimonianze hanno natura diversa poiché mentre Boschin è emigrata, e dunque membro di una società stabile, 'altra' rispetto ai locali ma pur sempre semi-permanente, Presern è una turista e quindi parte di una società temporanea.

Per quanto concerne il quadro teorico, nel corpus in esame si vuole esplorare un aspetto della formazione identitaria che emerge preponderante dalle testimonianze prese in esame, ovvero l'identità sociale. Come evidenziato da Côté e Levine in *Identity formation, agency, and culture: A social psychological synthesis (2002), la natura dell'identità è triplice e include l'idea del Sé, l'identità personale, che abbraccia i tratti distintivi dell'individuo, e l'identità sociale, che considera l'individuo in relazione al suo gruppo sociale (*Côté e Levine 2002, 8). L'identità, come prodotto intersezionale derivante da molteplici sistemi referenziali, è in continua trasformazione, o meglio (tras)formazione, soprattutto per il soggetto migrante in costante incontro, scambio e scontro con l'Altro e l'Alterità; entità anch'esse risultato di svariate tensioni tra dimensione interna (personale) ed esterna (sociale) del migrante. Sovente il migrante, e a maggior ragione anche il turista, viene identificato e s'identifica con lo straniero, occupando uno spazio sociale "al di fuori", "diverso", agli occhi dell'Altro, entità quest'ultima che va definendosi a sua volta dalle interazioni fra individui. Il senso d'appartenenza a un determinato gruppo sociale e la sfera emozionale a esso legati sono, quindi, critici nel definire l'identità sociale (Tajfel, 1982; Abrams e Hogg, 1995). Inoltre, come si accennava, si ritiene che anche gli scritti di persone comuni, ritenuti "non letteratura" poiché carenti o privi di veri e propri intenti letterari, possano offrire informazioni preziose sui viaggi e le sue componenti. In aggiunta, "la letteratura 'non accademica', scritta spesso (ma non esclusivamente) dai migranti, può offrire potenti spunti sulla natura del processo migratorio e sull'esperienza dell'essere migrante" (King, Connell, White 1996, x).

## Le autrici

Teresa Boschin e Eletta Presern nascono a circa vent'anni l'una dall'altra, rispettivamente nel 1903 a Saciletto, in provincia di Udine, e nel 1928 a Trieste. Per la prima si attesta la frequenza della scuola elementare, invece la seconda consegue il

[1] Si rimanda ai dettagli bibliografici (titoli, date, link) in Bibliografia.

diploma di scuola media superiore; il gap generazionale – in fondo, statisticamente parlando, le due appartengono a due generazioni distinte – la diversa estrazione e la storia personale delle due donne parlano non solo di esperienze dissimili ma di *milieu* differenti; diversità questa rintracciabili nei relativi scritti.

La famiglia contadina di Boschin è di modeste condizioni, tanto che, come accadeva all'epoca in molti nuclei familiari della zona, la ragazza viene mandata a servizio.[1] Dopo la prima guerra mondiale – "riscopertasi italiana e non più austriaca (ma si riterrà sempre e solo furlàn, friulana)"(Introduzione)[2] – a seguito di una delusione d'amore, nel 1939, decide di partire per la Francia, dove si trova già il fratello maggiore, e dove lavorerà in un albergo prima come cameriera, sia nella struttura alberghiera che presso una famiglia. Le difficoltà incontrare, *in primis* la lingua, mettono alla prova la giovane che, scaduto il visto turistico, dovrebbe rientrare.[3] Tuttavia, lo scoppio della guerra la blocca in territorio francese ma sarà proprio questa sua permanenza in periodo bellico a procurarle, alla fine del conflitto, un permesso di soggiorno per la presunta attività clandestina in aiuto dei prigionieri francesi durante l'occupazione nazista dell'hotel in cui lavorava. Decide comunque di rientrare a Saciletto, spirando nel 2003 alla veneranda età di cent'anni.

Scarse, invece, sono le informazioni su Presern, dai cui testi s'estrapola uno spaccato di vita quotidiana dell'Italia del Nord-Est alla fine della seconda guerra mondiale. Negli scritti riportati, si ritrova la giovane in viaggio da sola oppure in compagnia dei suoi coetanei che attraversa i confini verso la Slovenia mentre i confini europei tendono alla chiusura:

> Partimmo l'indomani sul treno merci con il portellone sempre aperto e noi seduti con le gambe a penzoloni; da quella posizione potevamo vedere strade dissestate, ponti semidistrutti sui quali passavamo con il batticuore; per fare 90 km abbiamo

[1] Questo fenomeno di migrazione femminile per lavoro è ampiamente documentato; di particolare rilevanza il contributo di Grossutti (2015) in cui si legge: "Con un certo allarmismo, il 16 maggio 1937, il settimanale cattolico *Il Popolo* di Pordenone titola: «12.313 donne e ragazze della nostra diocesi a servizio. Un problema che attende la soluzione» […] Le cifre sulle domestiche fuori dal paese riportate per ogni parrocchia sono relativamente consistenti. La Chiesa è preoccupata e allarmata per la moralità di queste giovanissime […]". In generale, sui processi migratori dal e per il Friuli, terra di confine mobile, vi è un'ampia bibliografia; si veda, a titolo di esempio, Puppini 1997.

[2] Tutte le citazioni dal sito, si indicheranno con il titolo della sezione in corpo al testo e in nota verrà aggiunta l'estensione. Per tutte le consultazioni, l'ultimo accesso è il 15.11.2022. Qui, https://www.idiariraccontano.org/autore/boschin-teresa/

[3] Si legge: "Erano ormai più di sei mesi che vivevo in Francia e, nonostante il visto fosse ormai scaduto, non mi era possibile rientrare in Friuli perché le frontiere erano ancora chiuse. In quel periodo il governo Petain emanò delle leggi contro il lavoro abusivo, gli stranieri senza permesso di soggiorno potevano occupare solo i posti che venivano lasciati vacanti dai francesi, che consistevano per lo più in lavori agricoli." (Cameriera dei tedeschi, https://www.idiariraccontano.org/estratti/cameriera-dei-tedeschi/).

> impiegato sei ore perché per attraversare il confine la polizia militare angloamericana passò in rassegna ciascuno di noi. (Il dopoguerra nel Nordest).[1]

## Identità, Diversità e Alterità

La narrazione, nelle sue svariate forme e tramite le tipiche strategie di frammentazione e ricostruzione del vissuto e del pensato, propone sia una disamina dell'io – "Ho aperto le porte del cuore, anche quelle che avrei preferito lasciare chiuse per sempre, perché nascondono i momenti più dolorosi" (Miceu 2008, 3), confessa Boschin alla sua biografa – sia una lettura del tessuto sociale.

Teresa Boschin, quando l'Italia dichiara guerra alla Francia il 10 giugno 1940, impiegata come cameriera in Francia, viene presa di mira dai colleghi francesi per quello che veniva ritenuto il 'vile' comportamento degli italiani:

> „Perché il Duce ha dichiarato guerra alla Francia quando i tedeschi sono ormai a Versailles?" – dicevano – „Non vi ricordate che nel '14 siamo accorsi in vostro aiuto, altrimenti i tedeschi sarebbero arrivati fino a Venezia?". Nel sentire simili affermazioni, rispondevo seccata: „Ma non potevate restare a casa vostra, così noi friulani saremmo ancora sotto l'Austria!". Quando mi sentivo chiamare l'italienne ci tenevo a precisare: „No! Je suis furlana! Autrichienne par naissance, italienne par les armes!" [No! Sono friulana! Austriaca per nascita, italiana dopo la guerra, Ndr], a Saciletto si diceva: „'talians ciapâs cula sclopa!" [italiani presi con lo schioppo, Ndr]. (Je suis furlana).[2]

La diversità d'origine diventa marcatore fondamentale dell'identità del singolo, rappresentativo, nondimeno, di un segmento significativo di popolazione che ha rafforzato il senso d'appartenenza al territorio, sentendosi 'friulano' piuttosto che 'italiano' o 'austriaco';[3] si raggruppano sotto il termine ombrello 'friulano migrante' oltre un milione di persone tra il 1876 e il 1976 (Ermacora 2010, 91). La frase "No! Je suis furlana! Autrichienne par naissance, italienne par les armes", inoltre, mette in evidenza le vicissitudini di questa zona. Il Friuli e i suoi abitanti hanno subito di fatto dominazioni e relative assimilazioni culturali che comportano cambiamenti fondamentali non solo a livello politico e geografico ma linguistico e sociale; si pensi, alla proibizione dell'uso delle lingue, all'italianizzazione dei cognomi oppure alla strumentalizzazione della popolazione di confine.[4]

[1] https://www.idiariraccontano.org/estratti/il-dopoguerra-nel-nordest/

[2] https://www.idiariraccontano.org/estratti/je-suis-furlana/

[3] Questo senso d'appartenenza è evidente anche nell'uso della lingua, veicolo comunicativo principe di una comunità; si osservino i seguenti dati: "[…] nella provincia di Udine, a parlare regolarmente in lingua è il 57,6% della popolazione, cui si aggiunge un 19,6% di parlanti occasionali, per un complessivo 77,2% di uso attivo della lingua". (Arlef 2015, 3).

[4] Si ricorda che prima del 1866 il territorio dell'attuale Friuli Venezia Giulia era parte dell'Impero Austro-ungarico e che, dopo il Trattato di Vienna, che sanciva la fine della terza guerra di indipendenza (20 giugno 1866-12 agosto 1866), venne assegnato al Regno d'Italia. É

È tramite contrapposizioni geografiche che l'autrice, così come spesso avviene nelle narrative migratorie, prende consapevolezza della sua identità confrontandosi con la diversità geografica e sociale del luogo che la ospita:

> Devo dire però che solo in Francia mi resi conto che l'Italia [ha] dato i natali a tanti illustri personaggi. Infatti, visitando il Louvre mi accorsi che tutti i pittori più celebri erano italiani e questo mi fece sentire orgogliosa di appartenere a quel paese, anche se lo ritenevo ancora una matrigna, Sotto l'Austria sentivamo solo le cose negative che accadevano in Italia e la popolazione ci sembrava misera, senza istruzione. (Je suis furlana).[1]

La dualità madre-matrigna ricorre nelle testimonianze che si relazionano con la madre patria;[2] in fondo, mutuando da Berchet, "Dove che venga l'Esule / sempre ha la patria in cor" (1829, 3), che sia essa materna e accogliente oppure ingrata, respingente e inospitale. Fondamentale è anche la collocazione storica; un'altezza temporale che, come si è già osservato in precedenza, qualifica nel tempo la popolazione di questo cantone italiano.

Si noti come, anche nelle parole di Boschin, l'incontro/scontro con la Diversità e l'Alterità diventi motivo di autoriflessione, crescita e trasformazione, nonché, in ultima istanza, vera e propria formazione identitaria poiché l'identità è un *continuum* in costante mutamento.

> A Parigi, nei primi tempi, oltre a dover sostenere le interminabili discussioni in fatto di politica, ebbi non poche difficoltà per adeguarmi alle abitudini dei francesi; ammiravo il loro senso d'uguaglianza: tutti erano semplicemente "Monsieur e madame", i titoli non esistevano e ognuno era rispettato per il suo lavoro. Si divertivano a chiamare gli italiani macaronì ma ciò non mi dava alcun fastidio; quell'appellativo, secondo me, non aveva nessun significato offensivo, anche perché a Saciletto neanche si mangiavano. Mi piaceva inoltre il fatto che, sebbene i francesi fossero poco religiosi, non bestemmiavano mai, al massimo dicevano Mon Dieu; se si sentiva una bestemmia, l'aveva sicuramente detta un italiano. (Je suis furlana).[3]

in questa zona di confine che a seguito delle due guerre mondiali si assiste prima all'espansione dello stato italiano, nel 1918, e poi dello stato jugoslavo nel 1945, mirante alla slavizzazione forzata degli italiani presenti sul territorio.

[1] https://www.idiariraccontano.org/estratti/je-suis-furlana/

[2] Questo dualismo madrepatria-patria matrigna trova le sue origini in tempi lontani; si pensi, ad esempio, ai versi di un sonetto assegnati a Dante: "Fiorenza magna terra ebbi per madre, / anzi matregna, e io piatoso figlio, /grazia di lingue scellerate e ladre." (Boccaccio 1992, 112).

[3] https://www.idiariraccontano.org/estratti/je-suis-furlana/

Nel confronto si insedia un 'senso di casa' o, talvolta, la sua mancanza, individuando una geografia del 'fuori' o cosiddetto *displacement*.[1] La nozione di casa è di ardua definizione poiché concetto sfuggente; non s'identifica, di fatto, come solo un luogo, bensì esso ingloba una moltitudine di relazioni di varia natura – affettive, personali, spaziali, temporali, culturali, etc. – che vanno a dare vita al senso di appartenenza a un luogo e, in contemporanea, al senso d'identità. In sostanza, "[p]iù che un'identità fissa e radicata in un unico luogo geografico, il senso di casa è un'esperienza, una possibilità di costruire un legame fra il qui e l'altrove che si fonda in modo imprescindibile sulle relazioni sociali consumate nello spazio pubblico e collettivo" (Brivio 2013, 40). Dunque, l'Altro diventa una potenziale cifra di lettura anche del proprio passato, della propria identità e della propria memoria.

Le testimonianze di Presern, d'altro canto, risentono dello spirito della giovane età con contenuti, nelle scelte proposte sul sito, più leggeri o mondani. Negli anni '60, l'autrice è una ragazza giovane ed emancipata che affronta un viaggio all'estero:

Il passaggio appena citato dipinge una serata qualsiasi di svago nella Parigi del '64 richiamando elementi culturali dell'epoca. La domanda del ballerino – "Perché sono nero?" – già evidenzia il sospetto di discriminazioni su base razziale e la presenza di stereotipi etnico-sociali.[2] Si aggiungono poi la Compagnia di Wanda Osiris e Coccinelle; diva dello spettacolo leggero italiano la prima, trasformista e tra le prime donne transessuali francese la seconda, Wanda Osiris (1905-1994) e Jacqueline-Charlotte Dufresnoy (1931-2006) sono personaggi che hanno segnato la storia dello spettacolo, sia a livello nazionale che internazionale, disturbando talvolta il senso del pudore piccolo borghese. Le scelte lessicali – "meravigliammo", "scandalizzò" – riconducono al diffuso senso morale di riprovazione e sdegno legati alla diversità di genere.

## Conclusioni

Le testimonianze di Teresa Boschin e Eletta Presern, a scapito della letterarietà ma a favore della spontaneità e veridicità delle percezioni della gente comune, riportano, seppur nella loro brevità e casualità, abitudini, mode e dinamiche sociali che stringono il legame tra micro e macro-Storia. Gli accenni ai pregiudizi – di origine o genere – ridefiniscono l'identità sociale e di conseguenza l'identità personale, altresì le relazioni tra l'individuo e l'Alterità nell'interscambio di diversità geografiche, sociali,

[1] Il concetto di *displacement* è ampiamente ricercato in relazione all'identità poiché fattore contribuente alla ri-concettualizzazione della nozione di identità. Il sentirsi 'dislocati' si associa a concetti base quali spaesamento e straniamento – ove "lo spaesamento [è] da intendersi come una condizione 'al di fuori' o di distonia con la realtà transitoria mentre lo straniamento [è] la riformulazione di tale percezione, che a sua volta, conduce a nuove interpretazioni dell'io e dell'Alterità" (Patat 2021, 58) – fondamentali nella rinegoziazione dell'Io rispetto all'Altro.

[2] Per una pregevole esamina della persona di pelle nera si veda, ad esempio, Bombara (2022), la quale, seppur con taglio letterario, offre delle acute interpretazioni sull'invisibilità nel nero nella società italiana.

culturali e tanto più personali. Vista la natura degli scritti, non pensati per la divulgazione, anche quando emergono questioni nodali, come, ad esempio, forme di potenziale discriminazione, non vi è consapevole proposta di analisi o risoluzione. In conclusione, è possibile rintracciare nei brani analizzati degli aspetti peculiari convergenti che legano le due friulane al territorio d'appartenenza, evidenziando le matrici socio-culturali che radicano e, in senso pratico, riportano le due donne alle loro origini.

## Bibliografia

**Corpus**[1]

Boschin, Teresa. 1939. *Emigrare per dimenticare*, in "Idiariraccontano.org", sito internet: https://www.idiariraccontano.org/estratti/emigrare-per-dimenticare/.

Boschin, Teresa. 1940. *Cameriera dei tedeschi*, in "Idiariraccontano.org", sito internet: https://www.idiariraccontano.org/estratti/cameriera-dei-tedeschi/.

Boschin, Teresa. 1940. *Equivoci anatomici*, in "Idiariraccontano.org", sito internet: https://www.idiariraccontano.org/estratti/equivoci-anatomici/.

Boschin, Teresa. 1940. *Lettere della Gnà Lisa*, in "Idiariraccontano.org", sito internet: https://www.idiariraccontano.org/estratti/lettere-della-gna-lisa/.

Boschin, Teresa. 1940. *Je suis furlana*, in "Idiariraccontano.org", sito internet: https://www.idiariraccontano.org/estratti/je-suis-furlana/.

Boschin, Teresa. 1940. *Storia di un ragazzo perduto*, in "Idiariraccontano.org", sito internet: https://www.idiariraccontano.org/estratti/storia-di-un-ragazzo-perduto/.

Boschin, Teresa. 1941. *La busta per le banconote*, in "Idiariraccontano.org", sito internet: https://www.idiariraccontano.org/estratti/la-busta-per-le-banconote/.

Boschin, Teresa. 1945. *Heureux les sans esprit*, in "Idiariraccontano.org", sito internet: https://www.idiariraccontano.org/estratti/heureux-les-sans-esprit/.

Presern, Eletta. 1946. *Il dopoguerra nel Norest*, in "Idiariraccontano.org", sito internet:https://www.idiariraccontano.org/estratti/il-dopoguerra-nel-nordest/.

Presern, Eletta. 1955. *Tra Zagabria e Lubiana*, in "Idiariraccontano.org", sito internet: https://www.idiariraccontano.org/estratti/tra-zagabria-e-lubiana/.

Presern, Eletta. 1964. *Da Parigi a Basilea*, in "Idiariraccontano.org", sito internet: https://www.idiariraccontano.org/estratti/da-parigi-a-basilea/.

**Fonti secondarie**

Arlef. 2015. *Rilevazione ed elaborazione statistica sulle abitudini, i comportamenti, le opinioni, le conoscenze e l'uso riferiti alla lingua friulana*. https://arlef.it/app/uploads/materiali/1-ricerca-sociolinguistica-sulla-lingua-friulana-2015.pdf, ultimo accesso 12.06.2022.

Berchet, Giovanni. 1829. *Le Fantasie*. Parigi: Delaforest.

Boccaccio, Giovanni. 1992. "Rime", in Branca, V. (a cura di*), Tutte le opere*. Vol. 1. Milano: Arnoldo Mondadori.

Bombara, Daniela. 2022. "'Capelli crespi da negro'. Un percorso fra gli stereotipi razziali nella letteratura italiana", in Gallo, D., Patat, E., & Bombara, D. (a cura di), *Spazi e Tempi dell'Alterità*. Mantova: Universitas Studiorum, pp. 121-157.

Brivio, Alessandra. 2013. *La città che esclude: Immigrazione e appropriazione dello spazio pubblico a Milano*, in Migrazione e asilo polito, „Antropologia", n.15, pp. 39–62.

[1] Tutti gli accessi riportano come ultima data il 15.11.2022.

Côté, J.E., Levine, C.G. 2002. *Identity formation, agency, and culture: A social psychological synthesis.* Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.

Ermacora, Matteo. 2010. *L'emigrazione dal Friuli. Acquisizioni storiografiche e orientamenti della ricerca*, in „Archivio storio dell'emigrazione italiana", vol. 6, n. 1, pp. 91-104.

Grossutti, Javier P. 2015. "Friulane all'estero e in patria nel primo Novecento. Le donne come protagoniste e garanti dell'esperienza migratoria", in Luconi, S. & Varricchio, M. (a cura di), *Lontane da casa. Donne italiane e diaspora globale dall'inizio del Novecento a oggi*. Torino: Accademia University Press, pp. 305-332. https://books.openedition.org/aaccademia/912, ultima consultazione 12.06.2022.

Hogg, M. A., & Williams, K. D. 2000. From I to we: Social identity and the collective self, in „*Group Dynamics: Theory, Research, and Practice", vol. 4*, n. 1, pp. 81–97.

King, R., Connell, J., White, P. 1996. *Writing across Worlds: Literature and Migration*. London: Routledge.

Maggioli, Marco. 2015. Dentro lo *Spatial Turn*: luogo e località, spazio e territori, *Semestrale di Studi e Ricerche di Geografia*, XXVII (2), 51–66.

Miceu, Adriana. 2008. *La valigia di Teresa. Memorie di una serva friulan*a. Gorizia: Grafica Goriziana.

Patat, Ellen. 2021. *Lo spaesamento delle viaggiatrici europee al Nord: straniamenti odeporici*, in „Incontri. Rivista europea di studi italiani", vol. 36, n. 1, pp. 45-59.

Puppini, Marco, 1997. *L'emigrazione dal Friuli, in Friuli e Venezia Giulia. Storia del '900*. Gorizia: LEG - Libreria editrice goriziana.

Tajfel, Henri. 1982. *Social psychology of intergroup relations*, in „Annual Review of Psychology", n. 33, pp.1-39.

DOI: 10.35923/QR.10.02.27

Alessandro ROSSELLI
(Università degli Studi di Szeged)

# Identità di scopi e diversità di origini in un romanzo sulla Resistenza italiana: *Il clandestino* (1962) di Mario Tobino

**Abstract: Identtity of purposes and difference of origins in a novel on the italian Resistance: *Il clandestino* (*The cladestine*) (1962) by Mario Tobino.** In this novel of the toscan writer it's possible to mark an identity of purposes into the members of a partisan group (the *Clandestine* of the title) who struggles in Medusa (Viareggio) and environs from september 1943 until the summer of 1944 against the german occupation forces and their allieds, the fascists of the *Italian Social Republic*, but too a remarkable difference of origins into them: for exemple, in the members of the partisan group we find the admiral Umberto Saverio. the humble medical doctor Anselmo and the docker Adriatico. But, too late, when the *Clandestine* isn't no more isolated and receives aids from the anglo-american (weapons, uniforms, food and money), and after the death of some original members of the partisan group, another difference of purposes appears: their followers kills an old survived fascist, Rindi, without trial, and only for revenge, without the spirit to create a *New Italy* as was the true purpose of the italian Resistance.

**Keywords***: partisans, germans, Resistance, fascists, revenge.*

**Riassunto:** In questo romanzo dello scrittore toscano si può notare un'identità di intenti fra i membri del gruppo partigiano (*Il Clandestino* del titolo) che combatte a Medusa (Viareggio) e dintorni gli occupanti nazisti ed i fascisti della Repubblica Sociale Italiana loro alleati dal settembre 1943 all'estate 1944, ma anche una notevole diversità di origini fra loro: ad esempio, fra i suoi membri troviamo l'ammiraglio Umberto Saverio, l'umile dottor Anselmo ed il portuale Adriatico. Più tardi, quando il gruppo partigiano non è più isolato e riceve aiuti dagli anglo-americani (armi, vestiario, cibo e denaro) e dopo la morte di alcuni dei suoi membri originari, appare un altro tipo di diversità: i loro successori uccidono un vecchio fascista sopravvissuto, Rindi, senza proxesso e solo per vendetta, senza lo spirito di creare quella *Nuova Italia* che era il vero scopo della Resistenza italiana.

**Parole-chiave:** *partigiani, tedeschi, Resistenza, fascisti, vendetta.*

Come spesso è accaduto in Italia, *i non professionisti della scrittura*[1], che provenivano da esperienze diverse di lavoro ma che le hanno dedicato una parte importante della loro vita, sono stati a lungo visti con diffidenza nel mondo letterario[2].

[1] La definizione in corsivo nel testo è mia (A.R.).

[2] Valgano per tutti i casi di Primo Levi (*il chimico che scrive*) e di Dante Troisi (*il giudice che scrive*). Su di loro cfr., rispettivamente, *[s.f.]* (Susanna Foà), *Levi, Primo*, in AA.VV.,

Tale è stato anche il caso di Mario Tobino, medico del manicomio di Magliano (Lucca), di cui poi divenne primario[1]. Eppure, a ben vedere, la narrativa dello scrittore toscano è molto ricca, e come minimo copre quattro temi: la follia[2], la memoria, familiare e personale[3], la guerra fascista[4] e la lotta armata contro i nazisti occupanti dell'Italia ed i loro alleati in sottordine, i fascisti[5]: va inoltre osservato che i quattro temi qui evidenziati talvolta si incrociano nell'opera narrativa di Mario Tobino ed in ogni caso rispecchiano momenti di vita vissuta dallo scrittore[6].

*Dizionarioo della letteratura italiana del Novecento,* diretto da Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1992, p. 301, e *[an.a.r.]* (Angela Asor Rosa), *Troisi. Dante*, ivi, p. 551.

[1] Su di lui cfr. [c.s.] (Cristina Scarpa), Tobino, Mario, in AA.VV., Dizionario della letteratura italiana del Novecento, cit., pp. 542-543.

[2] Cfr. Mario Tobino, *Le libere donne di Magliano*; Firenze, Vallecchi, 1953; poi Milano, Mondadori,1970; Id., *Per le antiche scale*, Milano, Mondadori, 1976 (1ª ed. 1972); Id., *Gli ultimi giorni di Magliano*, Milano, Mondadori, 1986.

[3] Cfr. Mario Tobino, *La brace dei Biassoli*, Torino, Einaudi, 1956: poi Milano, Mondadori, 1981; Id., *Sulla spiaggia e di là dal molo*, Milano, Mondadori, 1991 (1ª ed. 1966); Id., *Il perduto amore*, Milano, Mondadori, 1981 (1ª ed. 1979).

[4] Cfr. Mario Tobino, *Il deserto della Libia*, Torino, Einaudi, 1952.

[5] Cfr. Mario Tobino, *Il clandestino*, Milano, Mondadori 1962; Id., *Tre amici*, Milano, Mondadori, 1991 (1ª ed. 1988).

[6] Sull'opera narrativa di Mario Tobino cfr. Geno Pampaloni, *Introduzione* a Id., *Le libere donne di Magliano*, cit. , pp. 5-20; Felice Del Beccaro, *Introduzione* a Id., *Per le antiche scale*, cit., pp. 5-22; Geno Pampaloni, *Introduzione* a Id., *La brace dei Biassoli*, cit., pp. V-XVIII; Felice Del Beccaro, *Mario Tobino*, in AA.VV., *Letteratura Italiana Contemporanea*; II, a cura di Gaetano Mariani e Mario Petrucciani, Roma, Lucarini, 1980, pp. 477-484; Fausto Gianfranceschi, *Introduzione* a Id., *Il perduto amore*, cit., pp. 5-12; Claudio Marabini, *Introduzione* a Id., *Sulla spiaggia e di là dal molo*, cit., pp. 5-20; Giuseppe Amoroso, *Prefazione* a Id., *Tre amici*, cit., pp. 5-10; Giulio Ferroni, *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Milano, Einaudi Scuola, 1991, pp. 419-421; Fausto Gianfranceschi, *Introduzione* a Id., *Gli ultimi giorni di Magliano*, cit., pp.5-14; Cesare Cases, *La latteratura italiana del Novecento*; Roma.Bari, Laterza, 1998, p. 48, p. 56. Sull'ambiente culturale in cui Mario Tobino fece i suoi primi passi in letteratura cfr. Alberto Asor Rosa, *La cultura*, in AA.VV., *Storia d'Italia*, a cura di Ruggiero Romano e Corrado Vivanti, Torino, Einaudi, 1975, p. 1507; Gabriele Turi, *La cultura tra ke due guerre*, in AA.VV., *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi: la Toscana*, a cura di Giorgio Mori, Torino, Einaudi, 1986, pp. 536-602; Giorgio Luti, *Firenze e la Toscana*, in AA.VV., *Letteratura italiana. Storia e geografia*, 3: *L'età contemporanea*, diretta da Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1989, pp. 463-546.

*Il clandestino* (1962)[1] può però essere considerato un'opera unica nella narrativa dello scrittore toscano, che alla Resistenza[2] partecipò di persona, non a Firenze[3] ma in un'altra zona della Toscana, fra Lucca e Viareggio[4]: l'autore infatti tornerà al tema della lotta armata antifascista solo verso la fine della sua vita, con un accenno ad essa contenuto nel romanzo *Tre amici* (1988)[5].

Il romanzo si apre a Medusa (Viareggio) con la confusione che seguì in tutta l'Italia alla caduta del fascismo (25 luglio 1943) ed in cui l'antifascismo, di ogni colore politico, torna alla luce del sole mentre i fascisti si nascondono per evitare le ritorsioni contro di loro derivanti da vent'anni di angherie[6]. E tale confusione continua anche il,giorno dopo quando, certa che il fascismo non esiste più, la gente si scatena nelle piazze, non appena è chiaro che il nuovo potere in Italia è stato assunto dal Maresciallo Pietro Badoglio, per distruggere ogni ricordo dell'odiato regime. Ma nell'antifascismo, anche a Medusa, emergono subito due tendenze: da un lato i vecchi, che ora possono dare libero sfogo a quanto si sono tenuti dentro per vent'anni; dall'altro i giovani, che hanno acquisito una coscienza politica durante il ventennio, e che non partecipano alle manifestazioni di piazza perché pensano che l'attuale situazione non durerà a lungo e che i tedeschi, già presenti in forze in Italia, occuperanno anche la zona di Medusa, e quindi progettano di creare un gruppo clandestino di resistenza all'occupazione tedesca: e fra questi giovani ce ne sono già due che ritroveremo nel corso della narrazione l'avvocato Giorgetto ed un operaio detto il Mosca[7]. Ma la decisione

[1] Sul romanzo cfr. nota 7.

[2] Sulla lotta armata antinazifascista cfr. Leonardo Paggi, *Resistenza*, in AA.VV., *Dizionario del fascismo*, II: *L-Z*, a cura di Victoria de Grazia e Sergio Luzzatto, Torino, Einaudi, pp. 501-506. Per un'analisi del fenomeno cfr. Roberto Battagalia, *Storia della Resistenza italiana*, Torino, Einaudi, 1964; Giorgio Bocca, *Storia dell'Italia partigiana (settembre 1943-maggio 1945)*; Milano, Mondadori, 1996 (1ª ed. 1995); Claudio Pavone, *Una guerra civile. Saggio sulla moralità della Resistenza*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006 (1ª ed. 1991).

[3] Sulla Resistenza a Firenze cfr. Orazio Barbieri, *Ponti sull'Arno. La Resistenza a Firenze*, Roma, Editori Riuniti, 1975 (1ª ed. 1958); Giorgio Spini-Antonio Casali, *Firenze*, Roma-Bari, Laterza, 1986, pp. 143-147; Nicola Labanca, *Firenze*, in AA.VV., *Dizionario della Resistenza*; I: *Storia e geografia della Liberazione*, a cura di Enzo Collotti, Renato Sandri e Frediano Sessi, Torino, Einaudi, 2000, pp. 465-469

[4] Sulla Resistenza nella regione d'origine dello scrittore cfr. Nicola Labanca, *Toscana*, in AA.VV., *Dizionario della Resistenza*, I, cit., pp. 455-464.

[5] Sul romanzo qui citato cfr. nota 7.

[6] Cfr. M.Tobino, *Il clandestino*, cit., pp. 11-26. Sulla caduta del fascismo (25 luglio 1943) cfr. Luigi Salvatorelli-Giovanni Mira, *Storia d'Italia nel periodo fascista*, Torino, Einaudi, 1964, pp. 1092-1097; 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. 2332-2333.

[7] Cfr. M.Tobino, *Il clandestino*, cit., pp. 27-38. Sul nuovo potere dopo la caduta del fascismo cfr. L.Salvatorelli-G.Mira, *Storia d'Italia nel periodo fascista*, cit., pp. 1097-1102; E.Ragionieri, *La storia politica e sociale*, cit., pp. 2334-2337. Sul nuovo capo del governo

definitiva di creare il gruppo di resistenza avviene con l'armistizio dell'8 settembre 1943 con gli anglo-americani, quando l'esercito italiano, in Italia e all'estero, si arrende senza combattere perché lasciato senza ordini dal re e dal capo del governo che nel frattempo sono in fuga verso il Sud già nelle mani degli alleati[1]. Il gruppo partigiano comincia a prendere forma e si precisano meglio i suoi componenti: a quelli originali cone Giorgetto e il Mosca si aggiungono altri personaggi come lo scrittore Marino che, dopo una certa simpatia per il fascismo, è divenuto adesso un convinto antifascista, il professore di scuola Gustavo, il portuale Adriatico e l'impiegato delle ferrovie Milziade, cui si aggiungono i due vecchi antifascisti, Asdrubale e Nieri, così come un personaggio che si rivelerà centrale nel romanzo, il dottor Anselmo. Tutti costoro, di origine sociale diversa, si uniscono nel comune intento di combattere i nazifascisti: non hanno però nel loro gruppo un colore politico ben precisso, a tal punto che decidono di restare indipendenti dopo un contatto avuto con una cellula del Partito Comunista d'Italia (P.C.d'I) anche se il gruppo per ora manca di una vera e propria organizzazione così come di una buona quantità di armi, munizioni ed esplosivi[2]. E che il gruppo clandestino di resistenza abbia bisogno di tutto ciò è dimostrato dal fatto che le peggiori previsioni di Giorgetto e del Mosca di lì a poco si realizzeranno: con l'occupazione tedesca, si forma l'ultimo fascismo italiano, la Repubblica Sociale Italiana (R.S.I.), del tutto asservito ai nazisti e da loro dipendente, e con essa a Medusa rientrano in scena i suoi due caporioni locali, il Nencini e il Rindi ma, mentre il primo si impegna in pieno nella nuova realtà e con ciò dimostra, ieri come oggi, tutta la brutalità del fascismo toscano, non molto gradita allo stesso Benito Mussolini, il secondo sceglierà di tenersi per ora in disparte forse perché ha cominciato a riflettere su un passato che è anche il suo. Ma il vero organizzatore del nuovo fascismo è l'opportunista Aimone, un persomaggio che vuole approfittare della situazione per fare carriera e che dentro di se disprezza i due vecchi fascisti[3]. Il gruppo clandestino di resistenza ha anche un altro

italiano cfr. Nicola Labanca, *Badoglio, Pietro*, in AA.VV., *Dizionario del fascismo*, I: *A-K*, a cura di Victoria de Grazia e Sergio Luzzatto, Torino, Einaudi, 2002, pp. 129-132. Per una biografia del personaggio cfr. Piero Pieri-Giorgio Rochat, *Badoglio*, Torino, UTET, 1974.

[1] Cfr. M.Tobino, *Il clandestino*, cit., pp. 39-42. Sull'armistizio con gi alleati (8 settembre 1943) cfr. L.Salvatorelli-G.Mira, *Storia d'Italia nel periodo fascista*, cit., pp. 1109-1114; E.Ragionieri, *La storia politica e sociale*, cit., pp. 2347-2357. Sul capo del governo cfr. nota 15. Sul sovrano italiano in fuga con lui cfr. Paolo Colombo, *Vittorio Emanuele III di Savoia*, in AA.VV., *Dizionario del fascismo*, II: *L-Z*, cit., pp. 796-798.

[2] Cfr. M.Tobino, *Il clandestino*, cit., pp. 43-80.

[3] Cfr. M.Tobino, *Il clandestino*, cit., pp. 81-96. Sul nuovo fascismo a rimorchio dei nazisti cfr. Daniella Gagliani, *Repubblica Sociale Italiana (Rsi)*, in AA.VV., *Dizionario del fascismo*, II: *L-Z*. cit., pp. 494-499. Per alcuni studi su di esso cfr. Frederick W. Deakin, *Storia della Repubblica di Salò*, Torino, Einaudi, 1963; Giorgio Bocca, *La Repubblica di Mussolini*, Milano, Mondadori, 2005 (1ª ed. 1984); Aurelio Lepre, *La storia della Repubblica di Mussolini. Salò: il tempo dell'odio e della violenza*, Milano, Mondadori, 2007 (1ª ed. 1999). Sulla brutalità del fascismo toscano anche nella sua ultima stagione cfr. Andrea Rossi, *Fascisti toscani nella*

problema, quello di trovare un capo che possa rappresentarlo con gli angloamericani quando ci saranno contatti con loro. Sarà il dottor Anselmo a risolverlo, incontrando un alto ufficiale della Regia Marina in pensione, l'Ammiraglio Umberto Saverio, che vive proprio a Medusa. Costui è un singolare tipo di sognatore, che un tempo vedeva le navi militari italiane in tutti i mari del mondo e che poi si è dovuto scontrare con la dura realtà della guerra che ha svelato la totale impreparazione militare italiana. Per questo ed altri motivi è entrato in contrasto con il fascismo, che lo ha mandato in pensione perché non si fidava più di lui. Ma ora l'Ammiraglio Umberto Saverio, rivitalizzato dalla proposta del dottor Anselmo di divenire il capo del clandestino di Medusa, la accetta[1]. L'adesione dell'Ammiraglio al gruppo gli garantisce una delle sue basi nella palazzina dove lui vive con l'amante Nelly, una donna che sembra proprio venire dal passato, dove si svolgerà una discussioine sulla convenienza o meno di distruggere il Balipedio, cioè il campo di tiro di Medusa dove si trova anche il deposito locale di armi ed esplosivi: da un lato, l'azione potrebbe far capire a tedeschi e fascisti che non sono più gli assoluti padroni della situazione; dall'altro, però, potrebbe far vittime fra i civili delle case vicine[2]; poco dopo si rifà vivo il P.C.d'I., che vorrebbe prendere il controllo del clandestino ma in questo caso si avrà solo un accordo di collaborazione fra il gruppo ed il partito per non dividere le forze della Resistenza di fronte al comune nemico, ed una delle prime operazioni progettate sarà proprio l'attentato al Balipedio[3]. Ma, mentre l'organizzazione del gruppo procede, resta il problema principale, quello dei contatti con gli alleati, vitale per la prosecuzione della sua attività contro i nazifascisti ed il suo coordinamento con le truppe angloamericane che avanzano ancora in Italia. Qui si rivela fondamentale l'intervento dell'Ammiraglio Saverio, che ricorda di aver saputo da un suo collega del servizio segreto della Marina che gli inglesi, già prima della caduta del fascismo e dell'armistizio italiano, avevano lanciato nella zona di Medusa un radiotelegrafista che però aveva cessato all'improvviso di trasmettere; così, tutto il

*repubblica di Salò (1943-1945)*, Pisa, BPS Edizioni, 2006. Sul capo del fascismo cfr. Pierre Milza, *Mussolini, Benito*, in AA.VV., *Dizionario del fascismo*, II: *L-Z*, cit., pp. 189-195.

[1] Cfr. M.Tobino, *Il clandestino*, cit., cit., pp. 97-120. Sui rapporti tra la Regia Marina ed il fascismo, non sempre facili anche se poi si giunse ad una collaborazione che portò però all'impreparazione della marina italiana alla seconda guerra mondiale, cui mancavano strumenti esenziali per combattere alla pari con gli avversari, cfr. Fabio De Ninno, *Fascisti sul mare. La Marina e gli ammiragli di Mussolini*, Roma-Bari, Laterza, 2017. Sul deterioramento dei rapporti fra la Regia Marina ed il fascismo dopo l'8 settembre 1943, e che fra l'altro condusse alla condanna a morte del governatore del Dodecanneso italiano, Ammiraglio Igino Campioni, e del suo vice, Contrammiraglio Luigi Mascherpa, consegnati dai tedeschi alla R.S.I. e fucilati a Parma nel marzo 1944 dopo un processo-farsa, cfr. Gianni Rocca, *Fucilate gli ammiragli. La tragedia della Marina italiana nella seconda guerra mondiale*, Milano, Mondadori, 1987. Sui due personaggi qui citati cfr. *Campioni Igino*, in Bruno Palmiro Boschesi, *Enciclopedia della seconda guerra mondiale*, Milano, Mondadori, 1983, pp. 44-45, e *Mascherpa Luigi*, ivi, p. 82.

[2] Cfr. M.Tobino, *Il clandestino*, cit., pp. 121-142.

[3] Cfr. M.Tobino, *Il clandestino*, cit., pp. 143-155.

clandestino si mette allora alla sua ricerca[1], il che richiede un po' di tempo, ma infine il radiooperatore viene trovato: si tratta di un italiano della zona, Giovambattista Contrucci, da molti anni emigrato a Glasgow, e che all'inizio della guerra era stato reclutato dal servizio segreto inglese. Paracadutato da tempo nella zona di Medusa, ha perso i contatti con la sua base ed ora ha paura di essere stato abbandonato a se stesso e di essere finito in una trappola da cui non può più uscire. Portato di fronte all'Ammiraglio Saverio, è richiamato al suo dovere ed inizia a riprendere i contatti con la sua base: quando ci riesce e gli inglesi hanno fatto le loro verifiche sul clandestino, cominciano i primi lanci di materiale bellico e di sopravvivenza, ed il gruppo può iniziare ad uscire allo scoperto[2]. Nella mutata situazione, il clandestino inizia a progettare azioni, ma evidentemente qualcosa è giunto alle orecchie dei nazifascisti, ed una casa in periferia è perquisita: i carabinieri sono lì in teoria per cercare della refurtiva, ma in realtà sono alla caccia di un membro del clandestino, per sua fortuna in quel momento assente, e la fallita perquisizione roesce solo ad instillare nella madre del rìcercato la volontà di lottare contro il nazifascismo[3]. Ora, una delle azioni programmate viene eseguita: il Balipedio salta in aria, ed il clandestino si trova di fronte ad una delle conseguenze di quel tipo di guerra, che provoca infatti vittime innocenti fra i civili delle case vicine, che nulla avevano a che fare né con gli occupanti né con la Resistenza, e ciò mostra che l'attuale lotta è senza pietà e non risparmia niente e nessuno[4]. Il clandestino deve però avere anche un contatto diretto con gli alleati, ed un suo rappresentante parte per il Sud: la mossa suscita all'inizio qualche perplessità fra i membri del gruppo, ma infine è approvata ed attuata senza poter immaginare le reazioni angloamericane all'iniziativa[5]. Il clandestino continua ad operare, ed i suoi membri capiscono che nella loro zona di operazioni devono stare molto attenti a non commettere errori: infatti, cominciano a sospettare che uno di loro, Badaloni, sia un informatore dei nazifascisti e perciò l'uomo è tenuto d'occhio. All'interno del gruppo si pensa che per ora non si debbano fare azioni inconsulte quanto piuttosto tenere sotto controllo il nemico: e, in particolare tra i fascisti, non tanto i due vecchi camerati Nencini e Rindi - che pure hanno ripreso a spadroneggiare - quanto il giovane e viscido Aimone, carrierista senza scrupoli che non capisce che il suo momento durerà poco e perciò cerca sempre di mettersi in luce presso i suoi amici tedeschi[6] Nonostante tutto ciò, il clandestino va avanti nella sua attività: il suo radiotelegrafista ha sempre più contatti con gli inglesi e ne stabilisce uno anche con gli americani, che comporta un

[1] Cfr. M.Tobino, *Il clandestino*, cit., pp. 156-180.
[2] Cfr. M.Tobino, *Il clandestino*, cit., pp. 181-200.
[3] Cfr. M.Tobino, *Il clandestino*. cit., pp. 201-216.
[4] Cfr. M.Tobino, *Il clandestino*, cit., pp. 217-238.
[5] Cfr.M. Tobino, *Il clandestino*, cit., pp. 239-262.
[6] Cfr. M.Tobino, *Il clandestino*, cit., pp. 263-278. Il personaggio di Aimone fa sempre più pensare al vero segretario federale fascista di Lucca nello stesso periodo, Idreno Utimpergher. Su di lui cfr.A.Rossi, *Fascisti toscani nella Repubblica di Salò 1943-1945*,, cit., p. 39, p. 71, p. 72, p. 76, p. 77, p. 78, p. 79, p. 81, p. 82, p. 84, p. 97, p. 157, p. 158.

netto miglioramento nei rifornimen[1], e ciò avviene mentre l'unità del gruppo si cementa ancora di più al di là delle diverse origini sociali[2] anche se ha ancora il problema di farsi conoscere dai cittadini di Medusa e coinvolgerli nella lotta antifascista perché finora le sue azioni sono avvenute fuori città; risolvere tale problema non è afffatto semplice perché gli abitanti di Medusa sembrano restare indifferenti, se non addirittura passivi, di fronte a quanto avviene attorno a loro: sono infatti influenzati da quel che dicono le autorità di occupazione, che chiamano i partigiani banditi per tentare di trasformarli in volgari criminali perché iniziano ad averne paura[3]. Finalmente, il clandestino costituisce un *G.A.P.* ( *Gruppo di Azione Patriottica*) che esegue colpi di mano a Medusa, fa capire ai nazifascisti di non essere più gli assoluti padroni della situazione e convince gli abitanti della città a non restare più indifferenti davanti alle attività dei partigiani: quest'ultimo obiettivo è raggiunto con grande gioia dell'Ammiraglio Saverio, che ora sogna la creazione di un vero e proprio esercito di liberazione, con un progetto che però al momento è prematuro[4].Tutta l'attività del clandestino mostra che i suoi membri non sono affatto eroi ma solo uomini che hanno deciso di combattere i tedeschi ed i fascisti al loro rimorchio che contiunano a proclamarsi i soli veri italiani, e che in un momento difficile portano avanti la loro scelta con coerenza e coraggio: ed è per questo che, se da un lato cercano di continuare una vita normale quasi come quella di prima della guerra[5], dall'altro non paiono rendersi conto, con pericolosa ingenuità, che le loro attività sono tenute sotto controllo dal nemico, che combatte un gruppo sempre meno clandestino per annientarlo una volta per tutte[6].

Poco dopo, mentre tutto pare andar bene (i contatti con gli alleati per i rifornimenti sono regolari e garantiscono al clandestinuo la continuazione della sua attività), avviene ciò che si temeva: il cerchio attorno al gruppo partigiano si è stretto e, forse grazie ad una spiata oppure perché l'andirivieni attorno alla villa dell'amante del suo capo è stato notato, l'Ammiraglio Saverio è arrestato[7], ed il suo fermo causa subito un mutamento di prospettive nel gruppo: uno dei suoi membri, Summonti, che non aveva mai avuto gran simpatia per uno dei suoi fondatori, il dottor Anselmo, capisce di aver sbagliato e vuol collaborare con lui in prossime azioni contro il nemico. Se ciò annulla il vecchio contrasto anche per diversità di origini, i due, che qui ritrovano una comunanza di intenti, non possono ora neppure immaginare quale sarà la loro prima

[1] Cfr. M.Tobino, *Il clandestino*, cit., pp. 279-302.

[2] Cfr. M.Tobino, *Il clandestino*, cit., pp. 303-324.

[3] Cfr. M.Tobino, *Il clandestino*, cit., pp. 325-356 e pp.357-388.

[4] Cfr. M.Tobino, *Il clandestino*, cit., pp. 389-412. Su questo tipo di organizzazione partigiana cfr. *[s.r.]* (Sandri, Renato), *Gruppi d'azione patriottica*, in AA.VV., *Dizionario della Resistenza*, II: *Luoghi, formazioni, protagonisti*, a cura di Enzo Collotti, Renato Sandri e Frediano Sessi, Torino, Einaudi, 2001, pp. 209-213.

[5] Cfr. M.Tobino, *Il clandestino*, cit., pp. 413-432.

[6] Cfr. M.Tobino, *Il clandestino*, cit., pp. 433-464.

[7] Cfr. M.Tobino, *Il clandestino*, cit., pp. 465-498.

azione insieme[1]. Da allora, gli avvenimenti precipitano: l'Ammiraglio Saverio, interrogato dal comandante tedesco a Medusa, il tenente Karl, con *eroismo di altri tempi* dichiara di essere lui il capo del clandestino ed il vecchio fascista Nencini, presente all'interogatorio, lo uccide a colpi di mazza ferrata per essere poco dopo a sua volta ucciso dal dottor Anselmo e da Summonti per rappresaglia. L'azione, anche nel caso di Medusa, porta allo scoperto un elemento della Resistenza finora poco visibile, quello della guerra civile tra italiani[2].

Inoltre, forse per l'estensione delle attività del gruppo, i tedeschi ordinanao di sgomberare la città forse anche per timore di uno sbarco alleato[3] ma, nel nuovo scenario apertosi, accade il passaggio dal *vecchio* al *nuovo* clandestino: il dottor Anselmo esce infatti di scena perché è ucciso mentre porta medicinali e viveri ad alcuni prigionieri di guerra alleati e, subito dopo, la *nuova generazione del clandestino* uccide l'altro vecchio fascista di Medusa, Rindi, che pur tra mille contraddizioni aveva detto di aver capito adesso di aver sbagliato tutto: e ciò getta un'ombra nera sull'aspetto di guerra civile della Resistenza, che qui si trasforma in mera vendetta, destinata purtroppo a replicarsi dopo la completa liberazione dell'Italia dal nazifascismo[4].

Come si può notare, *Il clandestino* (1962) di Mario Tobino è un romanzo sulla Resistenza italiana che vede tale periodo della recente storia italiana in modo del tutto antieroico e per molti aspetti apolitico e che, per ciò stesso, evita di cadere nella retorica resistenziale del *Secondo Risorgimento italiano*[5] come spesso è stato fatto. Oltre a ciò, tale carattere antieroico ed antiretorico della lottta armata antinazifascista è riscontrabile nella stessa diversità di provenienza, sociale e politica, dei membri del clandestino che, salvo l'Ammiraglio Saverio, non sono degli eroi per vocazione ma solo uomini che capiscono di non poter più stare a guardare quanto accade intorno a loro e, quindi, tollerare ancora quanto hanno già sopportato fin troppo a lungo perché farlo vuol dire essere complici di un regime che ora esiste, sia pure in modo precario, solo perché in Italia ci sono i tedeschi: ed è questo che dà loro la comune volontà di lottare per la libertà del loro paese. Ma forse è proprio per tale motivo che il romanzo di Mario Tobino non fu incluso in un'analisi delle opere letterarie italiane ispirate alla lotta armata antifascista apparsa negli anni '70 del '900[6] e che suoi brani non appaiono

[1] Cfr. M.Tobino, *Il clandestino*, cit., pp. 499-516.

[2] Cfr. M.Tobino, *Il clandestino*, cit., pp. 517-540. La definizione in corsivo nel testo è mia (.A.R.). Sulla Resistenza italiana cfr. nota 10.

[3] Cfr. M.Tobino, *Il clandestino*, cit., pp. 541-558.

[4] Cfr. M.Tobino, *Il clandestino*, cit., pp. 559-570. Le definizioni in corsivo nel testo sono mie (A.R.). Su tale aspetto negativo della Resistenza italiana cfr. Gianni Oliva, *La resa dei conti. Aprile-maggio 1945: foibe, Piazzale Loreto e giustizia partigiana*, Milano, Mondadori, 1999. Sulla Repubblica Sociale Italiana (R.S.I.) cfr. nota 18.

[5] La definizione in corsivo nel testo è stata spesso usata per denominare la lotta armata antifascista tra il settembre 1943 e l'aprile 1945 (A.R.).

[6] Cfr. Giovanni Falaschi, *La Resistenza armata nella narrativa italiana*, Torino, Einaudi, 1976. Si noterà che tale tendenza ad ignorare il romanzo di Mario Tobino qui esaminato è

anche in una recente antologia dedicata a questo genere della narrativa italiana[1]. Va detto anche che il romanzo di Mario Tobino non nasconde il carattere di guerra civile della Resistenza italiana, all'inizio negato dalla canonizzazione storica del periodo che sarebbe apparsa nel 1964 ma poi confermato e messo in piena luce da una ricerca del 1991[2].

Per tutte queste sue caratteristiche, *Il clandestino* (1962) di Mario Tobino può essere considerato, fin dalla sua uscita, un libro scomodo sulla Resistenza italiana e ciò, almeno per alcuni, ha giustificato la sua messa al bando. Nonostante tutto ciò, il suo valore è di anticipare le concezioni cui è arrivata l'attuale storiografia italiana sulla Resistenza. Ma il libro dello scrittore toscano ha anche un altro merito: quello di aver mostrato, proprio perché i membri del clandestino hanno abbandonato le loro diverse origini sociali e politiche allo scopo del comune intento di sconfiggere il nazifascismo, quale nuovo paese poteva essere - ma di fatto non è mai stato - l'Italia dopo l'aprile del 1945.

## Bibliografia

**Opera principale analizzata**

Tobino, Mario, 1962. *Il clandestino*, Milano, Mondadori.

**Opere di riferimento**

Tobino, Mario, 1952. *Il deserto della Libia*, Torino, Einaudi.
Tobino, Mario, 1970. *Le libere donne di Magliano* (1ª ed. Firenze, Vallecchi, 1953).
Tobino, Mario, 1976. *Per le antiche scale* (1ª ed. 1972), Milano, Mondadori.
Tobino, Mario, 1981. *La brace dei Biassoli* (1ª ed. Torino, Einaudi, 1956), Milano, Mondadori.
Tobino, Mario, 1981. *Il perduto amore* (1ª ed. 1979), Milano, Mondadori.
Tobino, Mario, 1981. *Sulla spiaggia e di là dal molo* (1ª ed. 1966), Milano, Mondadori
Tobino, Mario, 1991. *Tre amici* (1ª ed. 1988), Milano, Mondadori.
Tobino, Mario, 1992. *Gli ultimi giorni di Magliano* (1ª ed. 1982), Milano, Mondadori.

**Antologie**

AA.VV., 2013. *Storie della Resistenza*, a cura di Domenico Gallo e Italo Poma, Palermo, Sellerio.

**Dizionari**

AA.VV., 1992. *Dizionario della letteratura italiana del Novecento*, diretto da Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi.

continuata in seguito: cfr. Alessandra Briganti, *La guerra, la prigionia e la Resistenza nella narrativa e nella poesia*, in AA,VV., *Letteratura Italiana Contemporanea*, a cura di Gaetano Mariani e Mario Petrucciani, Roma, Lucarini, 1982, pp. 53-91.

[1] Cfr. AA.VV., *Storie della Resistenza*, a cura di Domenico Gallo e Italo Poma, Palermo, Sellerio, 2013.

[2] Per la canonizzazione della lotta armata antinazifascista cfr. R.Battaglia, *Storia della Resistenza italiana*, cit.; per una ricerca successiva, che ha portato ad una visione molto meno retorica e più realistica del fenomenno, cfr. C.Pavone, *Una guerra civile. Saggio sulla moralità della Resistenza*, cit..

AA.VV., 2000. *Dizionario della Resistenza*, I: *Storia e geografia della Liberazione*, a cura di Enzo Collotti, Renato Sandri e Frediano Sessi, Torino, Einaudi.
AA.VV., 2001. *Dizionario della Resistenza*, II: *Luoghi, formazioni, protagonisti*, a cura di Enzo Collotti, Renato Sandri e Frediano Sessi, Torino, Einaudi.
AA.VV., 2002. *Dizionario del fascismo*, I: *A-K*, a cura di Victoria de Grazia e Sergio Luzzatto, Torino, Einaudi.
AA.VV., 2003. *Dizionario del fascismo*, II: *L-Z*, a cura di Victoria de Grazia e Sergio Luzzatto, Torino, Einaudi.

## Enciclopedie

Boschesi, Bruno Palmiro, 1983. *Enciclopedia della seconda guerra mondiale*, Milano, Mondadori.

## Saggistica

Asor Rosa, Alberto, 1975. *La cultura*, in AA.VV., *Storia d'Italia*, 4/II, a cura di Ruggiero Romano e Corrado Vivanti, Torino, Einaudi.
Barbieri, Orazio, 1975. *Ponti sull'Arno, La Resistenzaa a Firenze* (1ª ed. 1958), Roma, Editori Riuniti.
Battaglia, Roberto, 1964. *Storia della Resistenza italiana*, Torino, Einaudi.
Bocca Giorgio, 1996. *Storia dell'Italia partigiana (settembre 1943-maggio 1945*) (1ª ed. 1995), Milano, Mondadori.
Bocca, Giorgio, 2005. *La Repubblica di Mussolini* (1ª ed. 1999, Milano, Mondadori.
Briganti, Alessandra, 1982. *La guerra, la prigionia e la Resistenza nella narrativa e nella poesia*, in AA.VV., *Letteratura Italiana Contemporanea*, a cura di Gaetano Mariani e Mario Petrucciani, Roma, Lucarini, pp. 53-91.
Cases, Cesare, 1998. *La letteratura italiana del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, p. 48. p. 56.
Deakin, Frederick W., 1963. *Storia della Repubblica di Salò*, Torino, Einaudi.
Del Beccaro. Felice, 1977. *Introduzione* a Mario Tobino, *Per le antiche scale* (1ª ed. 1972), Milano, Mondadori, pp. 5-22.
Del Beccaro, Felice, 1980. *Mario Tobino*, in AA.VV., *Letteratura Italiana Contemporanea*, II, a cura di Gaetano Mariani e Mario Petrucciani, Roma, Lucarini, pp. 477-484.
De Ninno, Fabio, 2017. *Fascisti sul mare. La Marina e gli ammiragli di Mussolini*, Roma-Bari, Laterza.
Falaschi. Giovanni, 1976. *La resistenza armata nella narrativa italiana*, Torino, Einaudi.
Ferroni. Giulio, 1991. *Storia della letteratura italiana. Il novecento*, Milano, Einaudi Scuola, pp. 419-421
Gianfranceschi, Fausto, 1981. *Introduzione* a Mario Tobino, *Il perduto amore* (1ª ed. 1979), Milano, Mondadori, pp. 5-12.
Gianfranceschi, Fausto, 1992. *Introduzione* a Mario Tobino, *Gli ultimi giorni di Magliano* (1ª ed. 1982), Milano, Mondadori, pp. 5-14.
Labanca, Nicola, 2000. *Toscana*, in AA.VV., *Dizionario della Resistenza*, I: *Storia e geografia della Liberazione*, a cura di Enzo Collotti, Renato Sandri e Frediano Sessi, Torino, Einaudi, pp. 455-464.
Labanca, Nicola, 2000. *Firenze*, in AA.VV., *Dizionario della Resistenza*, I: *Storia e geografia della Liberazione*, a cura di Enzo Collotti, Renato Sandri e Frediano Sessi, Torino, Einaudi, pp. 465-469.
Lepre, Aurelio, 2007). *La storia della Repubblica di Mussolini. Salò: il tempo dell'odio e della violenza* (1ª ed. 1993), Milano, Mondadori.
Luti, Giorgio, 1989. *Firenze a la Toscana*, in AA.VV., *Letteratura italiana. Storia e geografia*, 3: *L'età contemporanea*, diretta da Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, pp. 469-546.
Marabini, Claudio, 1991. *Introduzione* a Mario Tobino, *Sulla spiaggia e di là dal molo* (1ª ed. 1966), Milano, Mondadori, pp. 5-20.
Oliva, Gianni, 1999. *La resa dei conti. Aprile-maggio 1945: foibe, Piazzale Loreto e giustizia partigiana*; Milano, Mondadori.
Pampaloni, Geno, 1970. *Introduzione* a Mario Tobino, *Le libere donne di Magliano* (1ª ed. Firenze,Vallecchi, 1953), Milano, Mondadori, pp. 5-20.
Pampaloni, Geno, 1977. *Introduzione* a Mario Tobino, *La brace dei Biassoli* (1ª ed. Torino, Einaudi, 1956), Milano, Mondadori, pp. V-XVIII.

Pavone, Claudio, 2006. *Una guerra civile. Saggio sullla moralità della Resistenza* (1ª ed. 1991), Torino, Bollati Boringhieri.

Pieri, Piero-Rochat, Giorgio, 1974. *Pietro Badoglio*, Torino, UTET.

Ragionieri, 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.

Rocca, Gianni, 1987. *Fucilate gli ammiragli. La tragedia della Marina italiana durante la seconda guerrra mondiale*, Milano, Mondadori.

Rossi, Andrea, 2006. *Fascisti toscani nella Repubblica di Salò 1943-1945*, Pisa, Edizioni BFS.

Salvatorelli-Luigi-Mira, Giovanni, 1964. *Storia d'Italia nel periodo fascista*, Torino, Einaudi

*[s.r.]* (Sandri, Renato), 2001. *Gruppi d'azione patriottica*, in AA.VV., *Dizionario della Resistenza*, II: *Luoghi, formazioni, protagonisti*,a cura di Enzo Collotti, Renato Sandri e Frediano Sessi, Torino, Einaudi, pp. 209-213.

Spini-Giorgio-Casali, Antonio, 1986. *Firenze*, Roma-Bari, Laterza.

Turi, Gabriele, 1986. *La cultura tra le due guerre*, in AA.VV., *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi. La Toscana*, a cura di Giorgio Mori, Torino, Einaudi, pp. 536-602

DOI: 10.35923/QR.10.02.28

Oana SĂLIȘTEANU
(Università di Bucarest)

# La diversità tonale di Guido Cavalcanti nell'identità corale della lirica duecentesca

**Abstract: (Guido Cavalcanti's tonal diversity within the choral identity of lyric poetry in the 13th century)** The recent publication of the Romanian translation of Guido Cavalcanti's complete work, made us meditate on the singularity of the poet's voice in the context of Florentine society at the end of the 13th century, as well as on the obstacles faced in the translating process. The analysis starts with the most important elements that young Dante's friend inherited from the previous Occitanic and Sicilian lyrical tradition (poetry genres such as *canzoni, tenzoni, pastorelle*, sonnets and the recurrent themes and clichés, such as spring frames, courtly love, typical feudal vassalage links transferred to lady and poet relationships) and goes on with Cavalcanti's innovations compared to the poor previous lyric tradition before him: the dramatic change of poetic tone (from the choral and graceful serenity of the troubadours and the representatives of *Scuola Siciliana* and *Dolce Stil Nuovo* to an anxious, egocentric and pessimistic tone), the surprising philosophical background inspired by Averroes' writings, with his theory of *spiriti* and *spiritelli* as vital principle of life, and his citizen commitment and involvement in political battles. Sonnets and short excerpts of Cavalcanti's verse in Italian and Romanian will exemplify his great poetic art that inspired Dante Gabriel Rossetti, T.S. Eliot and Ezra Pound.

**Keywords***: Guido Cavalcanti, Romanian translation, troubadours, Dolce Stil Nuovo, Averroes.*

**Riassunto:** La recente pubblicazione della traduzione in rumeno, in metro e rima, dell'opera integrale di Guido Cavalcanti, ci ha fatto meditare alla singolarità della voce del poeta nel contesto della società fiorentina alla fine del XIII secolo, nonché agli ostacoli affrontati nel percorso traduttivo. L'intervento comincia con la breve analisi degli elementi ripresi o ereditati dalla precedente tradizione trovatorica o siciliana: generi poetici (canzoni, tenzoni, pastorelle, sonetti) e temi repertoriali (la fiorente primavera, l'amor cortese, il rapporto feudale di vassallaggio trasferito anche a quello fra donna sovrana e poeta). Tre sarebbero i punti fondamentali di innovazione cavalcantiana rispetto alla scarsa tradizione lirica precedente e ai poeti contemporanei del Dolce Stil Nuovo: il severo cambiamento di registro (dalla corale e graziosa serenità dei trovatori e dei Siciliani ad un tono ansioso, egocentrico e pessimistico), l'impostazione filosofica di stampo neoaristotelico e averroistico con la teoria degli *spiriti* e *spiritelli* come principio vitale del corpo e la sua voce da cittadino impegnato. Sonetti e frammenti delle sue *Rime* in italiano e in rumeno illustreranno la grande arte di un poeta che fra sei secoli avrebbe ispirato la sensibilità di un Dante Gabriel Rossetti, T.S. Eliot e Ezra Pound.

**Parole-chiave:** *Guido Cavalcanti, traduzione rumena, trovatori, Dolce Stil Nuovo, Averroes.*

La recente pubblicazione della traduzione in rumeno, in metro e rima, dell'opera integrale di Guido Cavalcanti presso la casa editrice Humanitas[1], ci ha fatto meditare, oltre agli ostacoli affrontati nel percorso traduttivo, alla singolarità della voce del poeta nel contesto letterario della Penisola alla fine del XIII secolo.

Cavalcanti, nato presumibilmente intorno al 1258 da una famiglia nobile molto agiata di Firenze e morto sempre a Firenze nel 300 dopo un esilio imposto per ragioni politiche, viene subito riconosciuto dall'élite culturale toscana, dai poeti e dai cronisti, come la personalità di spicco nel campo della poesia amorosa e della filosofia, e tutt'oggi molti lo stimano la voce lirica più insigne del Duecento italiano. Ma la tradizione poetica che il fiorentino aveva alle spalle e di cui poteva godere verso la fine del XIII-esimo secolo si riduceva solo alla lezione (quasi secolare) dei trovatori occitani e ai loro imitatori siciliani riuniti intorno alla corte di Federico II degli Svevi (cca. 1220-1266). La Penisola, pur non del tutto priva di nomi propri nella letteratura in volgare (si ricordi il filone didattico-moraleggiante degli scrittori settentrionali, la splendida vena mistica umbra e la scuola toscana di transizione), si trovava in fin dei conti ai primordi di una tradizione lirica autoctona.

Il filosofo poeta Guido Cavalcanti, riprendendo in gran parte il concetto lanciato dal "primo Guido", il bolognese Guido Guinizelli, e cioè quello del *cuor gentil* come unica possibile sede dell'amore, diventa una voce di massima autorevolezza nella nuova scuola poetica fiorentina, rappresentata da Cino da Pistoia, Gianni Alfani, Lapo Gianni, Dino Frescobaldi, cui aderirà anche il giovane Dante del periodo della *Vita Nova* che ne darà nel *Purgatorio* il nome di *Dolce Stil Nuovo*.

In questa prima parte della mia breve analisi ci proponiamo di parlare del modo in cui Cavalcanti rientra nella coralità di gusto, temi e generi poetici della sua epoca.

Tra il XII e il XIII secolo, l'Europa letteraria fu dominata dal potentissimo lirismo dei *trouvères* di *langue d'oil* nel Nord della Francia e dei *trobadors* di *langue d'oc* della Provenza che influirono anche la poesia cortese dei trovatori portoghesi, tedeschi e siciliani. Furono gli occitani a fissare i canoni della bella poesia di quei tempi anche per l'esordiente Cavalcanti, il quale cominciò ad esercitarsi nello stile svolazzante e grazioso dei provenzali, senza invece crederci davvero, perché non confacente alla sua vera indole, cupa e scontrosa. Così, seppur presenti nelle sue liriche giovanili, i generi poetici, le immagini, le tematiche di stampo provenzaleggiante, siciliano o stilnovistico di Cavalcanti, si riducono in fin dei conti a dei meri esercizi stilistici e formali, in un'epoca in cui era l'arte poetica tendeva ancora non all'originalità, bensì soprattutto all'imitazione di un nobile modello.

Tra i generi poetici di moda trovatorica ripresi e raffinati da Cavalcanti, vanno annoverati la *cansò* (il fiorentino include tra i suoi componimenti due *canzoni* di notevoli dimensioni, *Io non pensava che lo cor giammai* e il famoso poema filosofico *Donna me prega*), la *tenson* (la *tenzone*) e la *pastourelle,* come il poema XLVI, la prima

[1] Guido Cavalcanti, *Li mie' foll' occhi. Rime / Nebunii ochi ai mei. Rime,* Traducere din italiană, cronologie și note de Oana Sălișteanu. Prefață de Giorgio Inglese, ediție bilingvă, Humanitas, colecția Biblioteca Italiană, 2021, 244 pag.

*pastorella* di imitazione franco-provenzale della letteratura italiana. Il giovane Cavalcanti ricalca inoltre la chiusa di commiato che nella produzione d'oltralpe si chiama *envoi* o *tornada* e in italiano *congedo.* Eccone un famoso esempio, in cui il poeta si rivolge direttamente al suo componimento (canzone o ballata) incaricandola di portare subito alla sua donna, come un fidato ambasciatore, tutto il suo messaggio d'amore:

> Canzon, tu sai che de' libri d'Amore
> io t'asemplai quando madonna vidi:
> ora ti piaccia ch'io di te me fidi
> e vadi 'n guis' a lei, ch'ella t'ascolti;
> E prego umilemente a lei tu guidi
> li spiriti fuggiti del mio core.[1]
> (Io non pensava che lo cor giammai)

> Cantonă, eu ca-n cartea lui Amor
> te-am scris, când ea-mi ieși în cale;
> mă-ncred acum în versurile tale:
> du-te la doamna mea să te asculte.
> Smerit te rog să-mi însoțești agale
> tot duhul inimii cel temător.
> (Eu n-am crezut vreodat' ca inima)

Non incontreremo invece nel suo canzoniere i generi poetici prettamente trovatorici di puro impegno cittadino, come il *sirventese* (divenuto canto politico, guerresco, religioso), con le sue sottospecie *il canto di crociata* e *il canto funebre* (prov. *planh).* Né rientreranno nella sua poesia solitaria, pessimistica e piena di autocommiserazione l'*escondich* (la canzone di difesa contro le calunnie) e tanto meno l'*alba* (la canzone amorosa marcatamente sensuale dell'alba).

Invece dall'eredità dei Siciliani riuniti nella prima scuola poetica italiana, Cavalcanti scelse e portò a perfezione metrica e stilistica una geniale trovata di poesia a forma fissa che avrebbe goduto in tutte le culture europee di una gloria durevole e mai superata: il sonetto, il cui inventore è, secondo la tradizione, Iacopo da Lentini (1210-1260). Trentasei sui cinquantadue componimenti del canzoniere cavalcantiano sono sonetti.

Quanto ai temi consueti occitanici e stilnovistici presenti nell'opera di Guido, ne illustreremo soltanto i tre più spiccanti. Nei primi due poemi della raccolta, scritti con ogni probabilità nella sua giovinezza, Cavalcanti ricrea una scenografia primaverile repertoriale e artificiosa, con una natura fiorente e canora che decanta la bellezza della donna. Il tono di *Fresca rosa novella*, per esempio, appunto perché d'accatto e non genuino, è in profondo contrasto con il futuro vero Guido, depresso, sofferente e

[1] Citiamo i testi italiani secondo la lezione stabilita da Gianfranco Contini in *Poeti del Duecento*, vol. II, Milano, Napoli, 1960.

incapace di gioia. Il verso è sereno e salterellante, essendo messo in risalto dal sapiente intreccio di settenari e di endecasillabi:

*Fresca rosa novella,*
*piacente primavera,*
*per prata e per rivera*
*gaiamente cantando,*
*vostro fin presio mando - a la verdura.*
*Lo vostro presio fino*
*in gio' si rinovelli*
*da grandi e da zitelli*
*per ciascuno camino;*
*e cantin[n]e gli auselli*
*ciascuno in suo latino*
*da sera e da matino*
*su li verdi arbuscelli."*
*(Fresca rosa novella)*

*„Roză îmbobocită,*
*preadulce primăvară,*
*prin crâng, prin dumbrăvioară,*
*eu cânt cu încântare*
*nobila-ți înzestrare - în natură !*
*Nobila-ți înzestrare*
*voioși să ți-o tot cânte*
*și copil și părinte,*
*pe orișice cărare;*
*și păsările-ndată*
*pe limba lor fiecare*
*din zori pân' la-nserare*
*prin păduricea toată."*
*(Roză îmbobocită)*

Un secondo tema centrale, comune ai trovatori, ai siciliani e agli stilnovisti, è certamente l'amor cortese, di cui non sono degni che i cuori nobili. La missione del poeta è soprattutto quella di inneggiare alle doti eccezionali e sovrumani della donna amata. Nei pochi sonetti cavalcantiani in cui è evidente il soffio stilnovistico di Guido Guinizelli e del giovane Alighieri, la reazione dell'innamorato davanti alla bellezza, alla nobiltà, alla grazia, alla saggezza e all'apparizione quasi angelica della donna si riduce ad un muto sospiro e un tremolìo incontrollato, come in uno stato di pura estasi. Le evidenti similitudini non solo tematiche, ma anche nel sistema metrico e delle rime, con il sonetto del Guinizelli *Io voglio del ver la mia donna laudare* e con il famosissimo *Tanto gentile e tanto onesta pare* di Dante, hanno determinato gli autori di manuali e antologie scolastiche di inserire tradizionalmente Cavalcanti tra i maestri del Dolce Stil Nuovo, ciò che si potrebbe parzialmente sostenere, ma solo da un punto di vista

stettamente formale. Gli schizzi giovanili nella serena maniera stilnovistica altro non sono che degli esercizi volontari di stile e non rappresentano affatto la vera natura artistica del poeta:

Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira,
che fa tremar di chiaritate l'âre
e mena seco Amor, sì che parlare
null'omo pote, ma ciascun sospira?
O Deo, che sembra quando li occhi gira,
dical' Amor, ch'i' nol savria contare:
contanto d'umiltà donna mi pare,
ch'ogn'altra ver' di lei i' la chiam' ira.
Non si poria contar la sua piagenza,
ch'a le' s'inchin' ogni gentil vertute,
e la beltate per sua dea la mostra.
Non fu sì alta già la mente nostra
e non si pose 'n noi tanta salute,
che propiamente n'aviàn conoscenza.
(Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira)

Cine-i aceea care atunci când vine
întreg văzduhu-n tremur strălucește
și-l poartă pe Amor? Când o privește
nimeni nu scoate-o vorbă, doar suspine.
Doamne, n-am grai să spun, zică mai bine
Amor cum ea privirea își rotește;
blânda sfială a ei mă copleșește
față de ea țâfnoasă îmi pare oricine.
Dar grația-i cine poate s-o descrie,
virtuțile-i se-nchină la picioare,
zeiță Frumusețea o alege.
Dar nu ni-i mintea-n stare a o-nțelege,
n-avem noi daruri îndestulătoare
spre-a câștiga cunoașterea cea vie.
(Cine-i aceea care atunci când vine)

Di stampo trovatorico è anche il rapporto feudale di vassallaggio trasferitosi anche nel legame che intercorre fra la donna amata e il poeta: la nobildonna è irraggiungibile, mentre colui che la adora è solo un umile servo ai suoi piedi. In più, in Cavalcanti la donna sovrana è spietata e insensibile alle sofferenze dello spasimante in fin di vita, che implora benevolenza:

Li mie' foll' occhi, che prima guardaro
vostra figura piena di valore,
fuor quei che di voi, donna, m'acusaro

nel fero loco ove ten corte Amore,
e mantinente avanti lui mostraro
ch' io era fatto vostro servidore (…)
Quando mi vider, tutti con pietanza
dissermi: - Fatto se', di tal, servente,
che mai non déi sperare altro che morte –
(Li mie' foll' occhi, che prima guardaro)

Nebunii ochi ai mei ce cutezară
către-al tău chip virtuos și-nălțător,
legat de tine, doamnă, mă trădară
la curtea unde judecă Amor,
și-n fața lui vădit mă arătară
că-ți devenisem smernic servitor. (…)
Când mă văzură, cu compătimire,
mi-au zis: <Fiind sclavul uneia ca ea
de-acum mai poți spera numai la moarte>.
(Nebunii ochi ai mei ce cutezară)

In questa coralità della lirica europea e italiana dei primordi, la voce di Guido Cavalcanti fa spesso l'assolo. Per almeno tre delle sue ipostasi: da poeta, da filosofo e da cittadino.

E' soprattutto per la sua indole solitaria, contorta e malinconica, talmente incongrua con una città intrepida e viva come la Firenze duecentesca, che la sua personalità poetica singolare è stata risuscitata dopo ben sei secoli e riportata alla conoscenza pubblica dagli autori anglofoni dello *spleen* moderno.

L'unica realtà di cu Guido si nutre è quella interiore, in balia della disperazione e in attesa della misericordia della donna e della commiserazione di tutti gli altri.

Vedete ch'i' son un che vo piangendo
e dimostrando - il giudicio d'Amore,
e già non trovo sì pietoso core
che, me guardando, - una volta sospiri.
Novella doglia m'è nel cor venuta,
la qual mi fa doler e pianger forte;
e spesse volte avèn che mi saluta
tanto di presso l'angosciosa Morte,
che fa 'n quel punto le persone accorte,
che dicono infra lor: <Quest' ha dolore,
e già, secondo che ne par de fòre,
dovrebbe dentro aver novi martiri>.
(Vedete ch'i' son un che vo piangendo)

Priviți-mă: eu-s cel ce își tot plânge
osânda lui Amor în chip vădit.

Nu-i suflet să se fi milostivit
o dată, când mă vede, să suspine.
In inimă durerea renăscută
mi-aduce suferinți și jale mare.
O văd ades prin preajmă, mă salută,
atât de-aproape-i Moartea-nfiorătoare,
c-acei ce să-nțeleagă sunt în stare
își zic:<Acesta suferă cumplit
și, după-nfățișare socotit,
nespuse cazne o purta în sine>.
(Priviți-mă: eu-s cel ce își tot plânge)

A differenza dei poeti alla moda, che decantavano la felicità di essere innamorato, per Guido invece l'amore non è mai fonte di gioia, ma solo di smarrimento, di tormento e di perenne attesa di un atto di mercede. Anzi, la ricorrente figura personificata dell'Amore, esperto arciere, arriva sempre accompagnato dalla Morte, l'unica destinazione scontata per l'infelice poeta.

Inoltre, la donna nei suoi versi non è mai un essere in carne ed ossa (l'unico suo immancabile indizio è rappresentato dagli occhi), ma un *phantasma* amoroso, plasmato nella mente irrequieta di un poeta in perenna posa (melo)drammatica.

La diversità tonale di Cavalcanti nel contesto culturale duecentesco è evidente anche nelle sue convinzioni filosofiche, troppo insolite per la ben radicata tradizione cattolica. La critica avverte che i suoi insegnamenti neoaristotelici e averroistici rappresentano la vera ragione del distacco sempre più drammatico dall'amico Dante, il quale arriva a collocarlo decisamente nell'*Inferno*, insieme al padre Cavalcante de' Cavalcanti, addirittura nel cerchio degli eretici. La visione scissa dell'essere umano promossa da Averroè (mente, cuore, mano, occhi funzionano in maniera indipendente) e la strana teoria degli *spiriti e spiritelli* (che rappresentano il principio vitale del corpo, governano le sue parti autonome e disgiunte e spesso le abbandonano impauriti sotto le frecce dello sguardo della donna) emergono non solo nel suo poema filosofico di eccezionale difficoltà interpretativa *Donna me prega*, ma anche in sonetti come il XIIIesimo del suo canzoniere:

Voi che per li occhi mi passaste 'l core
e destaste la mente che dormia,
guardate a l'angosciosa vita mia,
che sospirando la distrugge Amore.
E vèn tagliando di sì gran valore,
che' deboletti spiriti van via:
riman figura sol en segnoria
e voce alquanta, che parla dolore.
Questa vertù d'amor che m'ha disfatto
da' vostr' occhi gentil' presta si mosse:
un dardo mi gittò dentro dal financo.

Si giunse ritto 'l colpo al primo tratto,
che l'anima tremando si riscosse
veggendo morto 'l cor nel lato manco.
(Voi che per li occhi mi passaste 'l core)

Tu ce străpuns-ai inima în mine
prin ochi, trezindu-mi mintea adormită,
privește-acum la viața-mi răvășită,
ce-Amor mi-o spulberă printre suspine.
Cu-așa tărie curmă tot când vine
că duhurile-mi fug într-o clipită;
rămâne doar figura mea sleită
și-un fir de glas plângând chinul din mine.
Forța iubirii m-a răpus pe dată
din ochii tăi de o noblețe rară,
în coastă o săgeată când pornise.
Izbitu-m-a în plin de prima dată
și toate-n suflet se cutremurară
văzând că-n stânga inima murise.
(Tu ce străpuns-ai inima în mine)

La terza ipostasi che rende Cavalcanti differente da molti autori del suo tempo è quella di cittadino. Nella seconda parte del suo canzoniere i sonetti cosiddetti di corrispondenza perdono il consueto tono introspettivo e si accendono in tenzoni di mordace polemica nei confronti dei suoi contemporanei toscani (Dante Alighieri, Gianni Alfani, Guido Orlandi, Guittone d'Arezzo). Ma Guido è un cittadino impegnato concretamente anche nella lotta politica di una Firenze dilaniata dagli scontri sanguinosi tra fazioni. Da guelfo bianco, come anche Dante, e sperando di poter portare la pace, accetta di sposare la figlia del suo pessimo nemico, Farinata degli Uberti, capo dei ghibellini. Gli attacchi sono anche fisici e un mancato colpo di dardo vendicativo contro Corso Donati per le vie della città lo fa diventare un pericoloso rissoso che i Priori (tra cui anche Dante) condannano all'esilio in una paludosa zona ligure. Ammalatosi di malaria, gli viene concesso di tornare in Patria, ma dopo pochi giorni dal rientro, muore il 29 agosto 1300.

Questa figura raffinata ma poco luminosa della poesia duecentesca italiana non ha conosciuto una fortuna letteraria eccezionale. Anzi, Cavalcanti ha goduto di pochi seguaci tra i contemporanei e di pochi echi nella ricezione critica lungo i secoli, fino alla tarda rivalutazione da parte di Francesco De Sanctis nel 1870. Il suo tragico e incompreso lirismo è stato però ripristinato e rilanciato nello spazio anglofono moderno grazie alla sensibilità di un Dante Gabriel Rossetti, T.S. Eliot o Ezra Pound. E dopo sette secoli, anche nello spazio culturale rumeno, tramite la prima traduzione della sua opera integrale, come un tardo e doveroso ossequio.

## Bibliografia selettiva


Ardizzone, Maria Luisa. 2006. *Guido Cavalcanti. L'altro Medioevo,* Fiesole: Cadmo.

Barberi Squarotti, Giovanni. 2019. *Numismatica, agronomia, meteorologia, o altro? Sulla «santalena» di Guido Cavalcanti*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 187 (2010).

Cassata, Letterio (a cura di). 1993. Guido Cavalcanti, *Rime,* edizione critica, commento, concordanze, Anzio, De Rubeis.

Catalfamo, Antonio. 2019. *Dante contro Cavalcanti. „Ortodossia" e „miscredenza" nella temperie politico-dottrinale e letteraria del loro tempo*, Chieti: Solfanelli.

Cattaneo, Giulio (a cura di). 1967. Guido Cavalcanti, *Rime,* Torino: Giulio Einaudi Editore.

Contini, Gianfranco. 1960. *Poeti del Duecenti*, vol. II, Milano, Napoli, pag. 487-567.

Corti, Maria. 2003. *Scritti su Cavalcanti e Dante*, Torino: Giulio Einaudi editore.

De Robertis, Domenico (a cura di). 1986. Guido Cavalcanti, *Rime, con le rime di Iacopo Cavalcanti*, Torino.

*Dizionario biografico degli italiani.* 1979. Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma: Società Grafica Romana

Fenzi, Enrico. 1999. *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti,* Genovaç Il Nuovo Melangolo.

Marti, Mario (a cura di). 1969. *Poeti del dolce stil novo,* pag. 117-263, Firenze: Le Monnier.

Rea, Roberti; Inglese, Giorgio. 2016[5]. (a cura di) .1993. Guido Cavalcanti*, Rime. Rime d'autore e di corrispondenza.* Revisione del testo e commento di Roberto Rea; *Donna me prega.* Revisione del testo e commento di Giorgio Inglese, Roma: Carocci editore.

Rea, Roberto. 2008. *Cavalcanti poeta. Uno studio sul lessico lirico*, Roma: Edizioni Nuova Cultura.

Salinari, Carlo (a cura di). 1968[2]. *La poesia lirica del Duecento,* pag. 415-465, Torino: UTET. pag. 415-465

Salinari, Claudio; Ricci, Claudio. 1988. 13. *Storia della letteratura italiana con antologia degli scrittori e dei critici*, vol. I. *Dalle origini al Quattrocento*, Roma-Bari: Laterza.

Santagata, Marco. 1971. *Lettura cavalcantiana (XLI, "I' vegno 'l giorno a te 'nfinite volte"),* in *Giornale storico di letteratura italiana*, CXLVIII. 1971. pag. 295-308.

Segre, Cesare; Ossola, Carlo. 1999. *Antologia della poesia italiana. Duecento*, Torino: Einaudi.

DOI: 10.35923/QR.10.02.29

Patrizia UBALDI
(Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca)

# Francesco Guccini: *identità* e *diversità* nella canzone d’autore

**Abstract: (Francesco Guccini: identity and diversity in songwriting)**. The aim of this research is to try to understand if songwriting can be considered poetry, particularly that of Francesco Guccini, a singer-songwriter of the very beginning. He is undoubtedly influenced by the musical wave coming from a new generation of songwriters from the United States. The American fashion easily takes root in Europe and makes many proselytes. From the outset, the singer-songwriter in question writes the lyrics to his songs, set them to music and sang them in taverns and dance halls, telling stories he had experienced or witnessed. Thus, he begins his career as a storyteller, his aspiration is telling stories by singing in rhyme. In his lyrics he tells about himself, his family, his origins, the people he knows or has known, he talks about the past and the future, always, however, through a serious and careful psychological introspection. Reading the lyrics of his songs, we immediately realize that they are real poems, but above all we understand his great cultural depth; indeed, apart from the quotations of illustrious authors such as Carducci, Gozzano or Eliot, our singer-songwriter delves into the human soul, bringing to light hidden emotions, which he then transmits to his audience through his music. From his earliest compositions to his latest album, his lyrics have always triggered strong emotions, despite the succession of generations, thanks to his skill in using words.

**Keywords***: singer-songwriter, poetry, music, emotions, literature.*

**Riassunto:** Lo scopo di questa ricerca è tentare di capire se la canzone d’autore può essere considerata poesia, in particolare quella di Francesco Guccini, cantautore della prima ora. È indubbiamente influenzato dall’onda musicale che arriva da una nuova generazione di cantautori proveniente dagli Stati Uniti. La moda americana attecchisce facilmente in Europa e fa molti proseliti. Fin dagli esordi, il cantautore in questione scrive i testi delle sue canzoni, che mette in musica e canta in osterie e balere, raccontando storie che ha vissuto o di cui è stato testimone. Comincia, così, la sua carriera di cantastorie, la sua aspirazione è raccontare cantando in rima. Nei suoi testi narra di sè, della sua famiglia, delle sue origini, delle persone che conosce o ha conosciuto, parla del passato e del futuro, sempre, però, attraverso una seria e attenta introspezione psicologica. Leggendo i testi delle sue canzoni si capisce subito di trovarsi di fronte a delle vere e proprie poesie, ma soprattutto si comprende il suo grande spessore culturale; difatti, a parte le citazioni di autori illustri, quali Carducci, Gozzano o Eliot, il nostro cantautore scava nell’animo umano riuscendo a portare alla luce emozioni recondite, che poi attraverso la musica trasmette al suo pubblico. Dalle sue prime composizioni fino all’ultimo album, i suoi testi hanno scatenato emozioni sempre forti, nonostante l’avvicendarsi delle generazioni, grazie alla sua abilità nell’uso delle parole.

**Parole-chiave:** *cantautore, poesia, musica, emozioni, letteratura.*

„Bolognesi! Ricordatevi: Sting è molto bravo,
però tenetevi il vostro Guccini. Uno che è riuscito
a scrivere 13 strofe su una locomotiva,
può scrivere davvero di tutto."
Giorgio Gaber (Cotto 2007, 11).

Eduardo Bennato nel 1980 cantava *Sono solo canzonette*, ma sono davvero solo canzonette o alcune possono assurgere al titolo di poesie? Dalla seconda metà degli anni Sessanta in Italia "la canzonetta" diventa canzone d'autore, i temi non sono più quelli allegri e spensierati di *Papaveri e papere* e *Teresa non sparare*, o struggenti di *Grazie dei fiori*, *Piove* e *Malafemmena*, ma sono temi sociali, si parla di guerra, di morte, di droga, di ideali trovati o persi, si parla anche d'amore, ma di amore analizzato da un punto di vista nuovo, diverso dall'amore decantato nei testi degli anni precedenti. Gli autori cominciano a cantare le proprie canzoni, nasce così quell'ibrido che prenderà il nome di cantautore, fusione di cantante e autore. In America già da qualche anno impazza Bob Dylan, definito il menestrello di Duluth, un menestrello, un cantastorie che nel 2016 vince il Premio Nobel per la letteratura e che con le sue ballate folk diventa il modello della maggior parte del cantautorato italiano. Bob Dylan pone la canzone sotto un'altra luce, la canzone non è più solo mero divertimento, ma può essere usata, in maniera molto efficace e diretta, per denunciare ingiustizie e vessazioni sociali, per smascherare i falsi miti e gli ipocriti. Attraverso l'estrapolazione di semplici fatti dalla quotidianità, o anche dai giornali, racconta una realtà universale, racconta soprattutto la guerra, quella combattuta in Vietnam, ma anche quella combattuta con se stessi, le proprie paure, le proprie fragilità. Uno dei suoi seguaci è stato indubbiamente, anche per sua ammissione, Francesco Guccini (Guccini 2010, 118). Guccini è stato per generazioni una sorta di nume tutelare, un punto di riferimento, un faro illuminante nella tempesta dell'informazione e della disinformazione, non a caso è stato definito il maestrone, questo accrescitivo, che rende il sostantivo ancora più impegnativo, è dovuto sia alla potenza dei suoi testi sia alla sua stazza; i suoi testi, per lo più ispirati a temi storico-sociali, hanno un minimo comune multiplo: la rima. Nei testi di Francesco Guccini la rima è importantissima, forse addirittura fondamentale, molto probabilmente a causa della sua infanzia trascorsa a Pàvana, frazione della provincia Pistoiese, e la Toscana, si sa, è famosa per i suoi improvvisatori di rime, lui stesso si è cimentato molte volte in questo tipo di gara, una storica volta con Roberto Benigni e Umberto Eco (Repubblica 2016). Di certo non c'è solo la rima a contraddistinguere i testi delle sue canzoni, c'è un'ottima conoscenza e padronanza della linguistica, c'è una quantità di figure retoriche, dalla paronomasia all'onomatopea, dalla litote alla sineddoche, per quanto riguarda la tecnica, poi ci sono i temi che sono fortemente legati alla sua vita, le sue radici, con tante citazioni, quasi sempre velate, di grandi autori, ma basta tutto ciò per rendere i suoi testi delle poesie? Solo la poesia, nella sfera letteraria, ha bisogno dell'intera lingua, in tutte le sue sfaccettature, non tralascia nessun aspetto della lingua della linguistica, come l'aspetto sonoro delle parole, le varie intonazioni possibili, o

anche le sensazioni sviluppate dagli organi di articolazione; perché le sue esigenze sono estremamente alte "è come se la poesia spremesse dalla lingua tutti i suoi succhi"; ma, alla fine, la poesia supera la lingua, perché in quanto creazione artistica, messa in rapporto con il materiale, inevitabilmente, la sovrasta (Bachtin 1997, p. 42). Lo stesso Guccini ironizza sulle differenze della difficoltà di scrivere canzoni e poesie:

> "E dire che, tecnicamente parlando, fare una canzone è forse più difficile che scrivere una poesia (non parlo, ovviamente di buona poesia); in quest'ultimo genere basta all'aspirante poeta scrivere di seguito una serie di pensieri su un foglio, chiamare tutto ciò "poesia" e il gioco è fatto. Per fare una canzone bisogna (be', bisogna, bisognerebbe!) saper suonare uno strumento, e comporre e sviluppare un tema dentro un minimo di schema strofico." (Guccini 2010, 88).

La maggior fonte di ispirazione è l'introspezione psicologica e il vissuto sociale, ovunque affiora un sentimento di meditazione profonda sui luoghi d'infanzia, gli amici, la famiglia. Il rapporto tra musica e musicalità delle parole nei testi delle canzoni di Guccini sfocia in un continuum narrativo fatto di veri e propri racconti legati alla sua autobiografia, infatti l'album *Radici* è la storia della sua famiglia, *Il pensionato* racconta la quotidianità di un suo vicino di casa, *Canzone delle osterie di fuoriporta* ed *Eskimo* analizzano le conseguenze delle scelte fatte in gioventù, quello che si diventa, l'amarezza per le occasioni perdute. Molte, forse quasi tutte le sue canzoni sono permeate di un velo di tristezza per il tempo passato, per quello che eravamo, per quello che non siamo più, le sue canzoni raccontano lo scorrere del tempo visto attraverso un'attenta analisi dei dettagli, come egli stesso afferma in un intervista diventata libro: "(…) no, e poi c'era questo senso – che ho sempre avuto fin da allora – del tempo che passa, che porta alla vecchiaia e a sentirsi vecchi anzitempo, che è un mio vezzo e forse un mio difetto." (Aime 2014, 17). Nel testo del brano *Radici* del 1972, il maestrone ha solo 32 anni, ma già nel primo verso "La casa sul confine della sera" (www.testicanzone.com/francesco-guccini-tutte-le-canzoni) si avverte lo spleen dell'autore, questo sentimento dell'inesorabilità del tempo che passa, di solito è legato a un età più adulta; questa casa che si staglia su un tramonto di leopardiana memoria e guida l'ascoltatore a gustare quella leggera malinconia che ci pervade quando ci assale un bel ricordo e riviviamo la gioia del momento vissuto, ma contemporaneamente ci invade il dolore della consapevolezza dell'impossibilità di riviverlo, ci rivela un giovane Guccini già fortemente legato al tema dell'impossibilità di essere patroni del tempo; il brano continua:

> "La casa sul confine della sera
> oscura e silenziosa se ne sta,/
> respiri un'aria limpida e leggera/
> e senti voci forse di altra età,/
> e senti voci forse di altra età …//
> La casa sul confine dei ricordi,/
> la stessa sempre, come tu la sai/

e tu ricerchi là le tue radici/
se vuoi capire l'anima che hai,/
se vuoi capire l'anima che hai…//"
(www.testicanzone.com/francesco-guccini-tutte-le-canzoni).

L'autore si addentra in questo suo viaggio nei ricordi sentendo voci provenire dal passato, finché nella strofa successiva svela la metafora della casa sul confine della sera, che rappresenta una sorta di scrigno dei ricordi dal quale attingere per raggiungere le proprie origini. Ma quello scrigno, quelle pietre della casa alla sua richiesta di svelargli i ricordi dei suoi antenati restano mute, oppure usano un linguaggio troppo difficile per l'orecchio umano:

"Ma è inutile cercare le parole/
La pietra antica non emette suono/
O parla come il mondo e come il sole/
Parole troppo grandi per un uomo//"
(www.testicanzone.com/francesco-guccini-tutte-le-canzoni).

Nell'ultima strofa, il cerchio si chiude e la casa svela il suo compito, la sua ragion d'essere, la casa è la custode della memoria, e solo attraverso il ricordo si giunge alle proprie radici, e solo attraverso le proprie radici si raggiunge la saggezza, e solo attraverso la saggezza si ottiene la serenità:

"La casa è come un punto di memoria/
Le tue radici danno la saggezza/
E proprio questa è forse la risposta/
E provi un grande senso di dolcezza//"
(www.testicanzone.com/francesco-guccini-tutte-le-canzoni).

Nell'album *Via Paolo Fabbri 43* del 1976, un album piuttosto arrabbiato, il brano che dà il titolo alla raccolta si presenta come una vera ghiottoneria per un ricercatore, c'è di tutto, dalle frecciatine ai colleghi cantautori De Andrè, De Gregori e Venditti:

"La piccola infelice si è incontrata con Alice/
Ad un summit per il canto popolare/
Marinella non c'era, fa la vita in balera/
Ed ha altro per la testa a cui pensare//"
(www.testicanzone.com/francesco-guccini-tutte-le-canzoni);

all'ammissione di amare Bach:

"Poi chiusa la soglia do sfogo/
Alla mia turpe voglia... ascolto Bach//"
(www.testicanzone.com/francesco-guccini-tutte-le-canzoni);

dai Peanuts di Schultz, che all'epoca cominciavano ad affermarsi come fumetti impegnati, all'affermazione di apprezzare la filosofia cartesiana del "cogito ergo sum", esasperando il concetto ipotizzando una recensione di Roland Barthes alle sue canzoni:

> "Ma pensa se le canzonette/
> Me le recensisse Roland Barthes//"
> (www.testicanzone.com/francesco-guccini-tutte-le-canzoni);

da Borges che gli ha promesso "l'altra notte", forse in sogno, di raccomandarlo al persiano, che altri non è che Omar Khayyam, famoso scrittore, filosofo e astronomo persiano, autore delle famose Quartine Khayyam, citate qualche verso dopo:

> "Dovrò lucidare i suoi specchi/
> Trascriver quartine a Kayyam/"
> (www.testicanzone.com/francesco-guccini-tutte-le-canzoni);

alla conclusione, forse amara o forse rasserenante, di essere solo una persona semplice, un uomo comune:

> "ritorno a giocare da me/
> do un party, con gatti e poeti/
> qui all' alba in via Fabbri 43//"
> (www.testicanzone.com/francesco-guccini-tutte-le-canzoni).

Questo testo ha una forte connotazione carnevalesca di stampo bachtiniano dove l'immagine dell'uomo si incarna perfettamente nell'allegoria del cantautore, che tende a svalutare tutto ciò che ha un rapporto spazio-temporale, mischiando Cartesio e Barthes, o Borges e Khayyam; che pone in evidenza l'ipocrisia e la menzogna dei rapporti umani, dove le istituzioni svelano la loro falsità e la vita reale svela la sua vera natura, che è animalesca e rozza. Al grottesco della cultura assoggettata al compromesso commerciale si contrappone l'idealista che, come Don Chisciotte, porta avanti le sue idee, combattendo contro i mulini a vento (Bachtin 1997, pp. 308-310).

Nello stesso album troviamo *Il pensionato,* che sembra un po' staccata dal leitmotiv del long-playng, e anche qui si sente il tempo che passa, ma stavolta attraverso la ripetitività dei gesti del pensionato

> "fra i suoni usati e strani dei suoi riti quotidiani:/
> mangiare, sgomberare, poi lavare piatti e mani/"
> (www.testicanzone.com/francesco-guccini-tutte-le-canzoni).

L'autore prova a immaginare la gioventù di quest'uomo, la sua vitalità, le persone che ha incontrato, se è stato felice, se la vita gli ha riservato sorprese, se è

soddisfatto di come ha vissuto, a tutto questo fa da sfondo un orologio che scandisce il tempo:

> "Se un dubbio l'abbia avuto poche volte oppure spesso/
> Se è stato sufficiente sopravvivere a se stesso/
> (…)
> a quel tic-tac di sveglia che enfatizza ogni secondo,/
> a come da quel posto si può mai vedere il mondo/"
> (www.testicanzone.com/francesco-guccini-tutte-le-canzoni).

Guccini ha sempre ammesso di amare i crepuscolari e quella loro vena malinconica (Aime, 2014, 55), e questi due versi sono decisamente un omaggio alla poesia di Gozzano, *La signorina Felicita ovvero la felicità*, in particolare si rifanno al verso della quarta sestina della seconda parte: "da quel tic-tac dell'orologio guasto..." (Gozzano, 2013, 206), ciò dà inizio a una sorta di autoanalisi, l'attenzione del nostro cantautore adesso si sposta su se stesso e sulla sua mania di cercare di immaginare le vite degli altri:

> "Ma poi mi accorgo che probabilmente è solo un tarlo/
> di uno che ha tanto tempo ed anche il lusso di sprecarlo:/
> non posso o non so dir per niente se peggiore sia,/
> a conti fatti, la sua solitudine o la mia…//"
> (www.testicanzone.com/francesco-guccini-tutte-le-canzoni).

E ammette che il sentimento della solitudine non è una questione di età, che non tutte le solitudini sono uguali, che ognuno vive la sua solitudine a modo proprio.

Ritroviamo la dolce vena malinconica del crepuscolarismo gozzaniano anche in *Incontro,* sempre tratto dall'album *Radici,* in cui racconta di un'amica dell'adolescenza incontrata dopo tanto tempo e il verso "stoviglie color nostalgia" non può non essere un atto di ossequio al verso "tra le stoviglie a vividi colori" da *La signorina Felicita ovvero la felicità* (Gozzano, 2013, 207); ma la stessa amica ricorda un po' la Marta di *Il responso* (Gozzano, 2013, 93), anche qui si tratta solo di un'amicizia che non si è mai trasformata in amore. Il testo comincia col racconto di questo incontro avvenuto per caso:

> "E correndo mi incontrò lungo le scale/
> quasi nulla mi sembrò cambiato in lei/
> la tristezza poi ci avvolse come miele/
> per il tempo scivolato su noi due//"
> (www.testicanzone.com/francesco-guccini-tutte-le-canzoni).

Il terzo verso è decisamente ispirato a Suzanne di Leonard Cohen del 1967: "And the sun pours down like honey" (testirock.altervista.org/), ancora ritroviamo una malinconia capace di procurare un sottile piacere, che come il miele resta attaccata e si

rivela dolce; mentre il quarto si riallaccia a Radici: "Quanti tempi e quante vite sono scivolate via da te", il tempo che scorre via come l'acqua del fiume, inesorabile e porta via con sé la gioventù:

> "come un istante "deja vu"/
> ombra della gioventù/
> ci circondava la nebbia//"
> (www.testicanzone.com/francesco-guccini-tutte-le-canzoni).

Il testo, scritto nello stile gucciniano come la descrizione di una serie di immagini fotografiche, si conclude con un'amara riflessione sul senso della vita, la precarietà dell'essere umano, la consapevolezza di non lasciare un segno del nostro passaggio:

> "restano i sogni senza tempo/
> le impressioni di un momento/
> le luci nel buio/
> di case intraviste da un treno/
> siamo qualcosa che non resta/
> frasi vuote nella testa/
> e il cuore di simboli pieno//"
> (www.testicanzone.com/francesco-guccini-tutte-le-canzoni).

Nel 1974 esce l'album *"Stanze di vita quotidiana"* e in *Canzone delle osterie di fuori porta*, che però era stata scritta nel 1972, Guccini canta:

> "Sono ancora aperte come un tempo le osterie di fuori porta,/
> ma la gente che ci andava a bere fuori o dentro è tutta morta:/
> qualcuno è andato per età, qualcuno perché già dottore/
> e insegue una maturità, si è sposato, fa carriera ed è una morte un po' peggiore…//"
> (www.testicanzone.com/francesco-guccini-tutte-le-canzoni).

Nonostante sia giovane, comincia a tirare le somme della sua vita e anche di quelle degli altri, si chiede chi abbia fatto le scelte migliori, si chiede dove siano andati gli amici; ancora il senso di solitudine che affiora attraverso le parole e anche una vena di malinconia per le scelte rinneganti gli ideali giovanili di alcuni, che diventando dottori o facendo carriera, subiscono "una morte un po' peggiore" e nella domanda indiretta "non so se scusano il passato per giovinezza o per errore" si legge quasi un *j'accuse* verso chi ha tradito i sogni di gioventù e, contemporaneamente, ne teme il giudizio:

> "Dimmi se son da lapidare se mi nascondo sempre più,/
> ma ognuno ha la sua pietra pronta/
> e la prima, non negare, me la tireresti tu…//"
> (www.testicanzone.com/francesco-guccini-tutte-le-canzoni).

Infine, conclude riprendendo la prima strofa, ma cambiando gli ultimi due versi:

> "qualcuno è andato per formarsi, chi per seguire la ragione,/
> chi perché stanco di giocare, bere il vino, sputtanarsi/
> ed è una morte un po' peggiore…//"
> (www.testicanzone.com/francesco-guccini-tutte-le-canzoni).

Qui si sente ancora più forte il suo senso di malinconia uggiosa e quello che "è stanco di giocare, bere vino e sputtanarsi", collegandolo alla citazione precedente "se mi nascondo sempre più", forse è lo stesso Guccini, che sente di avere anche lui qualcosa da farsi perdonare. In questi versi dal retrogusto amaro, ritroviamo di nuovo il concetto del carnevalesco bachtiniano, ma l'idealista e il buffone, talvolta si fondono.

Le osterie sono sempre molto presenti nella sua vita, da giovane comincia cantando all'Osteria delle Dame dove fa uno spettacolo che lui stesso definisce da cabaret istintivo, uno stile, un modo di approcciarsi agli altri, in questo caso al pubblico, che ha ereditato da sua madre che apostrofa come "una grande cabarettista inconscia" (Pegorin, 2012, 14). All'osteria tutto è più genuino, suona e canta da solo o con un chitarrista, guarda la gente in faccia, interagisce con loro, scherza col piccolo pubblico, improvvisando spesso gare in ottava rima (Aime 2014, 22).

Nelle sue canzoni Guccini racconta la sua vita, le storie del suo passato, la storia della vita di persone che ha conosciuto come se stesse raccontando agli amici dei ricordi, degli aneddoti, come facevano i cantastorie che erano i trasmettitori della letteratura orale, un po' tradizionale, un po' folkloristica, la rima, le figure retoriche sembrano quasi un corollario, ma dove finisce la tecnica e comincia il testo? La narrazione è breve, diretta, è la narrazione tipica dei cantastorie, di cui ha studiato perché era l'argomento della sua tesi di laurea, tesi di laurea peraltro mai discussa (Guccini 2010, 133), ma non è affatto semplice o semplicistica, anzi è colta, con molte atmosfere evocative, le parole sono come delle pennellate su una tela, man mano che si ascoltano i versi, sembra quasi che delle immagini si mettano a fuoco dinanzi ai nostri occhi, prendano vita e si liberino nell'aria. Rifiuta, invece l'etichetta di cantautore politicizzato, tanto che lui stesso afferma:

> "Mi piace definirmi appartenente alla famiglia dei cantastorie, dai quali ho ereditato la tecnica nella costruzione dei versi. A lungo sono stato considerato il cantautore politicizzato per eccellenza, una specie di equivoco cui hanno contribuito in maniera determinante certi eventi storici in virtù dei quali ogni mia affermazione veniva interpretata alla lettera, con l'occhio di quei tempi. Politico è il mio modo di raccontare le cose, quasi mai avulse da una realtà che dal particolare può anche arrivare all'universale. Il mio stile narrativo è strettamente legato a una forma dubitativa espressa attraverso una velata ironia. Il "ma", il "forse", l'"oppure" cui ricorro spesso servono a stemperare le mie affermazioni, che sono invece pensieri suscettibili di diverse interpretazioni." (Guccini 2007, 348).

La definizione di cantautore politicizzato se l'era già guadagnata nel 1967 con brani *come Dio è morto* e *Auschwitz, la canzone del bambino nel vento*, ma sarà *La locomotiva* che lo consacrerà tale e che lo confermerà come cantastorie del XX secolo. Tutti i suoi concerti terminano con *La locomotiva* e, dopo una serata al Club Tenco a Sanremo nel '73, anche con tutti i pugni alzati (Guccini 2010, 112-113), che non rappresentano nessuna identità politica, ma un vero e proprio atto liberatorio. *La locomotiva* ha tutte le caratteristiche della "cantata", è accompagnata da una chitarra, non ci sono i cartelloni con le immagini, perché il nostro cantautore riesce a farle evocare dalla nostra fantasia grazie alle sue parole, racconta la storia di un eroe, che non combatte contro draghi per salvare la bella donzella, ma combatte contro le ingiustizie sociali. Pietro Rigosi è un anarchico che il 21 luglio 1893, alla guida di un treno merci da Poggio Renatico verso Bologna, si è lanciato con una locomotiva contro un treno di prima classe che trasportava molti personaggi in vista. Il fatto, riportato da "Il Resto del Carlino" con un lungo e dettagliato articolo, sollevò molto scalpore e fece sì che il popolo costruisse il mito dell'eroe anarchico (Guccini 2010, 142). L'incipit della canzone, la prima strofa, paradossalmente è l'ultima a essere stata scritta:

"Non so che viso avesse, neppure come si chiamava/
con che voce parlasse, con quale voce poi cantava/
quanti anni avesse visto allora, di che colore i suoi capelli/
ma nella fantasia ho l'immagine sua:/
gli eroi son tutti giovani e belli
gli eroi son tutti giovani e belli.//"
(www.testicanzone.com/francesco-guccini-tutte-le-canzoni).

La ballata, perché di ballata si tratta, di tredici strofe che dura nove minuti, Guccini la scrive in venti minuti, lui stesso racconta che gli è venuta giù di getto e mentre scriveva una strofa, su un altro foglietto prendeva appunti per la strofa successiva (Guccini 2010, 112-113, 145). La canzone diventa subito un inno, si presta a diventare la bandiera delle manifestazioni giovanili, è un inno libertario, inneggia alla giustizia sociale «i tempi in cui si cominciava la guerra santa dei pezzenti», ma mentre siamo convinti di trovarci di fronte a una semplice e innocente canzone popolare – la considererà così il grande folklorista Roberto Leydi (Guccini 2010, 111) - ecco che arriva la stoccata culturale:

"E la locomotiva sembrava fosse un mostro strano, /
che l'uomo dominava con il pensiero e con la mano:/
ruggendo si lasciava indietro distanze che sembravano infinite,/
sembrava avesse dentro un potere tremendo,/
la stessa forza della dinamite/
la stessa forza della dinamite.//
(…)
con l'ultimo suo grido d' animale la macchina eruttò lapilli e lava,/
esplose contro il cielo, poi il fumo sparse il velo/"

(www.testicanzone.com/francesco-guccini-tutte-le-canzoni).

Impossibile non pensare all'*Inno a Satana* di Carducci:

"Un bello e orribile/
Mostro si sferra,/
Corre gli oceani,/
Corre la terra://

Corusco e fumido/
Come i vulcani,/
I monti supera,/
Divora i piani;//
(…)
Come di turbine/
Manda il suo grido,/

Come di turbine/
L'alito spande/" (carducci.letteraturaoperaomnia).

Ci sono troppe affinità, il richiamo al treno come un affascinante "mostro" che "divora" la pianura, il fischio della macchina a vapore che si "spande" in aria e alla fine con il "grido" di un animale erutta come un "vulcano" lapilli e lava. Indubbiamente, Guccini ha studiato Carducci e le sue opere, "Possedevo, forse, le poesie di García Lorca, probabilmente prestito non restituito, una prima edizione delle Odi barbare del Carducci, sicuramente prestito non restituito. Cominciai invece a Bologna a comprare qualche libro" (Guccini 2010, 102), e, quindi attinge dal neoclassicismo carducciano spunti per il suo testo, ma non lo imita, e infatti, nell'*Inno a Satana* "nel quale il Carducci identifica la «forza vindice [vendicativa] | de la ragione», destinata a far piazza pulita di preti, papi e re" (Asor Rosa 2009, 68), lui identifica nella locomotiva guidata dall'anarchico Rigosi «la giustizia proletaria». *La locomotiva* diventa, così, non solo un canto anarchico, ma un canto romantico, una canzone che ha il giusto ritmo e la giusta musicalità per essere cantata a squarciagola nelle manifestazioni dagli adolescenti degli anni Settanta, che non la dimenticheranno mai più, continueranno a ricordarne tutte le strofe e continueranno a canticchiarle ogniqualvolta si manifesti una situazione di soprusi e vessazioni.

Se *La locomotiva* è, probabilmente, la canzone del maestrone più conosciuta, quella che meglio lo rappresenta è sicuramente *Libera nos domine* del 1978. L'11 settembre del 2001 doveva tenere un concerto a Prato, ma gli eventi terribili di quel giorno, l'attacco alle torri gemelle a New York, fecero logicamente slittare l'evento di una settimana e il 18 settembre l'inizio dello spettacolo non fu scandito dalle note di *Canzone per un'amica*, come avveniva sempre, ma Guccini salì da solo sul palco e intonò *Libera nos domine* (Salvarani, Semellini 2021, 59):

"Da tutti gli imbecilli di ogni razza e colore,/
dai sacri sanfedisti e da quel loro odore /
dai pazzi giacobini e dal loro bruciore,/
da visionari e martiri dell'odio e del terrore/
da chi ti paradisa dicendo "è per amore",/
dai manichei che ti urlano "o con noi o traditore"/
libera, libera, libera, libera nos Domine!//"
(www.testicanzone.com/francesco-guccini-tutte-le-canzoni).

Dal primo all'ultimo verso della canzone, e in particolar modo in questa strofa, si sente con forza l'attualità di un testo scritto ventitré anni prima, che parla di razza, di colore, di martiri dell'odio e del terrore che per amore religioso uccidono, di sanfedisti che reprimono ogni tentativo di progresso e infine la frase decisamente più emblematica "o con noi o traditore", presa da Matteo 12:30 "o con me o contro di me", che fu usata da Mussolini durante il periodo fascista, ma che venne anche ripresa da George W. Bush nel discorso che tenne al Congresso del 20 settembre 2001 "O con noi o con i terroristi!" (www.repubblica.it). Dopo quaranta anni questo brano, insieme ad altri, si classifica come una canzone intergenerazionale e, se vogliamo, anche profetica, visto che ancora si verificano situazioni ed eventi che credevamo di esserci lasciati alle spalle.

La sua cultura e le sue abilità artistiche vengono riconosciute e premiate con due lauree honoris causa, una prima laurea in Scienze della Formazione dall'università di Bologna il 21/10/2002 (archiviostorico.unibo.it) e un'altra in Human Letters presso l''American University of Rome il 21/05/2012 (www.ilrestodelcarlino.it).

Nel 2012, a settantadue anni, Guccini incide l'album *L'ultima Thule*, è il suo ultimo lavoro e il titolo rappresenta l'approdo finale di un marinaio solo sulla nave nel suo ultimo viaggio. L'isola di Thule era un'isola leggendaria, considerata l'ultima terra conosciuta dall'uomo, fatta di ghiaccio e freddo; qualcuno la identificava con la Groenlandia, qualcun altro con l'Islanda o qualche fiordo norvegese; il primo a definirla "ultima" fu Virgilio nelle *Georgiche*, in seguito, nel *Faust*, Goethe la cita ne *La ballata del Re di Thule* e sarà anche alla base delle teorie sull'arianesimo nazista, quest'ultima, però, non ha niente a che vedere con l'isola dell'album sopraccitato; per il nostro cantautore quest'isola rappresenta non solo la metafora della vita, ma soprattutto della sua carriera musicale, rappresenta la conclusione di un ciclo. Il testo è di una bellezza quasi dolorosa con richiami alla poesia classica, formato da undici quartine che alternano la rima incrociata a quella alternata, ricca di termini aulici come "anfesibena", ricca di figure retoriche, che in molti punti riporta alla mente la ballata *The rime of the Ancient Mariner* di Samuel Taylor Coleridge. Quando nella seconda quartina parla di "veleggiare su un vascello morto" ricorda "the *spectre-bark*" (Coleridge 2012, 5) nella terza parte della ballata di Coleridge, l'accostamento non è solo legato alle parole morto/spettrale, ma anche al tema, come il vascello de *L'ultima Thule* veleggia verso la fine del suo percorso, così il vascello di *The rime of the Ancient Mariner*, veleggia verso la morte; mentre Guccini canta nella quarta quartina di vele

che inutilizzate pendono nel vuoto e del loro sbattere senza scopo, Coleridge nella seconda parte racconta di vele che cadono insieme al vento e con esse cade anche la speranza di sopravvivere; il cantautore modenese nella quinta quartina narra di danze di uccelli che mentre volteggiano cantano un canto dove la speranza è persa, perché oramai l'uomo è al capolinea, il poeta inglese nella quinta parte parlava, attraverso la voce del vecchio marinaio, di uccelli che con il loro canto riempivano l'aria, ma questo prima che l'albatro fosse abbattuto; la conclusione è comune, ma non uguale, entrambi da soli veleggiano verso l'approdo finale, entrambi con paura e sgomento, ma anche con un minimo sollievo perché, comunque, la fine di un viaggio è la dimostrazione di avere viaggiato.

Il cantautore, che è capace di ben conciliare la poesia con la musica, si pone, per così dire, tra la letteratura e la massa, le parole in musica hanno la forza di raggiungere più strati sociali e rappresentano una tradizione tipicamente italiana. La narratività tipica dei cantautori, che contraddistingue Guccini, la si riscontra non solo nella liricità della maggior parte dei suoi testi, ma anche e soprattutto nella loro caratterizzazione urbana. Umberto Eco lo definì il più colto cantautore italiano, capace di farci imparare i suoi versi a memoria (www.corriere.it), Alberto Asor Rosa, riferendosi a lui, afferma: "… è poesia che, più che nobilmente, si è posto il fine di colloquiare con la gente e di fargliela diventare sua. Non sottovalutabile l'esperienza, dunque, in una fase come la nostra, dove questo rapporto sembrerebbe diventato, per altri versi e nelle altre forme, sempre più difficile e precario" (Asor Rosa 2009, 596).

Forse, la risposta alla domanda se la canzone è poesia, la troviamo nel testo di *Una canzone* incisa nel 2004 e inclusa nell'album *Ritratti*, potremmo definirla "metacanzone", in particolare, nella nona quartina dà una definizione precisa di cosa sia una canzone, probabilmente è una definizione un po' romantica, ma di sicuro molto eloquente:

> "La canzone è una scatola magica/
> Spesso riempita di cose futili/
> Ma se la intessi d'ironia tragica/
> Ti spazza via i ritornelli inutili.//"
> (www.testicanzone.com/francesco-guccini-tutte-le-canzoni).

La scatola magica riporta all'idea dello scrigno da cui attingere i ricordi, che talvolta sono scatenati da cose di scarsa importanza, ma capaci di riannodare i fili di un passato che spesso abbiamo creduto dimenticato. Già dall'inizio, il cantautore spiega cosa sia per lui una canzone attraverso una serie di metafore. La descrive come un qualcosa di estremamente semplice, quasi di poco conto:

> "fatta con sette note essenziali/
> e quattro accordi cuciti in croce/
> sopra chitarre più che normali/
> ed una voce che non è voce//"
> (www.testicanzone.com/francesco-guccini-tutte-le-canzoni).

Ma la canzone può anche scatenare emozioni immense, raggiungendo livelli elevatissimi di bellezza grazie all'uso che si fa delle parole unite alla musica:

> "ma con carambola lessicale/
> può essere un prisma di rifrazione/
> cristallo e pietra filosofale/
> svettante in aria come un falcone//"
> (www.testicanzone.com/francesco-guccini-tutte-le-canzoni).

La conclusione, come quasi in tutti i suoi testi, arriva come in punta di piedi, per niente scontata e dopo aver dimostrato che un brano può raggiungere quote astrali, torna alla normalità:

> "Però alla fine è fatta di fumo/
> veste la stoffa delle illusioni,/
> nebbie, ricordi, pena, profumo:/
> son tutto questo le mie canzoni.//"
> (www.testicanzone.com/francesco-guccini-tutte-le-canzoni).

Perché la canzone, la canzone d'autore, trova le sue fondamenta nelle parole, che svolgono decisamente il ruolo più importante, mentre la musica riveste un ruolo più marginale, quasi un corollario, quel tocco che serve per mascherare una poesia da canzone.

## Bibliografia

Aime, Marco. 2014. *Tra i castagni dell'Appennino, Conversazioni con Francesco Guccini*. Torino: UTET.

Asor Rosa, Alberto. 2009. *Storia europea della letteratura italiana. III La letteratura della Nazione*. Torino: Einaudi.

Bachtin, Michail. 1997. *Estetica e romanzo*, traduzione di Clara Strada Janovic. Torino: Einaudi.

Coleridge, Samuel Taylor. 2012. *The rime of the Ancient Mariner*. Adelaide: The University of Adelaide Library.

Cotto, Massimo (a cura di). 2007. *Portavo allora un eskimo innocente*. Firenze: Giunti.

Gozzano, Guido. 2013. *Opere*, a cura di Giusi Baldissone. Novara: UTET.

Guccini, Francesco. 2010. *Non so che viso avesse, quasi un'autobiografia*. Milano: Mondadori.

Mollica, Vincenzo (a cura di). 2007. *Guccini, Stagioni. Parole e canzoni*, II ed., con un video e con uno scritto di E. Berselli. Torino: Einaudi. Contiene i testi di tutte le canzoni pubblicate da Francesco Guccini, fino al CD "Ritratti" del 2004, ampliando così nella curatela e nella completezza testuale la prima edizione del 2000, alla quale tuttavia rimando per l'indicazione delle pagine.

Pegorin, Federica. 2012. *Quattro chiacchiere con Francesco Guccini*. Cantalupa (TO): Effatà.

Salvarani, B., Semellini, O. 2021. *Di neve, di pioppi, di parole. Il mondo di Francesco Guccini*. Milano: Ancora.

**Sitografia**

http://carducci.letteraturaoperaomnia.org/carducci_inno_a_satana.html, ultimo accesso 14 aprile 2022.

https://archiviostorico.unibo.it/it/patrimonio-documentario/lauree-honoris-causa?record=18143, ultimo accesso 17 maggio 2022.
https://bologna.repubblica.it/cronaca/2016/02/20/news/guccini_quella_sfida_a_tavola_con_eco_e_benigni_-133873668/, ultimo accesso 17 marzo 2022.
https://www.corriere.it/sette/passaparola/18_novembre_08/guccini-riuscito-farci-imparare-suoi-versi-memoria-8820dca6-e2a7-11e8-86b9-0879a24c1aca.shtml, ultimo accesso 10 maggio 2022.
https://www.ilrestodelcarlino.it/bologna/spettacoli/musica/2012/05/21/716390-guccini-laurea-honorem-university-rome.shtml, ultimo accesso 17 maggio 2022.
https://www.repubblica.it/online/mondo/bushuno/congresso/congresso.html, ultimo accesso 26 febbraio 2022.
https://www.testicanzone.com/francesco-guccini-tutte-le-canzoni.html, ultimo accesso 21 febbraio 2022.
https://www.testicanzone.com/francesco-guccini-tutte-le-canzoni.htm, ultimo accesso 21 febbraio 2022.
https://testirock.altervista.org/traduzione-suzanne-leonard-cohen/, ultimo accesso 17 aprile 2022.

QVAESTIONES
ROMANICAE X

# Lengua y literature españolas

## Spanish Language and Literature

DOI: 10.35923/QR.10.02.30

Oana-Dana BALAȘ
(Universidad de Bucarest)

# “Posando sus grandes y pesados pies”: estructuras de [V + SN] en la traducción del español al rumano

**Abstract: (“Posando sus grandes y pesados pies”: the Translation of Verbo-Nominal Structures from Spanish into Romanian)** The present research aims to analyze tendencies in the translation of structures such as [V + NP/SC (direct or indirect object)] from Spanish into Romanian based on a corpus of literary translations made by students. An example of such structure would be *aruncîndu-și pașii mari și greoi*, proposed as a Romanian translation of *posando sus grandes y pesados pies*. In this case, a change of meaning at verb level and a modulation at the level of the direct object lead to the semantically anomalous Romanian version *a-și arunca pașii* (lit. ‘to cast or throw one’s steps’). The study aims at identifying and describing such deviant structures in order to establish a scale of dominance in the (in)proper use of translation procedures (Vinay & Darbelnet 1958; Catford 1965) under the light of similarities and differences between the two Romance languages.

**Keywords***: Spanish, V + NP/SC structures, translation techniques, Romanian, literary translation.*

**Resumen:** La presente investigación se propone analizar las tendencias en la traducción del español al rumano de estructuras del tipo [V + SN/OS (objeto directo y/o indirecto)] a partir de un corpus de traducciones literarias estudiantiles. Sirva como ejemplo la secuencia *aruncîndu-și pașii mari și greoi*, propuesta como traducción al rumano de *posando sus grandes y pesados pies*. En este caso, un cambio de significado a nivel del verbo y una modulación a nivel del objeto directo conducen a la versión rumana semánticamente anómala *a-și arunca pașii* (lit. ‘echarse los pasos’). El estudio se propone identificar y describir tales estructuras desviantes con tal de establecer una escala de dominancia en el uso (in)adecuado de los procedimientos de traducción (Vinay y Darbelnet 1958; Catford 1965), a la luz de las similitudes y de las diferencias entre las dos lenguas romances.

**Palabras clave:** *español, estructuras V + SN/OS, técnicas de traducción, rumano, traducción literaria.*

## 1. Introducción

La presente investigación se propone examinar la traducción del español al rumano de estructuras del tipo [V + SN/OS (objeto directo y/o indirecto)] a partir de un corpus paralelo de traducciones estudiantiles con los objetivos de a) describir y evaluar la corrección de las estructuras en la lengua meta a nivel léxico, sintáctico y semántico; b) evaluar la adecuación del método de traducción empleado; c) identificar las tendencias (in)adecuadas en el recurso a los procedimientos de traducción, desde el calco (Vinay y Darbelnet 1956; Hristea 1967, 1986; Stanciu-Istrate 2006) hasta la

transposición o modulación (Vinay y Darbelnet 1956; Catford 1965). El análisis comparado enfocado en la estructura argumental de los verbos (GDLE 1999, GALR 2008, NGLE 2009) así como en las colocaciones verbonominales (Corpas Pastor 1996) en lenguas romances resulta útil para la lingüística contrastiva y aplicada (enseñanza de la traducción, enseñanza de la lengua a través de la traducción e incluso el análisis de errores como herramienta didáctica).

## 2. Corpus y metodología

La compilación de un corpus[1] con vistas a un análisis contrastivo de las estructuras del tipo [V + SN/OS (objeto directo y/o indirecto)] se origina en la sorprendente frecuencia de secuencias anómalas identificadas en un conjunto de traducciones estudiantiles[2] del español al rumano realizadas sobre una selección de textos y fragmentos de autores españoles e hispanoamericanos de los siglos 20 y 21. En concreto, el corpus consta de 930 ocurrencias de las estructuras señaladas, que se han aislado primero en el corpus español y luego se han cotejado con la versión en rumano. Cabría mencionar desde un buen principio que la investigación enfoca variadas manifestaciones superficiales de una misma estructura argumental del verbo:

1) a) V + $SN^{OD}$
esp. *Mientras, podéis empezar a* ***bordaros*** *el ajuar*$^{OD}$. (FGL)

b) V + $SN^{OD}$ + ($SN^{OI}$)
esp. *El caracol que deseaba* ***contar****le*$^{OI}$ *algo*$^{OD}$ *a otro*$^{OI}$ *se desplazaba despacio […].* (LS)

c) V + $OS^{OD}$
esp. *Con su lenta y parsimoniosa manera de hablar […] le* ***refirió*** *que también había sido un ser pequeño y temeroso*$^{OD}$ *[…].* (LS)

d) V, OS / OS, V (con verbos parentéticos, *cf.* Maldonado 1999, 3572)
esp. *— Soy un caracol y estoy al pie del tronco,* ***contestó*** *el caracol.* (LS)
esp. *Entonces […]* ***dijo****: —Pues me iré, y regresaré solamente cuando sepa por qué somos tan lentos […].* (LS)

e) $SN^{OD}$ + V (+ $SN^{OI}$) (dentro de una OR)

[1] Estimamos útil para la investigación y la enseñanza de la traducción la creación de un corpus más amplio, similar al CAES del Instituto Cervantes, con muestras de producciones de aprendices de español cuya lengua materna es el rumano.

[2] Los autores son estudiantes universitarios de nivel B2, familiarizados con nociones de teoría de la traducción, y han trabajado los textos individualmente a lo largo de un cuatrimestre, con acceso libre a recursos.

esp. *Ella debía ponerse a la sombra y ser más prudente en la forma de dirigirse a los sirvientes, tanto como en las atenciones* <u>*que*</u>$^{OD}$ ***prodigaba*** <u>*a Clara*</u>$^{OI}$. (IA)

Tal y como se acaba de ilustrar, patrones argumentales comunes y frecuentes como *bordarse el ajuar*, *{contarle/ referirle/ contestarle} algo a alguien*, *prodigarle atenciones a alguien* generan varias secuencias más o menos complejas que exigen preservar en la traducción la relación sintáctica y semántica profunda que se establece entre el verbo y sus argumentos. Desde el punto de vista traductológico, resultaría relevante el hecho de que cuanto más complejo sea el resultado de la transformación, más fácil le resultará perder de vista la conexión con la estructura original y, por ello, mayor riesgo habrá de que dé un paso en falso. Aunque no siempre sea el caso, tal y como se podrá constatar.

## 3. Las estructuras [V + SN/OS] en la traducción

A continuación, se analiza una selección de secuencias anómalas del corpus a la luz de las restricciones semánticas y sintácticas que impone el verbo a sus argumentos. A grandes rasgos, el examen de los datos ha revelado cambios en la relación semántica entre el verbo y el nombre núcleo del SN argumento, así como alteraciones de la estructura argumental del verbo, fenómenos ocasionados a menudo por interferencia lingüística o por la interpretación equivocada de una voz léxica en el contexto.

### 3.1. Cambios en las relaciones semánticas

En virtud de su capacidad de selección semántica, el verbo suele regir las posibilidades de actualización de sus argumentos en interacción con el contexto. Sin embargo, existe la posibilidad de que la tarea predicativa se reparta a veces entre el verbo y el nombre núcleo de un argumento suyo (a partir de Irsula 1994 y de Miguel 2006). En el siguiente contexto, por ejemplo, llama la atención la incongruencia semántica entre el núcleo del predicado y su objeto directo en rumano:

2) esp. Por culpa de esa manera de moverse que tenían los humanos, **posando** <u>sus grandes y pesados pies</u> en cualquier parte […]. (LS)
rum. Din cauza neatenției cu care merg oamenii, ***aruncîndu-și** <u>pașii mari și greoi</u> în toate părțile […]. ‘echándose los pasos grandes y pesados’

La secuencia rum. *a-și arunca pașii* (lit. ‘echarse los pasos’) resulta anómala y se obtiene a través de la interpretación y consecuente equivalencia (Catford 1965) equivocada del verbo esp. *posar*, así como de la aceptable modulación metonímica (Vinay y Darbelnet 1956; Catford 1965) de *pie* a *paso* aplicada al objeto directo. Luis Sepúlveda, autor del texto, recurre aquí a la estructura *posar los pies*, posiblemente típica del español chileno, ya que el DICE no la registra como colocación y el DRAE tampoco recoge el sentido sugerido por el contexto (DRAE *s.v. posar* y *pie*). Así, entre los potenciales significados, la única acepción que evoca el movimiento descrito es la

de ‘poner suavemente’ (DRAE *s.v. posar*), aunque el sema ‘suavemente’ contrasta con los adjetivos descriptivos *grande* y *pesado*. Sea como fuere, el contexto implica de manera evidente significados del verbo como ‘apoyar’ o ‘poner’ y, en definitiva, ‘pisar’.

Por tanto, una variante podría ser la siguiente,

3) rum. *Din cauza neatenției cu care merg oamenii,* ***călcînd apăsat și greoi*** *peste tot […].*

donde se recurre a una transposición (Vinay y Darbelnet 1956; Catford 1965) por división semántica del objeto directo entre verbo (a) y modificadores adverbiales circunstanciales (b):

4) a) rum. *a* ***pune picioarele*** = ‘posar los pies’ > rum. *a* ***călca*** ‘pisar’
b) rum. *[picioarele]* ***mari*** *și* ***greoaie*** ‘[los pies] grandes y pesados’ = > rum. *[a călca]* ***greoi*** *și* ***apăsat*** ‘[pisar] fuerte y pesado’

Cabría decir que Sepúlveda emplea frecuentemente la enajenación para sugerir cómo perciben el mundo los caracoles, personajes centrales de su narrativa para niños. El recurso a una paráfrasis para describir la manera de caminar de los seres humanos seguramente se enmarca en esta tendencia asumida, en particular por la referencia explícita a los pies, una parte anatómica notablemente diferente entre el hombre y el caracol. Sin embargo, tal y como se verá en otros ejemplos, el rumano resulta menos flexible ante este impulso perfectamente lícito del autor.

En ocasiones, las soluciones del corpus presentan compatibilidad entre el verbo y el objeto directo en rumano, como en la siguiente traducción literal (Vinay y Darbelnet 1956; Catford 1965) del SV esp. *agitaba el aire*:

5) esp. *El cansancio también se apoderó de él, y se disponía a meter el cuerpo en la cavidad de su concha, cuando el ruido de algo que* ***agitaba el aire*** *lo sobresaltó.* (LS)
rum. *Oboseala a pus și ea stăpînire pe el și era pe punctul de a-și băga trupul în cavitatea cochiliei, cînd sunetul a ceva care* ***agita aerul*** *l-a speriat.* ‘agitaba el aire’

Sin embargo, en el contexto de una narrativa literaria para niños el verbo *a agita* resulta ligeramente inusual para un lector rumano[1]. En este entorno sintáctico, es el

[1] Se emplea, sin embargo, en textos de divulgación en relación con el funcionamiento de diferentes electrodomésticos: *Aceste ventilatoare* ***agită*** *aerul din încăpere.* ‘estos ventiladores agitan el aire de la habitación’ (Adelina Dobrin, eva.ro, 15.10.2022); *În momentul în care utilizați aspiratorul veți* ***agita*** *aerul din cameră.* ‘cuando utilice el aspirador agitará usted el aire de la habitación’ (https://www.helixsys.ro, 15.10.2022)

objeto directo el que apunta semánticamente hacia un sinónimo más adecuado como, por ejemplo, *a tulbura* (lit. 'turbar'):

6) rum. *Îl cuprinsese oboseala și, tocmai cînd se pregătea să se retragă în cavitatea cochiliei, îl sperie zgomotul a ceva care* ***tulbura aerul***. 'turbaba el aire'

El semantismo del objeto directo desempeña un papel similar en el siguiente ejemplo. La estructura *superar una confusión* se actualiza en el contexto a través de la relación entre el pronombre relativo anafórico *que* (objeto directo) y el verbo *superar* en voz pasiva núcleo del predicado en el marco de una OR:

7) esp. *Se llamaban los unos a los otros […] "caracol", y esto ocasionaba a veces algunas confusiones, que* ***eran superadas*** *con lenta parsimonia.* (LS)
rum. *Își spuneau unul altuia […] "melc", ceea ce isca uneori anumite confuzii,* ?***îndreptate*** *cu domoală cumpătare.* 'confusiones, corregidas…'

En semejantes casos se podría suponer que la transformación sintáctica difumina hasta cierto punto la estructura argumental originaria. El traductor al rumano ha recurrido adecuadamente a la transposición de un verbo (esp. *eran superadas*) a un adjetivo deverbal (rum. *a îndrepta* 'corregir' > rum. *îndreptate* 'corregidas'). Sin embargo, ha equivalido erróneamente el verbo *superar* por *a îndrepta* dado que, nuevamente, el objeto directo rum. *confuzie* presenta mayor compatibilidad con verbos como *a lămuri* (lit. 'esclarecer') o, en otros contextos, *a risipi* (lit. 'dispersar'):

8) rum. *Își spuneau între ei […] "melc", ceea ce ducea uneori la confuzii,* ***lămurite*** *cu domoală cumpătare.* 'confusiones, aclaradas…'

Sin embargo, la relación semántica entre verbo y nombre se pone todavía más tensa en una serie de contextos en que los verbos indican movimiento (in)voluntario de las partes del cuerpo. Nuevamente, Sepúlveda ofrece descripciones de la manera de ser y de comportarse de los caracoles con referencias concretas y detalladas a movimientos típicos –*asomar*, *dirigir*, *distender*, *estirar*, *extender*, *frotar*, *levantar*, *orientar*, *pegar*, *posar*, *sacar*, *sujetar*– asociados a determinadas partes anatómicas del caracol –la concha, el cuerpo, el cuello, la cabeza, la boca y los cuernos de los ojos–. En tales casos, el corpus ofrece datos sobre varias combinatorias anómalas entre el verbo y su objeto directo relativas, en su mayoría, a movimientos muy característicos del caracol que no suelen ser, prototípicamente, objeto de descripción. Por tanto, puede que semejantes asociaciones resulten inusuales o peculiares en una lengua u otra –*sujetar* o *pegar el cuerpo a una superficie*; *sacar*, *meter* o *recoger el cuerpo de* o *en la concha*–, lo que podría explicar los resultados extraños en rumano:

9) a) esp. **Pegaron** sus cuerpos a las paredes de la caverna y se durmieron […]. (LS)

rum. ?**Și-au lipit** trupurile de pereții cavernei și au adormit [...]. 'se pegaron los cuerpos'

b) esp. No les resultaba fácil **sujetar** sus cuerpos a los pétalos […]. (LS)

rum. Nu le-a fost ușor ??**să-și țină** trupurile lipite pe petale […]. 'que mantengan sus cuerpos pegados'

En (a), el traductor ha recurrido a la traducción literal con una ligera y necesaria adaptación morfosintáctica del verbo (la inserción del clítico en Dativo, a-**și** lipi trupul, lit. 'pegar**se** el cuerpo'), mientras que en (b) se constata una transposición, a través de la que el verbo sujetar se parafrasea como 'mantener pegado'. Además, se constata que el traductor recurre alternativamente a los sinónimos parciales rum. corp y trup[1] para equivaler el esp. cuerpo. Brevemente, en estas construcciones el verbo (meter, sacar, recoger, etc.) asociado al nombre esp. cuerpo parece plantear numerosos y a veces insuperables problemas. Sin embargo, desde nuestro punto de vista, en rumano convendría simplemente omitir la referencia al cuerpo, tan a menudo como sea posible:

10) a) Nu le-a fost ușor **să stea lipiți** de petale.
'que queden pegados a los pétalos'

b) **S-au lipit** de pereții peșterii.
'se pegaron a las paredes de la cueva'

La lengua rumana acoge perfectamente tales reducciones, que resuelven la interpretación referencial en virtud de una información pragmáticamente recuperable. Luego, para describir los movimientos que implican *sacar el cuerpo de la concha*, *recoger* o *meter el cuerpo en la concha* contamos en rumano con expresiones como *a ieși din cochilie* o *a se retrage din cochilie*, que condensan la estructura de origen en un solo verbo, aprovechando el adjunto circunstancial. Tal solución se podría emplear a condición de que el traductor conserve el efecto de detallismo en la descripción del mundo de los caracoles a nivel macrotextual. En tales circunstancias se podrían salvar varios contextos:

11) a) esp. *Al **sacar** los cuerpos de las conchas lo primero que vieron fue a Rebelde […]*. (LS)

[1] La voz *corp* suele ser más frecuente en contextos generales, mientras que *trup* presenta el sema [+humano] y viene connotado afectivamente. Representa, además, la voz implicada en fraseologismos como *trup la trup* 'cuerpo a cuerpo', *trup și suflet* 'cuerpo y alma', etc. (DEX *s.v. trup*). En sus trabajos dedicados a traductores rumanos, Levițchi 1975 y Dumitrescu 1980 abordan de manera muy pertinente la sinonimia en perspectiva traductológica.

rum. *În timp ce ?**își scoteau** trupurile din cochilii, prima oară l-au văzut pe Rebelde […].* ‘se sacaban los cuerpos’

b) *În vreme ce **ieșeau** din cochilie, l-au văzut mai întîi pe Rebelde […].* ‘salían [de la concha]’

12) a) esp. *Antes de **recoger** su cuerpo en el interior de la concha, advirtió que muchos seres nocturnos del prado se movían.* (LS)

rum. *Înainte de ?**a-și strînge** trupul în cochilie, a observat că multe creaturi nocturne de pe pajiște se mișcau.* ‘recogerse el cuerpo’

b) esp. *Antes de **meter** su cuerpo en la concha, Rebelde atisbó la estela de babas que brillaba sobre la escarcha.* (LS)

rum. *Înainte de ?**a-și pune** trupul în cochilie, Rebelde a zărit urma de bale care strălucea pe solul înghețat […].* ‘ponerse el cuerpo’

c) *Înainte de **a se retrage** în cochilie […].* ‘retirarse [dentro de la concha]’

13) a) esp. *Tras un lento, muy lento ritual frotando sus cuernecitos, **disponían** sus cuerpos para prolongar su estirpe.* (LS)

rum. *După un ritual lent, foarte lent, de frecare a micilor lor coarne, **își** *__aranjau__* corpurile pentru a-și prelungi descendența.* ‘se arreglaban los cuerpos’

b) *[…] se așezau [în așa fel încît]…* ‘se disponían [de manera que]’

14) a) esp. *Lenta, muy lentamente, bajó hasta **posar** su cuerpo sobre las hierbas […].* (LS)

rum. *Lent, foarte lent, a coborît pînă trupul său **a ajuns** pe iarbă […].* ‘su cuerpo ha llegado’

b) *[…] a coborît pînă ce **a atins** iarba […].* ‘[hasta que] tocó [la hierba]’

Ciertamente, tal y como se ha mencionado, el autor recurre a prolijas descripciones para comunicarle de forma convincente al lector la perspectiva de sus diminutos personajes. Sin embargo, por tratarse de una tendencia constante, la compensación le permitiría al traductor recurrir selectivamente a la omisión y alcanzar un equilibrio.

Las estructuras que lindan con las colocaciones (Corpas Pastor 1996) ocasionan problemas similares, sobre todo si el procedimiento al que tiende a recurrirse con frecuencia consiste en la traducción literal. Hemos aquí algunos ejemplos:

15) esp. *Su presencia llenaba toda la casa, **rompiendo** la armonía que se establecía en su ausencia.* (IA)

rum. *Prezența sa umplea întreaga casă, ***rupînd** armonia care se stabilea în absența sa.* ‘rompiendo la armonía’

En este caso, la anomalía se justifica por la incompatibilidad colocativa entre el verbo *a rupe* 'romper' y el nombre abstracto rum. *armonie* 'armonía'. No se trata de un conflicto entre el significado concreto del verbo y el abstracto del nombre; de hecho, el verbo rumano presenta significados abstractos, también (p. ej., rum. *a rupe o relație* 'romper una relación'). La variante colocativa rumana en este contexto sería más bien *a destrăma armonia* (lit. 'difuminar la armonía').

En otros casos, la traducción literal de estructuras verbonominales lleva a desplazamientos de significado, como en el siguiente ejemplo:

16) esp. *Era una narradora virtuosa, sabía colocar la pausa, medir la entonación […],* ***pintando*** *un* <u>*cuadro*</u> *tan vívido, que el oyente parecía estarlo viviendo.* (IA)

rum. *Era o naratoare virtuoasă, știa unde să facă pauze, cum să-și măsoare intonația […]* ***pictînd*** *un* <u>*tablou*</u> *atît de viu, încît interlocutorul părea să-l trăiască aievea.* 'pintando un cuadro'

Fuera de cualquier contexto, la colocación en español resulta ambigua entre la interpretación concreta y la abstracta, entre la idea de pintar efectivamente un cuadro sobre tela, por ejemplo, y la de narrar vívidamente una escena. Sin embargo, el contexto limita la interpretación al significado abstracto. A diferencia del español, en rumano cada significado se actualiza a través de un verbo diferente, a saber, *a* ***picta*** *un tablou* ('pintar un cuadro', concreto) y *a* ***zugrăvi*** *un tablou* ('pintar un cuadro', abstracto). Esta última habría sido, por lo tanto, la traducción adecuada.

En fin, para la traducción de solidaridades se recurre a veces, simplemente, al equivalente equivocado:

17) esp. *Haceros cuenta que* ***hemos tapiado*** *con ladrillos* <u>*puertas y ventanas*</u>*.* (FGL)

rum. *Puteți vedea că ??****am sigilat*** *cu cărămizi* <u>*ușile și ferestrele*</u>*.* 'hemos sellado las puertas y las ventanas'

El contexto resulta interesante por la intervención de un elemento adicional en la ecuación semántica. Así, las estructuras *a sigila ușa* o *a sigila fereastra* se aceptan en rumano, aunque en contextos muy específicos, como por ejemplo la situación en la que a raíz de un crimen la policía cierra el paso sellando la puerta:

18) a) *Poliția* ***a sigilat*** <u>*intrarea*</u> *în cămin*. (*Adevărul*, 19 martie 2020)
'ha sellado la entrada'
b) *Poliția* ***a sigilat*** <u>*ușile*</u> *camerelor sparte*. (*Click*, 11 februarie 2015)
'ha sellado las puertas'

Resulta curiosa la elección del traductor, puesto que el verbo *a sigila* 'sellar' no se sugiere como equivalente de *tapiar* en el DSR y la definición de este verbo en el DRAE tampoco lo evoca de manera alguna. Por tanto, la traducción literal supone un desvío del registro y desemboca en una variante inadecuada e incluso anómala a causa de la interesante intervención del adjunto circunstancial *con ladrillos*. La restricción que impone el circunstancial debería orientar al traductor hacia una trasposición por concentración del tipo *a zidi* ('tapiar con ladrillos') *ușile și ferestrele*, donde el verbo rum. *a zidi* encierra los semas correspondientes al verbo esp. *tapiar* y al complemento de materia *con ladrillos*.

### 3.2. Cambios en las relaciones sintácticas

El corpus revela cierta tendencia de interferencia a nivel morfosintáctico en el ámbito verbal. A continuación, se enfoca el tratamiento de los clíticos, elementos que por mínimos[1] pueden pasar desapercibidos por el traductor bajo la influencia de la lengua de origen, con efectos perceptibles a nivel textual.

#### 3.2.1. El tratamiento de los clíticos con valor posesivo

Los verbos de movimiento cuyo objeto directo denota una parte del cuerpo constituyen la primera categoría que revela problemas de traducción en el corpus:

19) esp. *Entonces vieron cómo el ave nocturna* ***extendía*** *las alas, daba varios pasos rápidos, aleteaba,* ***encogía*** *las patas y se elevaba muy alto.* (LS)
rum. *Apoi au privit cum pasărea de noapte* ****întindea*** *aripile, făcea câțiva pași rapizi, bătea din aripi și-?****și scutura***[2] *picioarele și se înălța.* 'extendía las alas', 'se sacudía las patas'

A diferencia del español, el rumano requiere sistemáticamente la cliticización en Dativo del complemento de posesión inalienable (GALR 2005, 151), de manera que una variante correcta supone el uso del clítico en ambos casos:

20) rum. *Și atunci au văzut cum pasărea de noapte* ***își*** *întinde aripile, face repede câțiva pași, bate din aripi,* ***își*** *strînge picioarele și se înalță sus de tot.* 'se extiende las alas', 'se encoge las patas'

Los datos del corpus revelan que, por lo general, en tales situaciones se ha empleado el calco morfosintáctico (Hristea 1967 y 1984; Stanciu-Istrate 2006) como procedimiento de traducción, a saber, se ha transferido la estructura verbal argumental

[1] Tales elementos suelen ser, asimismo, los más sensibles ante el cambio lingüístico bajo la presión de otras lenguas.

[2] En la traducción se emplea, inexplicablemente, el verbo *a scutura* ('sacudir'). Los diccionarios no recogen semejante significado para el verbo *encoger* (véase DRAE *s.v. encoger* o bien DSR *s.v. encoger*).

y las propiedades sintácticas de la lengua de origen a la lengua de destino, con la consecuente ausencia del clítico en rumano.

### 3.2.2. El tratamiento de los clíticos argumentales

Los clíticos plantean problemas, asimismo, cuando acompañan a los verbos parentéticos en incisos introductores de la cita directa (Maldonado 1999, 3572). Según los teóricos, los verbos parentéticos no representan una clase, ya que la selección de un verbo u otro en el contexto depende de factores léxicos y pragmáticos. Por tanto, el discurso indirecto implica el recurso tanto a VERBA DICENDI propiamente dichos como a verbos declarativos secundarios (GALR 2008, 819).

Un buen ejemplo es el esp. *ironizar*, clasificado como intransitivo en los diccionarios (DRAE *s.v. ironizar*), pese a que en los corpus actuales se documentan usos transitivos, con el objeto directo como TEMA:

21) a) *El racionalismo es un ensayo de* ***ironizar*** *la vida espontánea.* (CREA)
b) *El presidente de la Generalitat se permitió* ***ironizar*** *que "no puedo dormir y me estoy adelgazando del miedo que tengo" […].* (CREA)

En rumano, el verbo *a ironiza* representa un verbo declarativo secundario y, como transitivo (DEX, MDA *s.v. ironiza*), se construye con objeto directo BENEFICIARIO con el rasgo [+PERS], por lo que este será siempre un sintagma nominal (a y c), nunca una oración sustantiva (b y c):

22) a) *L-****a ironizat*** *pe Mihai*. 'lo ironizó a Mihai'
b) ***A ironizat*** ******că nu aleargă repede*. 'ironizó que no corriese rápido'
c) *L-a ironizat* ***pe Mihai*** *#că nu aleargă repede*. 'lo ironizó a Mihai que no corriese rápido'

Por ello, en uso parentético el verbo rum. *a ironiza* exige la presencia explícita del clítico argumental en acusativo, lo que explica la anomalía del corpus en (a) y la variante correcta de (b):

23) a) esp. *¿Vienes con hambre, o con más preguntas?* ***ironizó*** *otro […].* (LS)
rum. *Ți-e foame sau ai alte întrebări?* ****a ironizat*** *altul […].* 'ironizó otro'
b) rum. *Ți-e foame sau mai ai întrebări?* ***îl ironiză*** *altul […].* 'lo ironizó otro'

Además, el contexto habría permitido recurrir a sinónimos más adecuados desde el punto de vista del registro, como *a zeflemisi* ('ironizar levemente') o bien *a înțepa* (fig. 'picar').

Un problema similar afecta al verbo esp. *advertir* y su equivalente en el corpus, el rum. *a avertiza*:

24) esp. *No es una caverna y no estáis a salvo,* ***advirtió*** *el búho […]*. (LS)
rum. *Nu este o peșteră și nu sunteți în siguranță, ?****a avertizat*** *bufnița […]*. 'advirtió'

El verbo esp. *advertir* presenta varios significados, entre los cuales interesan los primeros dos: 1) 'fijar en algo la atención, reparar, observar' y 2) 'llamar la atención de alguien sobre algo, hacer notar u observar' (DRAE *s.v. advertir*). En el primer caso, el verbo lleva un objeto directo TEMA (*advertir* ***algo***$^{OD}$) [1], mientras que en el segundo lleva un objeto directo TEMA y un objeto indirecto DESTINATARIO o BENEFICIARIO (*advertirle* ***algo***$^{OD}$ ***a alguien***$^{OI}$). Ahora bien, el verbo rum. *a avertiza* exige como objeto directo el DESTINATARIO e introduce el TEMA a través de un complemento de régimen preposicional (*a avertiza* ***pe cineva***$^{OD}$ ***de ceva***$^{CRP}$). Por ello, pese a la aparente alta similitud de los verbos, el equivalente rumano exige la presencia del clítico de objeto directo en Acusativo:

25) rum. *Nu este o peșteră și nu sunteți în siguranță, i-****a avertizat*** *bufnița […]*. 'les advirtió'

Asimismo, la estructura argumental del verbo puede quedar contaminada por sinonimia. Por ejemplo, en el caso del verbo *a grăi*, sinónimo popular (DOOM *s.v. a grăi*) y anticuado del verbo *a spune* ('decir'), la estructura argumental se ha ido empobreciendo con el paso del tiempo, tanto que hoy en día conoce un uso limitado al registro literario y viene caracterizado en los diccionarios en primer lugar como intransitivo (DEX, NODEX *s.v. a grăi*) y en segundo lugar como transitivo (DEX *s.v. a grăi*). Así, en sincronía admite empleos parentéticos (a) y tolera a veces un objeto directo explícito SN (b)[2], aunque rechaza un objeto directo OS (c):

26) a) *Va fi pace,* ***grăi*** *regele.* 'habrá paz, dijo el rey'
b) *A tăcea de-a pururea şi a nu* ***grăi ceva***.[3] 'callar para siempre y no decir nada'
c) *Regele* ***grăi *că va fi pace***. 'el rey dijo que habría paz'

En el corpus se ha identificado el uso anómalo que se acaba de señalar en (c), ocasionado por el intento de recurrir a la sinonimia intralingüística para adecuarse al registro y variar los verbos de habla en un texto marcado por la frecuente aparición de estos, sobre todo en usos parentéticos:

[1] Cabe señalar que también puede llevar la preposición *de*: *El comandante* ***advierte (de)*** *la presencia de barcos en la zona.* (https://webs.ucm.es/info/especulo/cajetin/adverti1.html, 11.08.2022).
[2] En épocas anteriores, el uso del verbo con objeto directo SN presentaba mayor frecuencia: *Astfel, fără de a* ***grăi ceva****, urmă să mănînce […].* 'así, sin decir algo, siguió comiendo' (I. Slavici, *O viață pierdută*, 1877, p. 16)
[3] **Sfîntul Efrem Sirul. 2003.** *Din cuvintele duhovniceşti ale Sfinţilor Părinţi. Suceava:* Editura Arhiepiscopiei Sucevei şi Rădăuţilor, p. 162.

27) esp. La tortuga, masticando los últimos pétalos de amargón, le dijo **que si él no fuera un caracol de lento, de muy lento andar [...]**. (LS)

rum. Țestoasa, mestecînd ultimele petale de păpădie, i-a grăit ***că dacă el nu ar fi fost un melc cu mersul lent [...]**. 'que si él no fuera un caracol de lento andar'

Así, se ha elegido a grăi ('decir' antic.) en vez de a spune ('decir'), sin prestar atención a la estructura argumental diferente, o quizá por influencia del uso parentético, con un resultado agramatical en el rumano actual.

El comportamiento de los verbos en relación con la expresión de sus argumentos explica, asimismo, casos de anomalía incluso más allá de los usos parentéticos. Un buen ejemplo de ello serían los verbos esp. comparar y rum. a compara. Mientras que el verbo español no requiere la expresión de su objeto directo, el rum. a compara sí la exige:

28) a) esp. Y como no habían viajado, [los caracoles] no podían **comparar** […]. (LS)

rum. Și, cum nu călătoriseră niciodată, [melcii] nu puteau **compara *Ø** […].

b) esp. Los caracoles no podían **comparar** y no les importaba […]. (LS)

rum. Melcii nu puteau **compara *Ø** și nici nu le păsa […].

De hecho, una solución adecuada en rumano habría sido simplemente evitar la traducción literal y recurrir a una locución verbal, rum. a face comparații 'hacer comparaciones', que sí tolera la ausencia de una referencia explícita a aquello que se compara:

29) rum. Melcii nu puteau **face comparații** și nici nu le păsa […]. 'hacer comparaciones'

En estos ejemplos, la elección del calco morfosintáctico como técnica de traducción conlleva constantemente el préstamo de una estructura argumental ajena al verbo seleccionado en lengua meta. La estructura argumental se puede tomar prestado bien de la lengua de origen, bien de la lengua meta, generalmente por contaminación sinonímica.

## 4. Conclusiones

La presente investigación se ha propuesto analizar las tendencias en la traducción de estructuras del tipo [V + SN/OS (objeto directo y/o indirecto)] del español al rumano con vistas a la descripción de las soluciones desviantes y a la identificación de tendencias en el recurso a los procedimientos de traducción.

Así, se han identificado varias anomalías a nivel sintáctico y semántico, a saber: la incompatibilidad léxica entre el verbo y el nombre (desde lo ligeramente dudoso

hasta lo claramente agramatical); la inadecuación al registro del verbo o del nombre; el cambio de significado como consecuencia de la elección equivocada del equivalente; la alteración de la estructura argumental del verbo y el incumplimiento de las reglas sintácticas que gobiernan la expresión de los argumentos verbales. Las técnicas de traducción favorecidas en las soluciones desviantes se limitan al calco morfosintáctico, a la traducción literal y a la equivalencia.

Entre las 930 ocurrencias del corpus, 137 presentan distintos grados de inadecuación o anomalía. Dentro de esta categoría, la distribución de las tendencias es la siguiente:

| **Resultado / Procedimiento** | **Construcción ligeramente dudosa** | **Inadecuación al registro** | **Cambio de sentido** | **Construcción agramatical** |
|---|---|---|---|---|
| **Calco** | **5.84%** | **10.95%** | **3.65%** | **13.87%** |
| **Traducción literal** | **2.92%** | **12.41%** | **7.30%** | **8.76%** |
| **Equivalencia** | **9.49%** | **8.03%** | **6.57%** | **10.22%** |
| **TOTAL** | **18.25%** | **31.39%** | **17.52%** | **32.85%** |

El altísimo grado de similitud entre el español y el rumano impulsa al traductor a favorecer procedimientos como el calco o la traducción literal (que representan un 65,70% de los procedimientos empleados para traducir las estructuras de interés) muchas veces sin reflexión alguna y por encima de otras técnicas más adecuadas. Se ha constatado, por tanto, una tendencia claramente convergente en el sentido de la contaminación entre la lengua de origen y la lengua de destino. En estructuras reducidas o transformadas, las divergencias en materia de propiedades fundamentales, sintácticas y semánticas, de los predicados en español y en rumano pueden pasar desapercibidas por el traductor muy fácilmente.

## Bibliografía

GALR – Academia Română – Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Al. Rosetti". 2008. *Gramatica limbii române* (vol. I). București: Editura Academiei Române.

Catford, J.C. 1965. *A linguistic Theory of Translation. An Essay in Applied Linguistics*. Oxford: Oxford University Press.

Corpas Pastor, Gloria. 1996. *Manual de fraseología española*. Madrid: Gredos.

De Miguel, Elena. 2006. *Tensión y equilibrio semántico entre nombres y verbos: el reparto de la tarea de predicar*, in Milka Vilayandres Llamazares (ed.), "Actas del XXXV Simposio Internacional de la Sociedad Española de Lingüística", León, Universidad de León, p. 1289-1313.

Dumitrescu, Domnița. 1980. *Îndreptar pentru traducerea din limba română în limba spaniolă*. București: Editura Științifică și Enciclopedică.

Hristea, Theodor. 1967. *Tipuri de calc lingvistic*, in "Studii și cercetări lingvistice", 18/5, p. 507-527.

Hristea, Theodor. 1984. *Calcul lingvistic ca procedeu de îmbogăţire a vocabularului*, in "Sinteze de limba română", Bucureşti, Editura Albatros, p. 100-121.
Irsula, Jesús. 1994. *Entre el verbo y el sustantivo, ¿quién rige a quién? El verbo en las colocaciones sustantivo-verbales*, in "Verbo e estruturas frásicas", anexo VI, Porto, p. 277-286
Levițchi, Leon. 1975. *Îndrumar pentru traducătorii din limba engleză în limba română*. București: Editura Științifică și Enciclopedică.
Maldonado, Concepción. 1999. *Discurso directo y discurso indirecto*, in Ignacio Bosque y Violeta Demonte (coords), "Gramática descriptiva de la lengua española", Madrid, Espasa-Calpe, p. 3549-3596.
NGLE – Real Academia Española – Asociación de Academias de la Lengua Española. 2009. *Nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa Libros.
Stanciu-Istrate, Maria. 2006. *Calcul lingvistic în limba română (cu specială referire la scrieri beletristice din secolul al XIX-lea)*. Bucureşti: Editura Academiei Române.
Vinay, Jean-Paul; Darbelnet, Jean 1958 [1995]. *Comparative Stylistics of French and English. A Methodology for Translation*. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

### Diccionarios

DLM – Alcaraz Varó, Enrique; María Antonia Martínez Linares. 1997. *Diccionario de lingüística moderna*. Barcelona: Ariel.
DER – Academia Română – Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Al. Rosetti". 2009. *Dicționarul explicativ al limbii române*. București: Univers Enciclopedic.
DOOM – Academia Română – Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Al. Rosetti". *Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române*. București: Univers Enciclopedic.
MDA – Academia Română – Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Al. Rosetti". 2010. *Micul dicționar academic* (ediția a II-a). București: Univers Enciclopedic.
DSR – Calciu, Alexandru; Zaira Samharadze. 2005. *Dicționar spaniol-român*. București: Univers Enciclopedic.
DRAE – Real Academia Española. 2021. *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.4 en línea], <https://dle.rae.es>.
DICE – VVAA. *Diccionario de colocaciones del español*, disponible para la consulta en línea: http://www.dicesp.com/paginas, ISBN: 978-84-693-9869-2.

### Corpus

IA – Allende, Isabel. 2006. *La casa de los espíritus*. Barcelona: Plaza y Janés (fragmento).
FGL – García Lorca, Federico. 2005. *La casa de Bernarda Alba*. Madrid: Cátedra – Letras hispánicas (fragmento).
CL – Laforet, Carmen. 2020. *Nada*. Madrid: Planeta – Áncora y Delfín (fragmento).
JM – Marías, Javier.2006. *Corazón tan blanco*. Barcelona: Debolsillo (fragmento).
CREA – Real Academia Española: Banco de datos [en línea]. *Corpus de referencia del español actual.* <http://www.rae.es> [11.2022].
LS – Sepúlveda, Luis. 2018. *Historia de un caracol que descubrió la importancia de la lentitud*. Barcelona: Busquets.

### Siglas y abreviaciones

N nombre
OD objeto directo
OI objeto indirecto
OS oración sustantiva
OR oración de relativo
SN sintagma nominal
SV sintagma verbal

V verbo

### Convenciones (*cf.* GDLE 1999)

ABC La secuencia ABC es gramatical.
#ABC La secuencia ABC es gramatical, pero resulta inapropiada en la interpretación deseada, o bien es irregular por factores de naturaleza extralingüística.
?ABC La gramaticalidad de la secuencia ABC es ligeramente dudosa.
??ABC La gramaticalidad de la secuencia ABC es dudosa.
*ABC La secuencia ABC es agramatical.
A(B)C Las secuencias ABC y AC son gramaticales; esto es, los paréntesis indican que B puede no estar presente.
‘voz’ Significado o traducción metafrástica.

DOI: 10.35923/QR.10.02.31

Aura Cristina BUNORO
(Universidad de Bucarest)

# Identidad y diversidad en las obras de Ricardo Palma, Clorinda Matto de Turner y Manuel González Prada

**Abstract: (Identity and diversity in the works of Ricardo Palma, Clorinda Matto de Turner and Manuel González Prada)** Ricardo Palma, Clorinda Matto de Turner and Manuel González Prada are three Peruvian authors that have in common the use of previous cultural information for their projects to define the national Peruvian identity. They merged literature and history and they recovered the Inca past in order to demonstrate that in the existing diversity of the country lies the essence of the nation. Ricardo Palma, through his *Tradiciones*, gives an overview of all the history of Perú, from the Inca past to the Independence, Manuel González Prada criticises the extensión of the colonial system during the Republic and he writes *Baladas* as a testimony of the suffering of the indigenous people submitted to injustice and cruelty during the process of Conquest and Colony, Clorinda Matto de Turner inaugurates the literary indigenism with *Aves sin nido* and through her whole writtings, she pursued the incorporation of the indigenous as part of the Peruvian nation because they were subjected to the suffering and the ignorance and this incorporation ment the homogenization of the racial and social differences. The objective of these three authors has been the construction of an inclusive Peruvian nationalism where diversity was not a glitch but an essential condition for the definition of the national Peruvian identity characterized by its cultural, literary and historical richness.

**Keywords***: identity, diversity, indigenous, nationality, integrative.*

**Resumen:** Ricardo Palma, Clorinda Matto de Turner y Manuel González Prada son tres autores peruanos que tienen en común el uso de datos culturales anteriores para sus proyectos de definir la identidad nacional peruana. Fusionaron literatura e historia y recuperaron el pasado incaico para demostrar que en la diversidad existente en el país está la esencia de la patria. Ricardo Palma, a través de sus *Tradiciones*, hace un recorrido por toda la historia del Perú, desde el Incanato hasta la Independencia, Manuel González Prada critica la prolongación del sistema colonial en la República y escribe las *Baladas* como testimonio del sufrimiento de la población indígena sometida a injusticias y crueldades durante el proceso de la Conquista y el período colonial, Clorinda Matto de Turner inaugura el indigenismo literario con *Aves sin nido* y a través de toda su obra se propuso incorporar a los indígenas en la nación peruana porque estaban sometidos al sufrimiento y a la ignorancia y esta incorporación suponía homogeneizar las diferencias raciales y sociales. La meta de estos tres autores ha sido la construcción de un nacionalismo peruano integrador donde la diversidad no supusiera un desperfecto sino una condición imprescindible para la definición de la identidad nacional peruana caracterizada por su riqueza cultural, literaria e histórica.

**Palabras clave:** *identidad, diversidad, indígenas, nacionalidad, integrador.*

Cuando hablamos sobre figuras literarias representativas del Perú del siglo XIX, siempre están presentes en la mente del lector también Ricardo Palma, Clorinda Matto de Turner y Manuel González Prada. Vistos constantemente como rivales, Ricardo Palma y Manuel González Prada coinciden en el propósito de fomentar la necesidad de definir la nación peruana como una nación integradora. Aunque a Palma le tacharan de autor colonialista influenciado por el romanticismo y el costumbrismo, y, por otro lado, Manuel González Prada era liberalista y nacionalista, los dos son de hecho, las dos caras de la misma moneda, en el sentido de que tanto uno como el otro, han recuperado la historia del Perú con la intención de apoyar la creación de la identidad nacional peruana. Clorinda Matto de Turner, a su vez, además de simbolizar uno de los puntos en común de estos dos autores porque escribe las *Tradiciones cuzqueñas* siguiendo el modelo de las *Tradiciones peruanas* pero, al mismo tiempo, es partidaria y difunde las ideas expuestas por Manuel González Prada, es la fundadora de la novela indigenista en el Perú, una mujer intelectual que luchó en contra de las injusticias sociales y una reivindicadora de los derechos de la población indígena.

Una de las vertientes de este proyecto de contribuir a la definición de la identidad nacional peruana de estos tres autores es la recuperación de la cultura incaica, a la que dedicaremos las páginas del presente trabajo.

Como es bien sabido, siempre se ha sostenido que Ricardo Palma, "un espíritu enamorado del ayer" (Oviedo 1965, 131) es un escritor colonialista por haber dedicado gran parte de sus *Tradiciones* al período colonial. Aunque "Palma siempre confesó que se inspiraba en la historia" (Holguín Callao 1994, 377), no se centra en el periodo del Incanato porque esto ya lo había hecho El Inca Garcilaso de la Vega, una malla representativa en cuanto a la relación entre los tres autores estudiados en el presente trabajo. Palma encuentra otro recurso para rescatar las costumbres y tradiciones de los incas, salpicando las tradiciones dedicadas a los demás periodos con referencias o detalles relacionados con la vida de los incas.

En las pocas tradiciones que dedica al Incanato, el autor toca aspectos relevantes como por ejemplo la leyenda de la formación del Imperio Incaico, la captura y el rescate de Atahualpa, la costumbre de los indígenas de hacer ídolos de barro, hace referencias acerca de la honra y la inteligencia que caracterizan a los incas, cuenta su deseo de libertad, las predicciones de la llegada de los españoles y la desaparición del imperio inca. Como un domador de las palabras, Ricardo Palma consigue reunir en pocas páginas lo esencial de la historia de los incas y del período en el que estos vivieron como también sus tradiciones y esto se debe también al hecho de que el autor narra "la historia como si fuera un relato" (Valero Juan 2004, 21)

Así es como de la tradición "La gruta de las maravillas" nos enteramos de la valentía de los habitantes del país de los chumpihuillcas, "grupo étnico contemporáneo al desarrollo de la cultura incaica que estaba ubicado, junto con la nación cotapampa, en las cuencas de los ríos Oropesa, Santo Tomás y Velille" (Ossio 1995, p 60) que era gobernado por el príncipe Huacari. Mayta-Cápac, "el quarto Ynga que ovo en el Cuzco" (Cieza de León 1985, 100) los invade, y ante el terror que se había apoderado

de sus vasallos, la única opción que le queda a Huacari es la de encerrarse en el palacio junto con "sus parientes y jefes principales" (Palma 1952, 5-6), prefiriendo "morir de hambre antes que rendir vasallaje al conquistador" (Palma 1952, 5-6). Los dioses consideraron al príncipe Huacari un verdadero patriota y a sus capitanes hombres leales y, por lo tanto, "los convirtieron en preciosas estalactitas y estalagmitas" (Palma 1952, 6). La inteligencia de los incas de Mayta- Cápac deja asombrados a los chumpihuillcas. Construyen puentes de mimbres, puentes colgantes como estrategia de lucha junto a su "emprendedor monarca" (Palma 1952, 6).

Otra tradición dedicada al período incaico es "La achirana del inca" donde hallamos la representación de la mujer indígena, honrada, que es fiel a su amor y se resiste "a los enamorados ruegos del prestigioso y omnipotente soberano" (Palma 1952, 6). Según esta tradición, el Inca Pachacútec, "el héroe legendario del Tahuantinsuyu", (Rostworowski 2004, 46) emprendió la conquista del valle de Ica donde habitaban personas pacíficas, entre las cuales también una doncella de la que el Inca Pachacútec se enamora y la nombra "paloma". Su amor no es correspondido, pero en nombre de este sentimiento que tiene para la joven, le dice a esta que le pida algo que quede como recuerdo del amor que ella le inspira. La joven le contesta que quiere que el monarca dé agua a su comarca. El señor cumple con su promesa, dejando un recuerdo del amor que le tenía, pero que no impuso a la fuerza, aunque era dueño de las tierras donde vivía la joven.

La inteligencia de los incas destaca nuevamente en "Hernando de Soto". Según cuenta la tradición, Hernando de Soto enseña a Atahualpa a jugar al ajedrez y "el discípulo llegó a aventajar al maestro" (Palma 1952, 9). Y, al mismo tiempo, Ricardo Palma muestra su interés por el episodio de la captura y el rescate de Atahualpa, acontecimiento que supuso el apoderamiento de las riquezas de los incas:

> Ya que incidentalmente hemos hablado del rescate de Atahualpa, es oportuno consignar que lo repartido entre los ciento setenta audaces aventureros que apresaron al Inca subió a treinta y cinco mil cuatrocientos ochenta y seis marcos de plata y novecientas cincuenta y un mil novecientas y dos onzas de oro. [...] (Palma 1952, 10)

En la misma tradición se menciona también la costumbre de los indígenas de fabricar "idolillos" y vasijas de barro: "Las piezas eran hechas del mismo barro que empleaban los indígenas para la fabricación de idolillos y demás objetos de alfarería aborigen, que hogaño se extraen de las huacas" (Palma 1952, 13).

Túpac-Yupanqui, el décimo gobernador inca, es la figura histórica presente en "Palla-Huarcuna". Según lo narrado, hacía campañas bélicas de conquista y era un guerrero incansable que recorría extensos territorios con el propósito de expandir los límites del Tahuantinsuyu. Ricardo Palma lo presenta como "el rico de todas las virtudes" (Palma 1952, 7) y como un buen monarca.

La tradición nos remite a la leyenda del origen de los incas, estando presentes las figuras del Inca Manco y de Mama-Ocllo, pero invocadas en un

momento de desesperación cuando en la caída del cóndor herido el gran sacerdote vio la destrucción del imperio del Inca Manco y la llegada de los españoles que impondrían sus leyes y su religión a los incas. Manco Cápac vuelve a tener protagonismo en la tradición "Ciento por uno" en la que el tradicionista presenta la costumbre de los incas de tener sacerdotisas, que tenían que ser de origen noble y estaban "forzadas a hacer voto de castidad" (Palma 1952, 279).

Otra vertiente de la recuperación de la cultura incaica está representada por la mención frecuente de las formas de canto provenientes del período incaico. En "La muerte en un beso" hallamos el *yaraví*, género musical mestizo derivado del harawi incaico y la *quena*, un instrumento de viento de bisel, usado por los antiguos habitantes del altiplano andino para sosegar los días y noches de pastoreo con sus llamas. En la actualidad es uno de los instrumentos típicos de los conjuntos folclóricos de música andina.

> Si los cantos del poeta bastaran para expresar los sufrimientos de una generación, nada habla tanto al espíritu como un *yaraví*, trova del indio henchida de sentimental perfume, gemido que al salir desgarra el pecho e himno que respira fe en el mañana. Todo esto es a la vez un *yaraví*, poesía que se desprende del alma con tan íntima ternura, acompañada por los acentos de la *quena*, como las hondas lamentaciones al compás del salterio del profeta. (Palma 1952, 21)

El *yaraví* o la *quena* están presentes también en "Franciscanos y jesuitas", "El cristo de la agonía", "El cigarrero de Huacho", "Los pasquines de Yauli" o "El Manchay-Puito". Según lo narrado por el tradicionista, la lengua quechua es la que ofrece sentimiento al yaraví; cuando se traduce esta melodía a otro idioma se pierde gran parte del encanto que tiene en la lengua original. A través de la creación de un proceso intertextual, Ricardo Palma nos ofrece dos estrofas del Manchay-Puito en las que reivindica la lengua quechua en la que "el poeta o *haravicu* desconoce la música del consonante o asonante, hallando la armonía en sólo el eufonismo de las palabras" (Palma 1952, 777). El tradicionista expone a continuación las sensaciones que esta melodía despierta en los corazones y mentes de las personas que la oyen:

> El resto del *Manchay-Puito hampuy nihuay* contiene versos nacidos de una alma desesperada hasta la impiedad, versos que estremecen por los arrebatos de la pasión y que escandalizan por la desnudez de las imágenes. Hay en ese *yaraví* todas las gradaciones del amor más delicado y todas las extravagancias del sensualismo más grosero.
>
> Los perros aullaban, lastimosa y siniestramente, alrededor de la casa parroquial, y aterrorizados los indios de Yanaquihua abandonaban sus chozas.
>
> Y las dolientes notas de la quena y las palabras tremendas del haravicu seguían impresionando a los vecinos como las lamentaciones del profeta de Babilonia. (Palma 1952, 777)

Una costumbre indígena relacionada con la ida de casa del marido y con la fidelidad de la mujer en ausencia de este la hallamos en "Los amores de San Antonio" donde los protagonistas son Antonio Catari y Magdalena Huanca, casados, descendientes de caciques, y San Antonio, el santo patrón del marido:

> Antonio tenía todas las supersticiones de su raza, aumentadas con las que el fanatismo de los conquistadores nos trajera.
>
> Cuando un indio emprende un viaje que lo obliga a pasar más de veinticuatro horas lejos de su hogar, forma a poca distancia de éste, y en sitio apartado del tráfico, un montoncito de piedras. Si a su regreso las encuentra esparcidas, es para él artículo de fe la creencia en una infidelidad de su esposa. (Palma 1952, 95)

De la tradición "El justicia mayor de Laycacota" nos enteramos de que los monarcas incas no consentían que una infanta se casara con un joven que no descendiera directamente de Manco-Cápac. Ollantay, cacique de Ollantaytambo, estaba enamorado de una de las infantas y, por lo tanto, le pidió a Pachacútec la mano de la joven, pero el soberano lo rechazó porque Ollantay no llevaba en sus venas la sangre de Manco-Cápac. El cacique raptó a su querida y desapareció con ella de Cuzco:

> Bajo el imperio del Inca Pachacútec, noveno soberano del Cuzco, era Ollantay, curaca de Ollantaytambo, el generalísimo de los ejércitos. Amante correspondido de una de las *ñustas* o infantas, solicitó de Pachacútec, y como recompensa a importantes servicios, que le acordase la mano de la joven. Rechazada su pretensión por el orgulloso monarca, cuya sangre, según las leyes del imperio, no podía mezclarse con la de una familia que no descendiese directamente de Manco-Cápac, el enamorado cacique desapareció una noche del Cuzco, robándose a su querida Cusicoyllor. (Palma 1952, 411)

Con respecto a Manuel González Prada, Luis Alberto Sánchez afirmaba que "con Prada nace la poesía indigenista" (Sánchez 1977, 45) y, tal como veremos a continuación, en sus baladas hallamos gran parte de los acontecimientos históricos más importantes de los incas.

En la balada "Origen de los Incas", como indica también el título, se recupera la leyenda del comienzo de esta gran civilización; encontramos referencias a Pachacámac, a Manco Cápac y Mama Ocllo, los dos hermanos, hijos del Sol y de la Luna, mandados desde el cielo a la tierra para que adoctrinaran a los hombres en el conocimiento del Sol y enseñaran a los pueblos a labrar las tierras, cultivar las plantas y vivir como seres racionales:

> Es Manco Cápac - el héroe
> de alma benéfica y justa;
> es Mama Ocllo - la virgen
> toda pureza y dulzura. (González Prada 2004 30)

En la balada "Fundación del Cuzco" González Prada presenta la raza incaica como símbolo de la civilización que tenía el papel de dominar a los bárbaros pueblos preincas.

La fiesta Inti-Raymi, una de las más importantes fiestas de los incas, es uno de los temas de la balada "La aparición del Coraquenque". Además, la presencia del pájaro coraquenque, que, por ser un ave poco vista, disfrutaba de mucho aprecio por parte de los reyes incas que eran los únicos que podían llevar plumas de estos pájaros, es otra forma de revelar trozos de la cultura incaica:

Es que asoma por las nubes
y en vuelo tácito y leve
gira en torno de la plaza
un hermoso Coraquenque.

Hacia el Príncipe heredero
vuela el pájaro tres veces,
y con dos pintadas plumas
adorna al mozo la frente. (González Prada 2004, 48)

En "El puente del Apurímac" el protagonista es Mayta Cápac, quien triunfó en todas las batallas, según cuenta la balada, incluso en la lucha en contra de "los hijos de los bosques" (González Prada 2004, 52).

La manera en la que los incas construían los templos o palacios y el esfuerzo que suponía dicho trabajo aparece destacado en la balada "La piedra cansada" y el granito es el "monolito gigante" (González Prada 2004, 54), uno de los materiales más utilizados en la edificación del Imperio Incaico:

Dijo el Inca: - "Oh mis vasallos,
volad a punas y valles,
quiero moles de granito,
de granito colosales".

Se lanzan los fieles indios,
a centenas, a millares
por laderas y por cumbres,
por desiertos y arenales.

En cansados hombros cargan
el monolito gigante
y vacilan, y flaquean,
y desfallecen y caen.

El granito se desploma,
y, a su golpe formidable,

los tristes indios perecen
a centenas, a millares.

"¡Al trabajo, perezosos!"
grita el Curaca implacable;
mas la piedra, fatigada,
dice: - "¡Basta!" y llora sangre. (González Prada 2004, 53-54)

Según la balada, la pérdida de vidas durante la obtención del granito fue del orden de centenares y hasta millares.

La balada "La derrota de Hanco-Huallo" está salpicada de figuras históricas como las de Hanco-Huallo, rey de los chancas, Viracocha, príncipe heredero de Yáhuar Huácac, al que le apareció el fantasma de Viracocha y que dio su nombre a este y al que el príncipe Viracocha Inca transformó en dios por la importancia que este le dio por haberlos avisado de la rebelión de los chancas, Manco, fundador del Cuzco, y Yáhuar Huácac, séptimo rey del Incanato. Toda esta pléyade es evidencia del interés de González Prada por recuperar sucesos fundamentales en la historia del país:

Fieras tribus acaudilla
el indómito Hanco-Huallo,
y a los límites del Cuzco
se adelanta en breve paso.

Huye, el trono desampara
Yáhuar-Huácac aterrado;
y a la Ciudad de los Incas
hiela el frío del espanto.

¿Quién detiene la carrera
del invasor sanguinario?
¿quién salva ya de la ruina
el vasto imperio de Manco?

Sólo el joven Viracocha,
sólo el hijo denodado
del cobarde Yáhuar-Huácac,
sólo el joven fuerte y bravo. (González Prada 2004, 54-55)

En la balada "La esmeralda del Sciri" está mencionado el Inca Huayna Cápac, padre de Huáscar y Atahualpa, y se alude al reino de Quitu, cuya tierra era muy rica en oro:

Como rayo en la tormenta
cruza el Inca Huayna-Cápac
y a los pies del muerto Sciri

tiene el vuelo de su planta.

Mas queda pálido y mudo,
que en la fría sien de Kacha
no brilla el rico tesoro,
la codiciada esmeralda. (González Prada 2004, 60-61)

La balada "La llegada de Pizarro" cuenta sobre el comienzo de la decadencia del poder incaico con la llegada de los conquistadores. Los chasquis mencionados eran los mensajeros en la época del Incanato:

"Vuela, oh Pontífice, al templo,
y de dones colma el ara;
que los chasquis hoy anuncian
infortunios y desgracias.

Hombres potentes y blancos,
de crecida, espesa barba,
mi real dominio invaden,
por estrago y muerte avanzan. (González Prada 2004, 61)

"La sombra de Huáscar" trata sobre el conflicto entre Atahualpa y su hermano Huáscar y las crueldades cometidas por Atahualpa que ordenó la muerte de su hermano y que su cadáver se arrojara al río Yanamayo. En la balada, Huáscar le predice a Atahualpa que su final llegará a mano de los conquistadores y esta será la venganza por la orden que el último monarca inca dio de matar a su hermano: "De mí piedad no tuviste, / No la tendrán, no, contigo" (González Prada 2004, 64).

Existe en las baladas también referencia a la cadena de Huáscar, la "gran cadena de oro" (González Prada 2004, 72).

En el caso de la obra de Clorinda Matto de Turner, igual que en el caso de Palma y González Prada, existe una serie de ejemplos que demuestran la determinación de la autora de rescatar las costumbres de la población incaica tan necesarias a la hora de definir la identidad nacional peruana basada también en la herencia incaica.

*Aves sin nido,* ya desde el título, nos remite a la pérdida sufrida por la población indígena, desarraiga de su "nido" y puesta ante la situación de abrazar una nueva cultura y una nueva religión. Pero nos centraremos en ejemplos más concretos en cuanto a la recuperación de la propia cultura de los incas, como ocurre en el sexto capítulo de dicha obra, donde la escritora cuzqueña presenta el hábito de las mujeres indígenas de tejer en casa con una máquina especial:

> Marcela tomó con afán los *tacarpus* donde se coloca el telar portátil, que, ayudada por su hija mayor, armó en el centro de la habitación, dejando preparados los hilos del fondo y la trama, para continuar el tejido de un bonito poncho listado

> con todos los colores que usan los indios, mediante la combinación del *palo brasil*, la cochinilla, el achiote y las flores del *quico*. (Matto 1973, 22)

En la tradición "De llamas y fuego" la escritora hace referencia al modo en que los incas construían sus casas con "adobe, teja y ladrillo cocido" (Matto 1976, 188) para que fueran resistentes ante el fuego.

En el capítulo XVI de *Aves sin nido* está nombrado Pachacámac, el dios venerado interiormente por los incas, "el que daba vida al universo y le sustentaba" (Inca Garcilaso 2003, 85), al que Marcela le pide que proteja a doña Lucía por el apoyo que ella había ofrecido a la familia Yupanqui.

En el capítulo XXI la autora hace referencia a la cerámica de origen indígena. Manuel vio en la habitación de su madre un vaso de arcilla que le atrajo la atención y después de examinarlo opinó con respecto a la hermosura de la ejecución del objeto destacando los "dibujos tan admirablemente ejecutados", lo bien que estaban hechas "las labores de la lliclla de la ccoya y las sombras del manto que lleva flotante el indio, que será algún cacique" (Matto 1973, 66).

En el capítulo XXVII la escritora presenta la llegada de la familia Marín a la estación de tren y describe la ocupación de las mujeres indias de aquel pueblo que ofrecían a la venta "guantes de vicuña, duraznos en conserva, mantequillas, quesos y chicharrones de las acreditadas ganaderías del interior o sierra del Perú" (Matto 1973, 164).

En el caso de las *Tradiciones cuzqueñas*, la mayoría se centran sobre todo en el período colonial, pero aún así hay referencias a las costumbres y acontecimientos relacionados con el período incaico. Por ejemplo, "las *Acllas* o escogidas del Sol" están presentes en la tradición "Santa Catalina de Arequipa"; eran vírgenes dedicadas al Sol que tenían la profesión de perpetua virginidad y se escogían de ocho años abajo.

El yaraví, tantas veces presente en las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma, está mencionado también en la tradición "Las tres hermanas" donde la autora explica con mucha conmoción los sentimientos que esta poesía provoca en el alma humano: "Aquello era desgarrador y sublime a la vez. Corazón de roca que existiese, hubiérase deshecho en gotas de llanto" (Matto 1976, 138). La escena con las hermanas obligadas por su padre a convertirse en monjas – aunque estaban enamoradas y correspondidas – consigue transmitir al lector toda la angustia y el sufrimiento encerrados en sus corazones. Y esto se consigue gracias a los versos del yaraví y a la quena que acompaña con sus sonidos:

> Detúvose la música, como para principiar el canto con mayor sentimentalismo. Calló la materia, y habló el alma el lenguaje de la desesperación, interpretando en el verso del yaraví, como el quejido del que, soñando con flores, ¡toma manojo de espinas!

> Las cuerdas del campanario se agitaron como movidas por una sola mano... (Matto 1976, 139)

Según la autora, el "concierto inimitable" (Matto 1976, 138) de la quena hizo que las tres hermanas decidieran acabar con sus vidas y se arrojaran de la torre; la conmoción y la desolación son las características principales de la presentación de su salto y de la muerte de sus amados; un indígena mitayo fue el encargado de sepultar a las jóvenes y a sus amados, los tres jóvenes prometidos de las tres hermanas cediéndole su fortuna en oro:

> El indio mitayo cumplió, fiel, el postrer mandato de los desgraciados amantes y dióles sepultura en el borde de un camino, de donde, poco tiempo después, comenzó a verter agua dulce y cristalina; bautizándose el manantial con el nombre de *Sipas Pucyo*[1], como si dijéramos la fuente de la juventud, en recuerdo de las tres hermanas, cuya historia está poetizada por el indio errante, que la cuenta en el fácil verso del yaraví, interpretado por la triste caña, compañera inseparable de la dulzura y de la tristeza del amor. (Matto 1976, 139)

La mención de la leyenda de la fundación de la civilización incaica y de la vara de Manco Cápac vuelve a ser tema predilecto también en la tradición "Chico pleito".

El lector "se asoma a las costumbres serranas" (Cornejo Polar 1974, 22) incluso a través de la novela *Índole* donde hallamos, entre otros tantos temas, la historia de amor de Ildefonso y Ziska y su forma de expresar sus razonamientos:

> Sólo Ziska permanecía alejada en un rincón, pensativa y taciturna, con un montón de piedrecitas de diversos tamaños, a manera de lapiceros de pizarra, que iba atando en distintas posiciones en una cuerda de lana, según el pensamiento que quería expresar, que es la manera como apuntan en las serranías sus cuentas o sus pecados las personas que no saben escribir. (Matto 1974, 139-140)

Al presentar la boda de Ziska con Ildefonso, la autora consigue ofrecernos el perfil de una boda de una pareja de mestizos:

> Ziska quedó convertida en un busto semejante a la pintura que hacen del Sol cuando lo representan por una cara con rayos en torno. Los rayos estaban formados con cintas de listón de todos los colores imaginables, y juntadas en pequeños manojos de seis y ocho tiras, cuyo remate pendía de una lanzada; y cada una de las personas caracterizadas de la parentela femenina de la novia llevaba ese manojo en ademán de arrastrar a la heroína.
>
> Los varones habían desnudado el árbol de la boda, cargando al hombro los utensilios de casa y cuanto de él pendía.

[1] Respetamos la escritura de la autora.

> Siguiendo la costumbre establecida, debía llevarse a la novia hasta su habitación, y dejarla instalada con los enseres de casa obsequiados por los parientes y amigos bajo el gracioso nombre de *aiñi*. (Matto 1974, 222)

Otro aspecto interesante es la mención de la comida típica de los pueblos andinos, como las humitas[1], los chimbos[2], en el boceto dedicado a Ladislao Espinar, participante en el combate de 2 de mayo de 1866 y héroe de la Guerra del Pacífico.

Uno de los mejores ejemplos de valoración del legado incaico lo representa la obra *Hima-Sumac*, un drama en tres actos y en prosa, en el que la autora nos remite a todos los temas importantes vinculados con el legado incaico: la muerte de Atahualpa, los tesoros escondidos, la preferencia de la muerte ante la esclavitud y la lucha por la obtención de la libertad, para mencionar solo unos cuantos. "*Hima-Sumac* se puede ver como un drama dentro del más amplio drama nacional donde se urgía redefinir la identidad peruana […]" si tenemos en cuenta "el énfasis en la importancia de la herencia incaica y la cultura quechua" […] (Berg 2010, en línea).

Otro detalle significativo en cuanto a la inmersión en la cultura incaica que se consigue a través de sus escritos es la caracterización de la población incaica que Clorinda Matto de Turner consigue hacer. En *Aves sin nido* la descripción de Isidro Champi, el campanero del pueblo Kíllac, es de hecho la presentación de la manera de vestirse de los indígenas:

> Aquella tarde vestía su único terno de ropa, formado de pantalón negro con *campachos* colorados, chaleco y camiseta grana, y chaqueta verde claro. Su larga y espesa cabellera caía sobre la espalda sujeta en una trenza cuyo remate estaba hecho de cintilla tejida de hilo de vicuña, y su cabeza cubierta por la graciosa monterilla andaluza traída por los conquistadores y conservada en uso por la afición que existe entre los indios a los vestidos de fantasía y de colores vivos. (Matto 1973, 100)

La autora describe también las casas de los "indios peruanos" como "alegres cabañas" (Matto 1973, 126).

Según la autora, el color de piel de los indígenas cambia cuando estos se sienten conmovidos por algo:

> Al terminar estas palabras don Valentín Cienfuegos, estaba transformado. Sus pómulos habían tomado el tinte aceituno que las grandes emociones dan a la raza

[1] Del quechua *humint'a.* Comida criolla hecha con pasta de maíz o granos de choclo triturados, a la que se agrega una fritura preparada generalmente con cebolla, tomate y ají colorado molido. Se sirve en pequeños envoltorios de chala, en empanadas o a modo de pastel. *Diccionario de la Real Academia Española.*
URL: http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=humita. Consulta realizada el 2 de agosto de 2011.

[2] Se dice de una especie de dulce hecho con huevos, almendras y almíbar. *Diccionario de la Real Academia Española*. URL: http://buscon.rae.es/. Consulta realizada el 2 de agosto de 2011.

> indígena, y sus pupilas brillaban con una luz fosforescente, peculiar a las fieras en acecho de su presa. (Matto 1974, 85)

La descripción del nuevo pongo (criado) de la casa de los Cienfuegos nos revela la presentación en detalle de la manera de llevar el pelo o de vestir de un indígena, descripción presente también en *Aves sin nido,* a la que aludimos anteriormente:

> Este no dio que esperar al amo; y se presentó inmediatamente un indio joven, alto, delgado y ágil que vestía calzón de chupa, chaleco de bayeta grana y casaca azul.
>
> Su larga, negra y cerdosa cabellera estaba reunida hacia la nuca en una sola trenza, en cuyo remate colgaban finos hilos de vicuña tejida, a manera de cintillas, y sus pies completamente descalzos mostraban, en su ancha estructura y la separación relativa de los dedos, el no haberse sujetado nunca a la prisión del zapato. (Matto 1974, 247)

Desde nuestro punto de vista Clorinda Matto de Turner consigue a través de sus escritos presentar desde el punto de vista del novelista observador los más importantes detalles de la vida de los incas y de los indígenas y su obra no se caracteriza por "una simple finalidad recreativa" (Tauro 1976, 31) sino que propone "la incorporación de los indios a la vida social" (Tauro 1976, 32).

Teniendo en cuenta lo presentado a lo largo de este trabajo, concluimos que los tres autores estudiados tienen en común el proyecto de creación de la identidad nacional peruana a través de los temas tocados hallados en la fuente común de los tres, el Inca Garcilaso de la Vega, temas relacionados con la recuperación del pasado incaico para crear "un pasado como pasado propio" (Cornejo Polar 1989, 21). Ricardo Palma, Clorinda Matto de Turner y Manuel González Prada revisten con ropaje literario los hechos históricos más relevantes con el propósito de reivindicar el modo de ser del pueblo peruano.

La diversidad consiste en las perspectivas. Mientras el tradicionista interpreta el pasado desde una perspectiva conciliadora, Clorinda Matto de Turner es archiconocida por su preocupación por la difícil situación de la población indígena y su intento de mejorar las condiciones de vida de esta parte desfavorecida de la nación peruana y, en cuanto a Manuel González Prada, su lucha para la obtención de derechos para los indígenas destaca en toda su obra, que culmina con su mejor ensayo indigenista, "Nuestros indios".

La lección que nos dejaron fue clara e instructiva: aprender de la historia para alimentar el sentimiento nacional que tiene todo hombre. Para ello no sólo los grandes eventos históricos son importantes, sino también las costumbres y las tradiciones, aquellas "migajas" de las que hablaba Palma, migajas de la diversidad, que son fundamentales para la definición de la forma particular de ser de un pueblo. Y eso fue lo que los tres escritores hicieron a través de su oficio: relataron desde un punto de vista literario la vida de un pueblo sometido a diversos sucesos históricos y rescataron del

olvido lo que la historia "perdió", es decir, aquellos detalles, acciones, acontecimientos que ellos consideraron fundamentales, cuando el pueblo peruano buscaba en el pasado soluciones útiles para la definición de la identidad nacional.

## Bibliografía


Berg, Mary G. *Pasión y nación en Hima-Sumac de Clorinda Matto de Turner*. 2010. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. URL: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/pasion-y-nacion-en-hima-sumac-de-clorinda-matto-de-turner/html/ac20184c-48c2-11e0-b1fb-00163ebf5e63_2.html#I_0_. Consulta realizada el 1 de septiembre de 2022.

Cieza de León, Pedro de. 1985. *Crónica del Perú*, segunda parte. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Cornejo Polar, Antonio. 1974. *Prólogo*, in Clorinda Matto de Turner, *Índole*, Lima: Instituto Nacional de Cultura, p. 7-32.

___ . 1989. *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones.

De la Vega, El Inca Garcilaso. 2003. *Comentarios Reales*. Madrid: Espasa-Calpe.

Fernández, Teodosio. 1995. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Editorial Universitas.

González Prada, Manuel. 2013. *Baladas.* Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición digital a partir de González Prada, Manuel. 2004. *Baladas*. Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú. URL: http://www.cervantesvirtual.com/obra/baladas/. Consulta realizada el 1 de septiembre de 2022.

Holguín Callo, Oswald. 1994. *Tiempos de infancia y bohemia. Ricardo Palma (1833-1860)*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Matto de Turner, Clorinda. 1973. *Aves sin nido*. Lima: Promoción Editorial Inca S.A.

___ . 2009. *Índole*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición digital a partir de Matto de Turner, Clorinda. 1974. *Índole*. Lima: Instituto Nacional de Cultura. URL:http://www.cervantesvirtual.com/obra/indole--0/. Consulta realizada el 12 de octubre de 2022.

___ . 1976. *Tradiciones cuzqueñas completas*. Lima: Ediciones Peisa.

___ . 2010. *Hima-Sumac*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición digital a partir de

Matto de Turner, Clorinda. 1892. *Hima-Sumac*. Lima: Imprenta La Equitativa. URL: http://www.cervantesvirtual.com/obra/hima-sumac--0/. Consulta realizada el 12 de septiembre de 2022.

Ossio, Juan M. 1995. *Los indios del Perú*. Madrid: Ed. Mapfre.

Oviedo, José Miguel. 1965. *Genio y figura de Ricardo Palma*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Palma, Ricardo. 1952. *Tradiciones peruanas completas*. Madrid: Aguilar S.A. de Ediciones.

Rostworowski, María. 2004. *Incas*. Lima: Empresa Editora El Comercio.

Sánchez, Luis Alberto. 1977. *Nuestras vidas son los ríos... (Historia y leyenda de los González Prada)*. Lima: Universidad Nacional de San Marcos.

Tauro, Alberto. 1976. *Clorinda Matto de Turner y la novela indigenista*. Lima: Universidad Mayor Nacional de San Marcos.

Valero Juan, Eva María. *Ricardo Palma, la historia y El Quijote en América*, in "Revista de la Casa Museo Ricardo Palma", n° 5, año V, diciembre de 2004.

DOI: 10.35923/QR.10.02.32

Mihaela CIOBANU
(Universidad de Bucarest)

# El mundo de los viajes a través de la identidad y diversidad en el espacio hispanohablante en las páginas web aéreas

**Abstract: (The world of travel through identity and diversity in the Spanish-speaking world on airline websites)** Linguistic variation is a reality present in all languages and their varieties. This alternation of forms in the identity of content is evident in all fields of knowledge and in society. In the travel industry there is a fairly high degree of variation, given that it is a communicative, informative discourse, mainly of popularisation. We will focus on the geolectal variation in the field, and we will analyse some Spanish airline websites, similar sources to fulfil the objective of this article, that of evidencing the variation used in tourism communication in the travel industry on both sides of the Atlantic.

**Keywords***: variation, identity, diversity, travel industry, tourism terminology* .

**Resumen:** La variación lingüística es una realidad presente en todas las lenguas y sus variedades. Esa alternancia de formas en la identidad de contenido se hace patente en todos los campos del saber y en la sociedad. En la industria de los viajes hay un grado bastante elevado de variación, dado que se trata de un discurso comunicativo, informativo, en principal, de divulgación. Nos centraremos en la variación geolectal del campo, y analizaremos algunas páginas web en español de compañías aéreas, fuentes similares para cumplir con el objetivo de este artículo, el de evidenciar la variación empleada en la comunicación turística en el sector de los viajes de ambos lados del Atlántico.

**Palabras clave:** *variación, identidad, diversidad, industria de los viajes, terminología turística.*

El viaje a lugares distintos de los habituales supone el contacto con otras variedades de la misma lengua o con otras lenguas, otras sociedades, tradiciones, costumbres. En la terminología turística parte de los términos específicos provienen o tienen una estrecha relación con otros campos, otros sectores, tales como la historia, el arte, la geografía, la economía, la gastronomía, etc. y convierten a esta terminología en una heterogénea, pero al mismo tiempo centrada en la problemática específica.

La comunicación turística engloba una gran variedad de géneros textuales, desde normativa turística, guías de diferente tipología, folletos, etc. hasta páginas web y blogs dedicados a esta actividad.

Partiendo de aportaciones anteriores (García Izquierdo 2007) y siguiendo la taxonomía utilizada por Calvi (2010, 9-31), los géneros del turismo se dividen desde diferentes niveles:

- familias de géneros: textos que se conforman a un ámbito socio-profesional específico;
- macrogéneros o supragéneros: productos identificados en función del emisor, el canal y el propósito comunicativo dominante;
- género: caracterizado por autonomía comunicativa y pragmática;
- subgénero: determinado por el campo temático.

Atendiéndonos a esta clasificación, las páginas web objeto de nuestro trabajo pertenecen al género comercial, dentro del macrogénero de página electrónica, que se circunscribe a la venta directa del producto (billetes de avión, en principal, o varios tipos de paquetes turísticos: vuelo + hotel, vuelo + coche) al público, dado que el medio de difusión se realiza por Internet, el más accesible y utilizado actualmente; el género enmarca dentro de los programas de viaje, billetes, reservas, etc. y el subgénero es turismo 2.0.

La función dominante de estas páginas es informativa, persuasiva, presentan objetividad y permanente actualización de la información y adaptación al contexto social, con tipología textual descriptiva y argumentativa. Incluyen también vídeos, imágenes, enlaces a otras páginas para hacer más fácil y atractiva la búsqueda. La consulta de estos sitios se realiza en etapas anteriores al viaje, junto con la búsqueda de otras informaciones o experiencias encaminadas a la toma de decisiones que van a configurar la experiencia turística completa.

El objetivo comunicativo es informar, ofrecer servicios, persuadir e incluso agradar la mirada del futuro comprador de sus servicios. La densidad terminológica es media por dirigirse a cualquier persona interesada en emprender un viaje en avión, de este modo no impidiendo el acceso a la información.

¿Por qué hemos optado por los sitios web de las compañías aéreas? La idea de turismo supone en primer lugar viajar al lugar de destino. La adquisición del viaje se puede hacer por medio de las agencias de viajes y turoperadores, pero también, y esta es la modalidad preferida actualmente, por cuenta propia, a la medida de cada viajero. Para comprar un viaje, por ser el avión el medio de transporte más rápido, las páginas web de las compañías aéreas y los sitios buscadores y comparadores de vuelos se encuentran entre los más visitados.

En este artículo nos proponemos identificar las variedades léxicas empleadas en las páginas web de las compañías aéreas y contrastarlas con la información ofrecida por los diccionarios, analizar las particularidades del español de Hispanoamérica, en particular de Argentina, Colombia y México, en el léxico turístico, con respecto al español peninsular para averiguar y evidenciar la existencia de variantes para denominar el mismo concepto que maneja el turismo. La investigación se centra en el viaje, uno de los cuatro sectores clave del turismo.

Tenemos que mencionar que el estudio se realiza desde la perspectiva del español peninsular y de aquí, se evidenciarán las peculiaridades del español argentino, colombiano y mexicano en el discurso relacionado con el transporte turístico aéreo.

Para alcanzar los objetivos mencionados hemos procedido por los siguientes pasos: hemos realizado una investigación para identificar y elegir los sitios más idóneos de estos países representativos para evidenciar la variación específica de este campo, dentro del sector de los viajes, uno de los cuatro sectores clave del turismo desde el punto de vista terminológico, que cumplen con los cuatro grandes fines del turismo: el desplazamiento, el ocio, la gastronomía y el hospedaje (DTTO[1], X-XI):

"- *el alojamiento*, que abarca diferentes tipologías alojativas, desde el hotel hasta los campings;

- *el viaje y los seguros*, que contiene el vocabulario relacionado con las agencias de viaje, los aeropuertos, las empresas de transporte, etc.;

- *el recreo y las industrias del ocio*, entre las cuales se incluye el léxico relacionado con el patrimonio ecológico y cultural, los espectáculos, los juegos y los deportes;

- *la restauración* o *gastronomía*".

Hemos tomado como referencia para este análisis las páginas web de compañías aéreas nacionales de España, Argentina, Colombia y México, con contenido y estructura similares, ya que las informaciones siguen ciertas pautas, y la presentación del contenido es intuitiva, fácil de encontrar y entender.

Estas cinco páginas web son: https://www.iberia.com/ para España, https://www.aerolineas.com.ar/ para Argentina, https://www.aerocivil.gov.co/ y https://www.avianca.com/es/es/, para Colombia y https://aeromexico.com/es-mx para México, destinadas a la reserva y compra de billetes de avión y otros servicios. La información proporcionada por estos sitios es bastante similar, lo que ha facilitado la selección de los términos, realizada de manera manual. Toda la información está concebida como un discurso dirigido a cualquier categoría de público, el trato es informal, con fines básicamente informativos y, a veces, persuasivos. Un discurso estándar en español, con características propias del español de Argentina, Colombia y México en cuanto al lenguaje del turismo. La función persuasiva empleada trata de atraer más clientes, para que estos contraten sus servicios. Para ello, a veces se usan términos atractivos, extranjerismos, para marcar también este carácter globalizante del turismo.

No hay diferencia de registro dado que el corpus sigue el mismo tipo de información, con destinatarios medios, en un nivel de divulgación con función básicamente informativa, preceptiva.

Después hemos analizado el léxico seleccionado para evidenciar la variedad lingüística de la que goza el sector de los viajes, utilizando también el filtro de algunos diccionarios académicos: se trata del *Diccionario de la lengua española* (DLE), el *Diccionario panhispánico de dudas* (DPD), el *Diccionario de americanismos* (DAm.) y el *Diccionario del Español de México* (DEM), para observar las particularidades del

[1] DTTO: ALCÁRAZ, Enrique et al. 2006. *Diccionario de términos de turismo y de ocio*. Inglés-Español, Spanish-English, Barcelona: Ed. Ariel.

léxico turístico peninsular y el empleado en Hispanoamérica, comprobar o no el significado turístico de los términos analizados después de comparar con las definiciones proporcionadas por los diccionarios anteriormente mencionados, todo esto partiendo de la variación diatópica o geográfica que afecta también este tipo de discurso y léxico.

El *Diccionario de la lengua española* y el *Diccionario de americanismos* mencionan la marca *Arg*. para los vocablos típicos del español de Argentina, *Col*. para el español de Colombia y *Méx*. para el español de México, los tres países hispanoamericanos que interesan para este estudio. Hay también palabras que estos diccionarios del español panhispánico no recogen, pero que se utilizan en las páginas web analizadas.

El lenguaje empleado en turismo es un lenguaje heterogéneo por reunir elementos de distintos campos (economía, sociología, antropología, geografía, gastronomía, historia, deporte, etc.), de los cuales transfiere y hace propios los conceptos específicos para conformar su objeto de estudio.

Además de esta heterogeneidad específica del lenguaje del turismo, su fisionomía compleja (Calvi 2006, 7), y la internacionalización típica, está sometido a variaciones en tiempo y espacio para saturar y actualizar los cambios que experimenta el campo, en función de la demanda y las necesidades de la sociedad. Vamos a intentar seguir las diferentes modalidades de expresar los mismos conceptos que maneja el turismo, para evidenciar estas diferencias.

Una página web no representa un género propiamente dicho, sino que reúne informaciones muy variadas para que el lector internauta pueda personalizar su búsqueda en función de sus preferencias.

El corpus está constituido por 25 términos y sintagmas, que enumeramos a continuación:

- billete de avión / billete aéreo
- reserva
- código de reserva / clave de reserva
- facturar
- equipaje de mano
- equipaje facturado
- mostrador de facturación
- exceso de equipaje / sobrepeso de equipaje
- maleta
- embarcar, embarque
- sala de embarque
- zona de embarque
- puerta de embarque
- tarjeta de embarque
- prioridad de embarque

- clase
- servicio a bordo
- políticas de privacidad
- llegadas y salidas
- cinta de equipajes
- viaje de ida
- viaje de ida y vuelta
- seguimiento de equipaje

Hemos incluido también términos relacionados con el Covid-19, ya que el uso de las mascarillas en los vuelos se mantiene obligatorio o se recomienda en estas compañías.

- mascarilla quirúrgica
- desinfección

Hemos documentado también extranjerismos, más bien anglicismos, que se usan en estos sitios web, sobre todo en los de Hispanoamérica (*ticket*, *check-in*, *carry on*, *counter*, etc.) o nuevos términos empleados en este campo (*wanderlust*[1], etc.).

Vamos a presentar brevemente algunos de los ejemplos extraídos y analizados de los sitios mencionados al principio, resultados corroborados con la información proporcionada por los diccionarios antes reseñados.

El primer ejemplo es el *billete de avión* o *billete aéreo*[2], sintagmas que se utilizan en variación libre en la página web de España. El sitio web con más diversidad denominativa en cuanto a este documento de viaje es el de Argentina, donde se usa de

[1] Un *wanderlust* es un apasionado de los viajes.

[2] "Si las condiciones de la tarifa de su billete aéreo le permiten realizar cambios, y decide cambiar su vuelo, podrá seleccionar un asiento equivalente en su nuevo vuelo." https://www.iberia.com/es/reserva-de-asientos/, consultado el 25.05.2022.

manera indistinta *boleto*[1], *pasaje*[2], *ticket o tkt*[3], *ticket aéreo*[4], *billete*[5]; la página web de Colombia documenta la preferencia por el uso de *boleto* y *tiquete*[6], la adaptación ortográfica del anglicismo *ticket*, mientras que en México se prefiere usar *boleto*[7], tal como lo indica también el DEM: "Papel o tarjeta impreso o marcado que comprueba el derecho de su poseedor a hacer uso de algún servicio, entrar a algún espectáculo o participar en algo, como una rifa, un sorteo, etc.: *boleto de camión*, *boleto de avión*, *boleto de primera fila*, *un boleto para la rifa*". Otra diferencia la encontramos en el caso del *viaje* o *billete de ida* que en Méx. usan *viaje* o *boleto sencillo* y para el *viaje o billete de ida y vuelta* usan *vuelo* o *boleto redondo*.

Los siguientes ejemplos son *reserva* y *código de reserva* o *clave de reserva*. Si en la página web de Iberia documentamos el uso preferente de estos, en las otras páginas reseñadas se da la variación entre *reserva* y *reservación* (esta última cuenta con una mayor densidad que *reserva*, que es típica del español peninsular). De la misma

[1] "Antes de viajar y/o comprar tu boleto te recomendamos que verifiques con la embajada o consulado correspondiente la documentación necesaria para realizar todo tu itinerario." https://www.aerolineas.c om.ar/vuel os-internacionales, consultado el 25.05.2022.

[2] "Si tu pasaje fue abonado a través de la opción Pago Fácil o Pago Mis Cuentas (aplicable sólo a Argentina) la devolución deberá solicitarse en forma personal en nuestras Oficinas de Venta" https://www.aerolinea s.com.ar/ frequently-asked-questions-results? subcategory=346&question=340, consultado el 25.05.2022.

[3] "Para solicitar la devolución de tu ticket te pedimos que antes de completar la información del siguiente formulario…", "Recuerde que deberá emitir su tkt con el nombre y apellido tal como figuran en su documento de identidad y / o pasaporte, en caso de error se podrá cobrar un cargo de gestión para regularizar la situación" https://www.aerolineas.com.ar/ frequently-asked-questions-results?subcategory= 382& question=375, consultado el 25.05.2022.

[4] "Lo podés adquirir: Desde Argentina, Brasil y Chile en el proceso de compra del ticket aéreo." https://www.ae rolineas.com.ar/frequently-asked-questions-results?subcategory=269 &question=416, consultado el 25.05.2022.

[5] "Ante una combinación de distintos tipos de tarifas en un mismo billete, se aplicarán las condiciones de devolución de la tarifa más restrictiva." https://www.aerolineas.com.ar/ frequently-asked-questions-results?subca tegory=346&question=8741, consultado el 25.05.2022.

[6] "Si tu tiquete tiene cargo por cambio de fecha/ruta, deberás realizar el pago con una tarjeta de crédito válida." https://help.avianca.com/hc/es-419/articles/4413551379355-Cambiar-vuelo-en-caso-de-ser-un-caso-positivo-o-sospechoso-de-COVID-19, consultado el 25.05.2022.

[7] "Los términos y condiciones adicionales de boletos de avión de Aeroméxico se aplicarán a la reservación seleccionada por el Socio Club Premier" https://aeromexico.com/es-mx/vuela-con-nosotros/club-premier/boleto-premio, consultado el 25.05.2022.

manera, hay variación entre usar *clave de reservación* en Méx. y *código de reserva* en Arg.[1] y Col.[2].

Cualquier viaje emprendido supone llevar equipaje, sea este *equipaje de mano*/*de cabina* o *carry on* en Arg.[3] o *equipaje de bodega* o *equipaje facturado*. En cuanto a este último, también típico del español peninsular, en Arg. usan *equipaje en bodega*[4] o *equipaje registrado*[5], en Col. se prefiere *equipaje de bodega*[6] o *equipaje facturado*, mientras que en Méx. es *equipaje documentado*[7].

La *franquicia* (de equipaje) es un término que el turismo ha prestado del campo de la economía y del derecho. En turismo hace referencia al número máximo de kilos permitidos para el viaje en función del tipo de billete aéreo adquirido[8], acepción que ninguno de los diccionarios mencionados no recoge. Lo que supera se denomina *exceso de equipaje* o *sobrepeso* (Esp.), *sobrepeso* o *sobredimensión* (de equipaje) (Col.), *exceso de peso/equipaje* (Méx.), *exceso de equipaje* o *exceso de kilos* (Arg.) y se paga aparte.

Siguiendo la lógica del viaje, después de *facturar* el equipaje (Esp.), *hacer check-in* o *documentar* equipaje (Méx.), *hacer el check-in* o *despachar* (Arg.), *hacer el check-in* (Col.), hay que realizar el *embarque* (Esp., Arg.) o el *abordaje* (Col., Méx.), luego ir

[1] "Una vez finalizado el proceso de pago recibirás en tu casilla de mail en forma inmediata el código de reserva de seis letras y el detalle de la misma conjuntamente con los números de tickets." https://www.aerolineas.com.ar /frequently-asked-questions-results? subcategory=382&question=379, cónsultado el 4.06.2022.

[2] "En la primera fila encontrarás los apellidos y en la segunda fila el código de reserva. Confirma que hayas ingresado la fecha del día que tienes programado tu vuelo." https://help.avianca.com/hc/es-419/articles/440766 0149019--Por-qu%C3%A9-no-puedo-hacer-check-in-online-, consultado el 4.06.2022.

[3] "Podrás llevar en la cabina un *carry on* y un artículo personal sin costo, siempre que tu tarifa lo incluya y recordando que deben cumplir con las características, tamaño y peso permitidos, por tu seguridad y confort a bordo." https://www.aerolineas.com.ar/franquicia-de-equipaje?zrdct=true, consultado el 4.06.2022.

[4] "Se deberá tener en cuenta que existen tarifas promocionales que no incluyen equipaje en bodega, teniendo en estos casos la opción de comprar anticipadamente el equipaje adicional hasta 3 hs antes de la salida del vuelo a través de la página web, contact center o sucursal." https://www.aerolineas.co m.ar/franquicia-de-equipaje?zrdct =true, consultado el 4.06.2022.

[5] "Solamente se considera como equipaje registrado: una valija, bolso o mochila." https://www.aerolineas.com. ar/franquicia-de-equipaje?tab=franquicia consultado el 4.06.2022.

[6] https://www.avianca.com/ec/es/experiencia/comprar-en-avianca/tarifas/tipos-de-tarifas/, consultado el 4.06.2022.

[7] "Equipaje documentado. Dependiendo de tu tarifa, para vuelos nacionales e internacionales tienes incluida una pieza de hasta 25 kg por pasajero." https://www.aeromexico. com/es-mx/informacion-de-vuelos/equipaje/e quipaje-documentado, consultado el 4.06.2022.

[8] "La franquicia de equipaje es el máximo que puedes transportar de forma gratuita, y varía según la clase de tarifa, origen y destino. Todo lo que exceda la franquicia de a tu viaje se considerará exceso de equipaje y conllevará un recargo." https://ayuda.iberia.com/ pregunta_frecuente/que-significa-franquicia-de-equi paje, consultado el 4.06.2022.

a la *sala de embarque* (Esp., Arg.) o *sala de abordaje* (Col., Méx.) o incluso a la *sala de última espera*[1] (!), pasar por la *puerta de embarque* (Esp.), *puerta de embarque* o *puerta de embarco*[2] (Arg.), *puerta de abordaje* (Col., Méx.) y mostrar la *tarjeta de embarque* (Esp.), *tarjeta de embarque* o *tarjeta de embarco* (Arg.), *pase de abordar* (Méx.) o *pase de abordar* o *pasabordo*[3] (Col.), este último registrado también por el DAm. como vocablo típico del español de Colombia "Documento que permite a un pasajero embarcar en un avión.".

Dentro del *servicio/menú/carta a bordo* o *servicio de comidas y bebidas* que se suele servir en los viajes, notamos también diferencias en expresar esta parte específica del viaje turístico en avión. Se ofrecen *snacks*, *sándwiches* o *bocadillos* (Esp.), *pasabocas*[4] (Col.) o *botanas*[5] (Méx.), mientras que esta categoría no queda muy bien evidenciada en el sitio argentino. El DLE define *pasaboca* como "pincho (‖ porción de comida)", el DAm. "Alimento elaborado con ingredientes variados, de manera que pueda ingerirse en un solo bocado, que se sirve generalmente en aperitivos para acompañar bebidas", mientras que el DPD y el DEM no registran esta entrada que los otros dos diccionarios mencionan como típica de Colombia, Ecuador y Panamá. Acerca de la *botana*, el DLE la define en la sexta acepción como típica del español de México "*Méx.* aperitivo (‖ comida)", mientras que el DEM ofrece una definición más detallada "Cualquier alimento o platillo ligero, servido en pequeñas porciones, para acompañar una bebida alcohólica o para abrir el apetito".

[1] "No obstante, si en las salas de última espera en el aeropuerto (después de pasar los filtros de seguridad) compraste algún producto en polvo o líquido en los restaurantes, comercios o en la zona *duty free*, no te preocupes estos podrán viajar contigo en cabina siempre y cuando estén envasados en una bolsa sellada a prueba de manipulación, no excedan los límites de peso y tamaño permitidos." https://ww w.aeromexico.com/es-mx/informacion-de-vuelos/equipaje/equipaje-de-mano, consultado el 4.06.2022.

[2] "Si al momento de imprimir sus Tarjetas de Embarque no figura el número de la puerta de embarco, por favor verifique la misma en los carteles de información al llegar al aeropuerto." http://ww1.aerolineas.com.ar/arg/bodies/popup_elementospeligrosos.asp?idioma=es, consultado el 4.06.2022.

[3] "Para ingresar debes presentar: Pasabordo viajando con Avianca, válido con vuelo el mismo día de acceso. Debes tener como origen el mismo aeropuerto en el que se encuentra el Avianca Lounge al que vas ingresar. También debes presentar tu documento de identidad oficial con foto." https://help.avianca.c om/hc/es-419/article s/ 4414817103387/, consultado el 4.06.2022.

[4] "Opciones de pasabocas individualmente empacados" https://help.avianca.com/hc/es-419/articles/441481710 3387--C%C3%B3mo-puedo-usar-los-Avianca-Lounges-, consultado el 4.06.2022.

[5] "Vuelos de 1 a 3 horas: Clase Premier: Variedad de bebidas individuales, Bar completo y vinos, Canasta de botanas, Clase Turista: Variedad de bebidas, Bar completo, Botanas." https://aeromexico.com/es-mx/vuela-con-nosotros/experiencia-a-bordo/servicio-alimentos-y-bebidas, consultado el 4.06.2022.

Como el Covid-19 sigue siendo una realidad, ya no tan presente e invasora como hace poco, en el transporte aéreo es obligatorio o se recomienda llevar mascarillas durante los viajes. Acerca de esta situación, también hemos encontrado diferencias y similitudes a la hora de expresar los términos específicos. Partiendo de esta recomendación, el sitio español recomienda en el aeropuerto y menciona como obligatorio en los vuelos el uso de la *mascarilla (quirúrgica)*[1], en el sitio colombiano se mencionan la *mascarilla, máscara* o *tapabocas*[2] (Col.), *tapabocas*[3] o *barbijo* (Arg.) y *cubrebocas*[4] (Méx.).

Acerca de la desinfección que es obligatoria en todos los espacios (aeropuertos, aviones y otros espacios asociados) por cuestión del Covid-19 (y no solamente), hay también diferencias. En España se prefiere utilizar la palabra *desinfección*[5], mientras

[1] "De acuerdo con la normativa vigente, es recomendable su uso en el aeropuerto y para los mayores de seis años, es obligatorio utilizar mascarillas quirúrgicas o de protección superior sin válvula exhalatoria que cubran siempre nariz y boca, durante todo el vuelo." https://ayuda.iberia.com/resu lta dos?query=mascarilla, consultado el 4.06.2022.

[2] "Ten listo tu tapabocas antes de viajar, recuerda que, el uso de las mascarillas o tapabocas a bordo es obligatorio solo para los vuelos desde/hacia Colombia, en cumplimiento a las regulaciones exigibles por los lineamientos sanitarios de las autoridades colombianas", "Con el propósito de prevenir contagios y cuidar a pasajeros y empleados, hemos actualizado una vez más nuestros protocolos de bioseguridad y a partir del 14 de abril de 2021 solo aceptará en sus vuelos el uso de máscaras quirúrgicas o estándar sin válvulas." https://help.avianca.com/hc/es-419/articles/4416587905435--Cu%C3%A1les-son-los-protocolos-de-cuidado-y-protecci %C3%B3n-que-tiene-Avianca-, consultado el 4.06.2022.

[3] "Es obligatorio el uso de tapabocas dentro del Salón (solo se permitirá no utilizarlo al momento de comer o beber)." https://www.aerolineas.com.ar/reservas_servicios/salon _condor, consultado el 4.06.2022.

**tapaboca**.I.1. m. Mx, CR, Cu, RD, Py, Ur; m. pl. Cu. Mascarilla profiláctica que cubre nariz y boca. (DAm)

**tapabocas**. I.1.m. Bo, Ch. Respuesta contundente que deja callado al interlocutor. pop. (DAm)

[4] "Por tu seguridad y la de todos, es obligatorio usar cubrebocas durante tu estancia en el aeropuerto y en todo tu viaje." https://vuela.aeromexico.com/rutas-y-comunicados-oficiales/?_ga=2.158017594.1027 646697.1668973 353-1895325682.1668973353, consultado el 4.06.2022.

**cubrebocas** Tb. cubreboca. 1. m. EE. UU., Guat., Méx., Nic. y Ur. mascarilla (‖ máscara que cubre la boca y la nariz para proteger de patógenos). (DLE)

[5] "Desinfección: Para tu seguridad, el gestor aeroportuario ha reforzado la limpieza con productos específicos en todos los puntos de contacto con clientes. También puedes llevar gel desinfectante siempre que tengas en cuenta las normas aplicables al transporte de líquidos." https://www.iberia.com/es/es/covid-19/volar-paso-a-paso/, consultado el 4.06.2022.

que los otros sitios consultados se decantan por utilizar *sanitización*[1], que no viene registrada en ningún diccionario de los consultados.

A continuación, ofrecemos la tabla completa con los resultados obtenidos tras la consulta de los sitios indicados.

| **España** | **Argentina** | **Colombia** | **México** |
|---|---|---|---|
| billete de avión / billete aéreo | boleto / pasaje / *ticket* o tkt / *ticket* aéreo / billete | boleto / tiquete | boleto |
| reserva | reserva / reservación | reserva / reservación | reserva / reservación |
| clave de reserva / código de reserva / localizador | código de reserva | código de reserva | clave de reservación |
| facturar equipaje | hacer el *check-in* / despachar | registrar equipaje / hacer el *check-in* | hacer *check-in* / documentar equipaje |
| equipaje de mano / equipaje de cabina | equipaje de mano / equipaje de cabina / *carry on* | equipaje de mano / equipaje de cabina | equipaje de mano / equipaje de cabina |
| equipaje facturado | equipaje en bodega | equipaje de bodega / equipaje facturado / equipaje registrado | equipaje documentado |
| mostrador de facturación | mostrador de facturación / *counter* | mostrador de facturación / *counter* | mostrador de documentación |
| exceso de equipaje / sobrepeso de equipaje | exceso de equipaje / exceso de kilos | sobrepeso / sobredimensión (de equipaje) | exceso de peso / exceso de equipaje |
| maleta | valija | maleta | maleta |
| embarcar, embarque | embarcar, embarque | abordar, abordaje | abordar, abordaje |
| sala de embarque | sala de embarque | sala de abordaje | sala de abordaje |
| zona de embarque | zona de embarque | zona de abordaje / zona de embarque | zona de abordaje |
| puerta de embarque | puerta de embarque / puerta de embarco | puerta de abordaje | puerta de abordaje |
| tarjeta de embarque | tarjeta de embarque / *boarding pass* | pase de abordar / pasabordo | pase de abordar |

[1] "Lo más importante para nosotros eres tú, por ello hemos implementado medidas estrictas de higiene y sanitización para que vueles con la seguridad y confianza que necesitas." https://vuela.aeromexico. com/medidas -de-salud-e-higiene/, consultado el 4.06.2022.

| | | | |
|---|---|---|---|
| prioridad de embarque / embarque prioritario | embarque prioritario | abordaje prioritario | abordaje prioritario |
| clase | clase | clase | cabina |
| servicio a bordo / menú a bordo / carta a bordo: sándwich, bocadillo | servicio a bordo / servicio de alimentos / comidas y bebidas | servicio a bordo: pasabocas | menú a bordo: botanas |
| políticas de privacidad | políticas de privacidad | políticas de privacidad | lineamientos de privacidad |
| llegadas y salidas | arribos y salidas / arribos y partidas | llegadas y salidas | llegadas y salidas |
| cinta de equipajes | cinta de equipajes | cinta transportadora | banda de equipajes |
| viaje de ida | viaje de ida | viaje de ida / sencillo | viaje sencillo |
| viaje de ida y vuelta | viaje de ida y vuelta | viaje de ida y regreso | viaje redondo |
| seguimiento de equipaje | rastrear el equipaje extraviado | localización de equipaje | rastreo de equipaje / extravío de equipaje |
| mascarilla (quirúrgica) | tapabocas / barbijo | mascarilla / máscara / tapabocas | cubrebocas |
| desinfección | sanitización | sanitización | sanitización |

Tabla 1. Resultados del análisis de los sitios web

Los sitios web consultados no presentan uniformidad ni siquiera propia en la expresión de la información relevante al turista. Hay variación dentro del propio sitio, como también entre los varios sitios, pero esto no impide la transmisión de la información, junto con la correcta descodificación del mensaje.

La variación sinonímica es libre, a lo mejor influenciada de manera involuntaria por las personas que participaron en la creación de dicha página web. A veces hay más palabras (en español o en inglés, dado el carácter internacional y globalizante del lenguaje utilizado en turismo) para denominar el mismo concepto (*boleto / pasaje / ticket o tkt / ticket aéreo / billete*), otras veces la variación es mínima (*desinfección* (Esp.) vs. *sanitización* (Arg., Col., Méx.)).

Otro posible tema interesante sería contrastar toda esta información con la ofrecida por la normativa de cada país, para ver si la variación se mantiene en este nivel también.

**Siglas:**

DEL – REAL ACADEMIA ESPAÑOLA.2014. *Diccionario de la lengua española*, Madrid: Ed. Espasa, consultado en https://dle.rae.es/.

DPD – REAL ACADEMIA ESPAÑOLA Y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA. 2005. *Diccionario panhispánico de dudas*, Madrid: Ed. Santillana, consultado en https://www.rae.es/dpd/.

DAm. – REAL ACADEMIA ESPAÑOLA Y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA. 2010. *Diccionario de americanismos*, Madrid: Ed. Santillana, consultado en https://www.asale.org/damer/.

DEM – *Diccionario del Español de México*, El Colegio de México, A.C., consultado en http://dem.colmex.mx.

DTTO – ALCARAZ, Enrique *et al*. 2006. *Diccionario de términos de turismo y de ocio. Inglés-Español, Spanish-English*, Barcelona: Ed. Ariel.

## Referencias bibliográficas:

Cabré, María Teresa. 1993. *La terminología. Teoría, metodología, aplicaciones*. Barcelona: Editorial Antártida/Empúries.

Calvi, Maria Vittoria. 2006. *Lengua y comunicación en el español del turismo*, Madrid: Ed. Arco/Libros S. L.

Calvi, Maria Vittoria. 2010. *Los géneros discursivos en la lengua del turismo: una propuesta de clasificación* in "Ibérica", Revista de la Asociación Europea de Lenguas para Fines Específicos, vol. no. 19, pp. 9-31. Redalyc, https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=287024099002, consultado el 20.05.2022.

Ciobanu, Mihaela. 2019. *La terminología y las definiciones lexicográficas en rumano y español. Campo: turismo*, Colecția Romanica 29, București: Ed. Universității din București.

García Izquierdo, Isabel. 2007. *Los géneros y las lenguas de especialidad* in Alcaraz Varó, Enrique, Mateo Martínez, José y Yus Ramos, Francisco (eds.), "Las lenguas profesionales y académicas", Barcelona: Ed. Ariel, págs. 119-125.

Liverani, Elena, Canals, Jordi. 2011. *El discurso del turismo. Aspectos lingüísticos y variedades textuales*, Trento: Ed. Tangram Edizioni Scientifique.

Sanmartín Sáez, Julia. 2016. "Variación léxica geolectal, legislación sectorial y estandarización: las denominaciones de los establecimientos de alojamiento turístico en el español de América" in ELUA, 30: 257-274. doi:10.14198/ELUA2016.30.12, http://dx.doi.org/10.14198/ELUA2016.30.12 DOI:10.14198/, consultado el 16.04.2022.

### Webografía:

https://www.aerocivil.gov.co/
https://www.aerolineas.com.ar/
https://aeromexico.com/es-mx
https://www.avianca.com/es/es/
https://www.iberia.com/

DOI: 10.35923/QR.10.02.33

Roxana Maria CREŢU
(Universidad de Oeste de Timişoara)

# Diversidad lingüística en la jerga de la droga

**Abstract: (Linguistic diversity in drug slang)** The consumption of illicit substances is a characteristic phenomenon of today's society. Industrial and technological development has favored the spread of drugs throughout the world, through new ways. Making its distribution a crime, which is punishable according to the criminal code in force in all countries of the world, dealers and drug addicts show once again the ingenuity and originality of human beings when creating a code language. In this article we intend to identify and analyze from a semantic point of view the words belonging to the drug slang. In recent decades, the slang language of the drug has been incorporating several words belonging to various semantic fields. This is due, in the first place, to the need of the supplier and the buyer of those substances to create or search within the language for a word that helps them to name a concept in a cryptic way. In the first part of the article we will talk about the main characteristics of drug slang, then we will classify the words found in thematic areas and therefore we will see what are the procedures used by the creators of drug slang when searching for it a metaphorical synonym to the original name of the drug.

**Keywords***: slang, connotations, drug, semantics, synonymy.*

**Resumen:** El consumo de sustancias ilícitas es un fenómeno característico de la sociedad actual. El desarrollo industrial y tecnológico ha favorecido la difusión de las drogas en todo el mundo, mediante novedosas vías. Constituyendo su distribución un delito, que se castiga según el código penal vigente en todos los países del mundo, los traficantes y los drogadictos muestran una vez más la ingeniosidad y la originalidad del ser humano a la hora de crear un lenguaje en clave. En este artículo nos proponemos identificar y analizar desde un punto de vista semántico las palabras pertenecientes a la jerga de la droga. En las últimas décadas, el lenguaje argótico de la droga ha ido incorporando varios vocablos pertenecientes a diversos campos semánticos. Esto se debe, en primer lugar, a la necesidad del proveedor y del comprador de dichas sustancias de crear o de buscar dentro de la lengua una palabra que le ayude a nombrar un concepto de manera críptica. En la primera parte del artículo hablaremos sobre las principales características de la jerga de la droga, luego, clasificaremos las palabras encontradas en áreas temáticas y por ende veremos cuáles son los procedimientos utilizados por los creadores de la jerga de la droga a la hora de buscarle un sinónimo metafórico a la denominación original de la droga.

**Palabras clave:** *argot, connotaciones, droga, semántica, sinonimia.*

## Introducción

En la sociedad actual, el consumo de sustancias ílicitas está estigmatizado, aunque ya es un fenómeno muy característico de nuestro día a día, pese al intento de las autoridades de disolver sus focos de diseminación y captar a sus proveedores. Para no ser descubiertos, tanto los que la venden, como los que la consumen intentan renovar

el lenguaje utilizado, es decir utilizan un lenguaje en clave, conocido solo por los consumidores y proveedores.

En España, la primera subcultura de la droga empezó en los "felices años veinte" del siglo pasado y las sustancias utilizadas fueron principalmente en forma de polvo: la cocaína, la morfina y la heroína. En los sesenta se empezó a consumir el hachís y en los setenta la marihuana. Desde los años ochenta hasta la actualidad la cocaína y sus derivados sintéticos son los más consumidos en forma de polvo o de líquido. (Rodríguez González 2014, XIV-XVI).

La RAE define la jerga como:

"1. Lenguaje especial y no formal que usan entre sí los individuos de ciertas profesiones y oficios.

2. Lenguaje especial utilizado originalmente con propósitos crípticos por determinados grupos, que a veces se extiende al uso general; por ejemplo la jerga de los maleantes.

3. jerigonza (lenguaje difícil de entender)." (DRAE 2015)

Lázaro Carreter hace una distinción entre la jerga como "lengua especial de un grupo social diferenciado, usada por sus hablantes solo en cuanto miembros de ese grupo social" y la *jerga* como lenguaje profesional (el habla de los médicos, el de los filósofos), lenguaje de cualquier grupo social (deportistas, cazadores, espiritistas) o "conjunto de palabras procedentes de fuentes oscuras (extranjerismos y translación semántica […]) que por broma o ironía se introducen en la conversación familiar de todas las clases sociales." (Lázaro Carreter 1990, 251-252)

Partiendo de estas dos definiciones hay que destacar los dos significados de jerga de la droga: la primera como el nombre genérico de algunas sustancias utilizadas en la medicina, en la industria, en la química, etc. y la segunda como sustancias que pueden modificar la conciencia y/o el estado de ánimo y con efectos saludables o perjudiciales para los usuarios, que provocan dependencia. Debido a su uso, pueden determinar la aparición de ciertas patologías psicosomáticas y de marginalización social.

Vista como lenguaje profesional, la jerga utiliza cultismos o palabras más o menos transparentes en su significado, mientras que la jerga como "lenguaje críptico" utiliza las palabras con significado opaco, alejándolas de su significado original. Hay que señalar que dichas voces provienen del habla ordinaria y de términos de la misma jerga y tienen un registro informal y humorístico. Esto se debe al contexto represivo que rodea su consumo en la sociedad actual. (Rodríguez González 2014, VII).

## Rasgos y criterios de clasificación

Salillas propone una serie de características de la jerga, entre ellas las más importantes destacan:

"1. La jerga se caracteriza por sus tendencias al disimulo.

2. El disimulo afecta tres formas principales: 1.ª de alteración fonética; 2.ª de sustitución (palabras extranjeras); 3.ª de representación.

3. Las alteraciones fonéticas se pueden reducir a formas de permutación, de eliminación y de fusión.

4. Las formas de sustitución, o son accidentales, o son predominantes. Las accidentales se advierten en las jergas derivadas inmediatamente de una lengua nativa, en que, por contacto con otras lenguas, se han ingerido algunas palabras extrañas. Las predominantes caracterizan las jergas que han ido abandonando las palabras derivadas de su lengua nativa, para adoptar las de un lenguaje que, por la índole de la sociedad que lo habla, tiene una especie de representación jergal." […](Salillas 1896)

P. Burke y R. Porter y L. G. Andersson y P. Trudgill consideran que las principales características de la jerga son:

"1. se utiliza en situaciones informales;
2. se encuentra en una lengua hablada;
3. no se puede encontrar en la gramática;
4. es creativa;
5. es de duración breve;
6. enriquece la lengua;
7. existe una tendencia hacia la universalización;
8. pretende ser secreta;
9. es una parte de la lengua muy dinámica". (apud Kosovic 2014, 32-35 passim)

En cuanto a la jerga de la droga destaca su enorme caudal, su riqueza metafórica y el sinfín de sinónimos que podemos utilizar para el mismo tipo de droga. Esto se debe principalmente al afán de utilizar palabras en clave y al deseo de mantener vivo e ingenioso el lenguaje argótico. (Rodríguez González 2014, XVI-XVII).

Por ejemplo, para hablar de la **droga** utilizamos palabras como aceite, ácido, ais, ajo, aspiradora, bacalao, bandera, bazuca, bolsa, bucle, buco, buda, bustaca, chicle, chinablanca, color, consumado, corazón, costo, dragón, drope, erre, espectro, espid, espídbol, estrella, euforia, flik/flick, gota, guaca, kantri, material, mercancía, nai/naut, pasti, penta, pintura, pirámide, salvado. Incluso para referirnos a un tipo específico de droga podemos emplear varias palabras: **anfetaminas** (cuquis/cukis, despertador, eva); **cocaína** (algodón, arenisca, base, bazuco, blanca, boliviana, coca, esno, farlopa, leidi/lady, loncha, nieve, perico, farla, farlopa, metro, perico, periquito, polvo); **hachís** (afgano, angoleña, barra, barrita, cachimba, canuto, casete, china, choco, chocolate, congo/congoleño, consumado, costo, fumo, ketema, kiki/quiqui, libra, mandanga, manteca, marrocata, miel, mierda, placa, yoe/yoint); **heroína** (blanca, bedo, buco, burro, caballo, cartucho, dinamita, duto, esmac/esmak, galope, hero, jaco, jamaro, miel, trip, braun sugar, redrock); **marihuana** (colombiana/colombina, cono, ganja, gloria, grifa, guaijors, kifi/quifi, liamba, marijuana, rama, trompeta, varillo). (Crețu 2019, 13)

A continuación presentaremos algunas voces pertenecientes a la jerga de la droga. Hay que destacar la relexicalización de las palabras, su supuesta sinonimia y la proliferación de términos para expresar las distintas drogas. Ya veremos que para una droga general hay muchos sinónimos, pero la verdad es que se trata de variantes de la

misma droga y solo un especialista (vendedor/consumidor) sabría diferenciarlos según su color, forma, estado (sólido, líquido) o calidad. (Rodríguez González 2014, XVIII).

- **Accesorios**: bolsa (droga).
- **Alimentos**: aceite, ajo (droga); braun sugar (heroína); manteca (hachís).
- **Animales**: dragón (droga); burro, caballo, jaco (heroína); mula (persona que transporta drogas); camello (persona que vende drogas).
- **Apelativo**: leidy/lady (cocaína).
- **Arbusto**: coca (cocaína); rama (marihuana).
- **Arma**: bazuca (droga).
- **Arte**: color, pintura (droga).
- **Ave:** perico/periquito (cocaína).
- **Colores**: blanca (cocaína/heroína).
- **Construcciones**: pirámide (droga).
- **Cuerpos celestes**: estrella (droga).
- **Dulces**: cuquis/cukis (anfetamina); chocolate, miel (hatchís, heroína); chicle (droga).
- **Electrodomésticos**: aspirador/aspiradora (droga).
- **Establecimientos**: lavandería (entidad encargada de legalizar el dinero procedente del narcotráfico).
- **Explosivos**: dinamita (heroína/dimetiltriptamina).
- **Fecales**: mierda (hatchís); caca (droga).
- **Fenómenos meteorológicos**: nieve (cocaína); gota (droga).
- **Gentilicios**: afgano, angoleña (de Angola), china, congo/congoleño, ketema (de Ketema), marrocata (de Marruecos) (hatchís); colombiana/colombina (de Colombia) (marihuana); boliviana/ de Bolivia (cocaína).
- **Instrumento:** trompeta (marihuana).
- **Material**: algodón (cocaína); material (droga).
- **Medios de transporte:** metro (cocaína).
- **Moneda:** libra (hachís).
- **Objetos**: despertador (anfetamina); barra, barrita, cachimba, canuto, casete, placa (hachís), cono (marihuana), bandera (droga).
- **Órganos**: corazón (droga).
- **Partículas**: gota (droga); polvo (cocaína).
- **Pescado**: bacalao (droga).
- **Plantas**: hierba (cannabis).
- **Ropa**: camisa, camiseta (envoltorio de la droga).
- **Visión**: espectro (droga).
- **Otras**: eva (anfetamina); banga, gras, mata (cannabis); arenisca, base, bazuco, esno; farlopa, loncha, farla; farlopa (cocaína); consumado, costo, fumo, yoe/yoint, kiki/quiqui, mandanga (hachís); bedo, buco, cartucho, duto, esmac/esmak, galope, jamaro, trip, redrock (heroína); ganja, gloria, grifa,

guaijors, kifi/quifi, liamba, marijuana, varillo (marihuana), ais, bucle, buco, buda, bustaca, chinablanca, drope, erre, espid, espídbol, euforia, flik/flick, guaca, kantri, mercancía, nai/naut, penta, salvadora, veneno (droga).

En nuestra investigación hemos tenido en cuenta no solo la denominación argótica de las drogas, sino también una serie de palabras relacionadas con el ámbito de las drogas:

- **Adicto**: Enganchado.
- **Adulterar drogas**: chungar; cortar.
- **Aspiración de la droga:** esnifada.
- **Aspirar drogas**: esnifar.
- **Bolso donde se guarda la droga**: chocolatera.
- **Clímax en el efecto de la droga**: flas/flash.
- **Cocainómano**: coquero; farlopa; grifota.
- **Colilla de un cigarro de droga**: chicharra.
- **Colilla de un cigarrillo de hachís o marijuana**: colastra.
- **Conseguir droga ilegalmente**: pillar.
- **Dejar la droga**: desengancharse.
- **Dosis de droga inyectada:** chute.
- **Droga en papel**: papelina.
- **Drogado**: ácido; chutómano; coquero; draster; drogata; drogadicto; flipado; flipero; fumado; fumeta; grifota (consumidor de marihuana), jincho; picota; porrero; rebañabotes (emplea la droga desechada por otros), yonkarra; yonki; yonqui.
- **Drogarse**: doparse; doping; empastillarse; emporrarse; rayarse.
- **Efecto de la droga**: viaje.
- **Encender un cigarrillo**: petar.
- **Entidad encargada de legalizar el dinero procedente del narcotráfico:** lavandería.
- **Envoltorio de la droga**: camisa; camiseta; kimita.
- **Estar inconsciente**: flotar.
- **Euforia**: ciego; coz; emporrarse.
- **Exceso de droga**: colocón.
- **Fumar porros**: encanutarse.
- **Inhalar droga**: empolvarse.
- **Inyección de droga**: pico.
- **Inyectarse droga:** bombeo; chutar; fiji/fije/friqui; galopar; pincharse.
- **Jeringuilla**: boli; chingadera; chuta; chutosa; insulina.
- **Lugar clandestino de elaboración para las drogas**: cocina.
- **Lugar donde se consumen drogas blandas**: flotadero; fumata.
- **Lugar donde se vende la droga**: droguería.

- **Material para adulterar el hachís**: gena.
- **Narcotraficante**: algodonero; coloca; camello; díler/dealer; floristero; gibón; hormiga; narco.
- **Negociación entre traficantes**: bisni.
- **Papel para fumar**: felpa; sábana.
- **Papel para fumar utilizado en las prisiones**: biblia.
- **Papel secante en una solución diluida**: gelatina.
- **Parte de la droga que retiene el traficante para su consumo**: cuartelillo.
- **Persona que acompaña a los que transportan drogas dentro de su cuerpo:** capataz.
- **Persona que aspira la droga**: esnifador.
- **Persona que transporta drogas**: bolero; mula; vaginera.
- **Resto de una droga**: dros.
- **Sufrir convulciones**: espitar.
- **Traficar con drogas**: camellear.
- **Transporte de droga en puntos determinados**: pase.
- **Trastornarse**: esquinarse.
- **Vena por donde se inyecta la droga**: cañería.
- **Ventilar el lugar donde se fuma y se consume la droga**: Abanicar.
- **EXPRESIONES**:

a. Consumir drogas: fumar/tomar en base; estar ciego.
b. Droga: polvo de ángel.
c. Estar drogado: estar muy puesto.
d. Ser adicto: estar enganchado. (Crețu 2019, 13-14)

## Tipos de creación

Julia Sanmartín Sáez menciona tres tipos de creación: el cambio de significado y la adquisición de un sentido figurado; modificación del significante por variación de la forma, aféresis o acortamiento, adición de sufijos y préstamos de otras lenguas. (Sanmartín Sáez 1999, IX-XI)

Tras identificar los lexemas pertenecientes a la jerga de la droga y partiendo de los modos de creación mencionados por Sanmartín Sáez proponemos la siguiente clasificación:

1. Cambio de significado: *enganchado* (adicto); *cortar* (adulterar drogas); *flash* (clímax en el efecto de la droga); *chicharra* (colilla de un cigarro de droga); *pillar* (conseguir droga ilegalmente); *chute* (dosis de droga inyectada); *aceite/ácido/ajo/aspiradora/ bacalao/bandera/bazuca/bolsa/bucle/chicle/color/ consumado/corazón/costo/dragón/erre/espectro/estrella/euforia/flik/flick/gota/guaca/ material/mercancía/penta/pintura/pirámide/salvadora* (droga); *ácido/picota* (drogado); *rayarse* (drogarse); *despertador/eva* (anfetaminas); *hierba/mata* (cannabis); *algodón/arenisca/base/blanca/boliviana/coca/loncha/metro/nieve/ perico/polvo* (cocaína); *dinamita* (dimetiltriptamina); *afgano/angoleña/barra/barrita/ cachimba/*

*canuto/casete/china/choco/chocolate/congo/congoleño/consumado/costo/fumo/libra/ mandanga/manteca/miel/mierda/placa* (hachís); *blanca/burro/caballo/cartucho/ dinamita/galope/jaco/miel* (heroína); *colombiana/ cono/gloria/grifa/rama/trompeta* (marihuana); *viaje* (efecto de la droga); *lavandería* (entidad encargada de legalizar el dinero procedente del narcotráfico); *camisa/camiseta* (envoltorio de la droga); *flotar* (estar inconsciente); *ciego/coz* (euforia); *pico* (inyección de droga); *bombeo/chutar/ galopar/pincharse* (inyectarse droga); *boli/chuta/insulina* (jeringuilla); *cocina* (lugar clandestino de elaboración para las drogas); *droguería* (lugar donde se vende la droga); *camello/hormiga/gibón* (narcotraficante); *felpa/sábana* (papel para fumar); *biblia* (papel para fumar utilizado en la cárcel); *gelatina* (papel secante en una solución diluida); *cuartelillo* (parte de la droga que retiene el traficante para su consumo); *capataz* (persona que acompaña a los que transportan drogas dentro de su cuerpo); *bolero/mula* (persona que transporta drogas); *pase* (transporte de droga en puntos determinados); *cañería* (vena por donde se inyecta la droga); *abanicar* (ventilar el lugar donde se fuma y se consume la droga).

2. Acortamiento/aféresis: *estupa* (policía de la brigada de estupefacientes); *espíd/pasti* (droga); *coca* (cocaína); *dex* (dexetrina); *hero* (heroína); *morfa/morfi* (morfina); *narco* (narcotraficante); *pasti* (pastilla), *choco* (chocolate).

3. Composición: *chinablanca* (droga); *drogadicto/rebañabotes* (drogado).

4. Derivación: *esnifada* (aspiración de la droga); *grifota* (cocainómano); *desengancharse* (dejar la droga); *papelina* (droga en papel); *chutómano/coquero/drogata/flipado/flipero/fumado/ fumeta/grifota/porrero/* (drogado); *doparse* (drogarse); *periquito* (cocaína); *ketema/marrocata* (hachís); *colombina* (marihuana); *colocón* (exceso de droga); *chingadera/chutosa* (jeringuilla); *flotadero/fumata* (lugar donde se consumen drogas blandas); *algodonero/coloca/floristero* (narcotraficante); *esnifador* (persona que aspira la droga); *vaginera* (persona que transporta drogas); *espitar* (sufrir convulsiones); *camellear* (traficar con drogas).

5. Parasíntesis: *empastillarse/emporrarse* (drogarse); *emporrase* (euforia); *encanutarse* (fuma porros); *empolvarse* (inhalar droga).

6. Préstamos: *chungar* (adulterar drogas); *esnifar* (aspirar droga); *flas/flash* (clímax en el efecto de la droga); *coquero/farlopa* (cocainómano); *colastra* (colilla de un cigarrillo de hachís o marijuana); *ais/buco/bustaca/drope/espítbol/kantri/nai/naut* (droga); *draster/ jincho/yonkarra/yonki/yonqui* (drogado); *doping* (drogarse); *cuquis/cukis* (anfetaminas); *banga/gras* (cannabis); *bazuco/esno/farla/ farlopa/ leidi/lady* (cocaína); *kiki/quiqui/yoe/yoint* (hachís); *bedo/buco/duto/esmac/esmak/ jamaro/redrock/trip/braun sugar* (heroína); *ganja /guaijors/kifi/quifi/liamba/varillo* (marihuana); *petar* (encender un cigarrillo); *kimita* (envoltorio de la droga); *fiji/fije/friqui* (inyectarse droga); *gena* (material para adulterar el hachís); *díler/dealer* (narcotraficante); *bisni* (negociación entre traficantes); *dros* (resto de una droga).

## El lenguaje de la droga en la literatura: *Bajarse al moro* de José Luis Alonso de Santos

Nos pareció útil para nuestra investigación hacer una selección de algunos de estos vocablos argóticos empleados por José Luis Alonso de Santos en su novela *Bajarse al moro*. Hemos elegido esta novela, porque es de las pocas en las que se utilizan palabras pertenecientes al lenguaje de la droga. De modo general, se trata de un lenguaje argótico de carácter oral y críptico.

"Bajarse al moro" significa *traficar con droga*, o sea, ir a Marruecos a traer hachís de forma ilegal a España, el verbo "bajar" indica el hecho que hay que bajar hasta al sur de España, cruzar el estrecho de Gibraltar y llegar hasta Marruecos y el sustantivo "moro" tiene una connotación peyorativa que se refiere a los habitantes de Marruecos. (Vleja, Crețu 2018, p. 248-249)

**Heroína:**

"Han venido a por **caballo**, de parte del Sebas... un amigo; pero ya les hemos dicho que no teníamos... y se han puesto, fíjate". (p. 54)

"Bueno, bueno, ¿qué pasa? Que queréis **caballo**. Es eso sólo. ¿Si os lo damos nos dejáis en paz? (A Jaimito.) Pues dales el **caballo** de una vez. ¿A que lo necesitáis? Pues ya está. Yo os lo traigo si queréis, que sé dónde está, pero sin hacer nada a nadie. No armar lío por estas cosas. Si necesitáis **caballo**..." (p. 55)

"Oye, no, te he dicho que teníamos un poco, pero de **chocolate**, nada más. Nosotros a eso no le damos." (p. 52)

"¿**Chocolate**? Vamos, no jodas." (p. 52)

**Hachís:**

"¿Te queda algo?

Una **china** grande, pero no la tiro, que es lo único que nos queda". (p. 13)

"¡Trae! (Coge la **china** y se mete en el lavabo.)" (p. 14)

"Pero tampoco hay que dar mucho cante, que están los trenes últimamente fatal; a la mínima de cambio, como te fumes un **canuto**, ya la has hecho." (p. 22)

"Voy a liar uno.

(Se sienta y se pone a preparar un **canuto**.)" (p. 96)

"Tenemos que convencerlos para que nos fabriquen ellos el **costo**." (p. 25)

**Marihuana:**

"A mí me das unas **ramas** y te hago un doble cero en nada. Pero te pones las manos hechas polvo. Te salen callos de apretar." (p. 25)

"El primer polvo que da la **rama**. La **rama** está llena de polen, el primer toque que le das cae el polvito blanco; lo coges y se convierte en una bolita de goma negra. Doble cero. Lo mejor."(p. 25)

"Tenemos «**maría**» plantada en ese tiesto, pero casi no crece, hay poca luz." (p. 9)

"(Esconde el tiesto de «**maría**». En este momento se da cuenta de la presencia de Elena" (p. 13)

**Inyectarse droga:**

"Si quieres **pincharte**, te **pinchas** y ya está. Te **chutas** bien y tranquilo." (p. 56)

**Droga en papel:**

"¿No dijiste que ibas a por **papelillo**?
Iba a por **papelillo**, pero me encontré a ésta, ya te lo he dicho." (p. 9)
"Oye, ya estoy sin **papelillo** otra vez, ¿tienes?" (p. 99)

**Traficar con droga:**

"Sólo es por unos días, hasta que **se baje al moro** conmigo.
¿Qué **se va a bajar al moro** contigo? Tú desde luego tienes mal la caja." (p. 10)
"Por otro lado, tampoco estaría mal que tuviéramos un crío; así podíamos **bajar juntos al moro**. Con el niño en los brazos se me quitaría la cara de sospechoso." (p. 97)

El autor emplea algunas palabras argóticas (*caballo, chocolate, china, canuto, rama, maría*) para referirse a la heroína, el hachís o la marihuana, que en su época (los años 80) estaban "de moda" entre los jóvenes. Además de estas, utiliza los verbos *pincharse* y *chutarse* como sinónimos de "inyectarse droga", la expresión "bajarse al moro" para indicar que alguien va hasta Marruecos a traer droga a España de una manera ilegal y también el diminutivo *papelillo* para referirse a la modalidad de consumir las drogas, o sea "en papel".

## Conclusión

En conclusión, la jerga de la droga goza de una gran variedad lexical, debido en gran parte a la capacidad de la lengua de renovarse y enriquecerse continuamente. Y, también a la creatividad del ser humano, ya que le ayuda a encontrar una palabra que mejor se ajuste a la necesidad de nombrar un concepto de manera críptica, demostrando una vez más la ingeniosidad y la originalidad de los "usuarios".

Según el modo de creación hemos clasificado las palabras pertenecientes al mundo de la jerga de los delincuentes en seis categorías: *cambio de significado*, *acortamiento/aféresis*, *composición*, *derivación*, *parasíntesis* y *préstamos*.

*El cambio de significado* es el más utilizado, puesto que el uso metafórico favorece la comunicación entre los delincuentes y a la vez contribuye a la formación de un vocabulario críptico. Partiendo de la afirmación de Halliday (1978, 175), según la cual "la antisociedad es en su estructura una metáfora de la sociedad, de la misma manera que el antilenguaje es una metáfora de la lengua" (apud Rodríguez González 2014, XX), podríamos afirmar que por su naturaleza, los términos utilizados en el léxico de la droga reflejan la tensión que opone a la sociedad con la sociedad establecida y es así como los conceptos tabuizados por las normas sociales al ser reemplazados por palabras corrientes e inofensivas reciben un significado críptico. (Rodríguez González

2014, XX) Las metáforas utilizadas pertenecen a varios ámbitos: accesorios (bolsa), alimentos (aceite, ajo, braun sugar, manteca), animales (dragón, burro, caballo, jaco, mula, camello), arte (color, pintura), construcciones (pirámide), cuerpos celestes (estrella), dulces (cuquis/cukis, chocolate, miel, chicle), explosivos (dinamita), fecales (mierda), fenómenos meteorológicos (nieve, gota), gentilicios (afgano, angoleña, china, congo/congoleño, ketema, marocata, colombiana/colombina, boliviana), instrumentos (trompeta), ropa (camisa, camiseta) etc. Las palabras empleadas aluden al origen de la droga (afgano, angoleña, china, congo/congoleño, ketema, marocata, colombiana/colombina, boliviana), al color (aceite, ajo, braun sugar, manteca, mierda, cuquis/cukis, chocolate, miel, chicle, nieve, algodón), al estado (gota, polvo) o al efecto que causa en el consumidor (dragón, burro, caballo, dinamita, espectro, flash).

*Los préstamos* son otra de las opciones empleadas por los creadores de la jerga, ya que, al igual que el cambio de significado aporta un significado enigmático a la palabra, dificultando de esta manera la capacidad de entendimiento para una persona no perteneciente al mundo de las drogas y favoreciendo la comunicación entre los delincuentes. Hemos podido observar en nuestros ejemplos el uso de varias palabras procedentes de la lengua inglesa para denominar drogas (braun sugar, doping, cuquis/cukis, leidi/lady, redrock, trip, friqui, díler/dealer, bisni, yonqui). Esto se debe a la necesidad de nombrar las nuevas realidades, ya que se trata de derivados que carecen de denominación en español, pero que adaptan su grafía a las normas ortográficas de la lengua.

*La derivación* es otro recurso utilizado frecuentemente, debido a la necesidad de crear una nueva palabra perteneciente a la jerga partiendo de una ya existente en la lengua. Añadiédole un prefijo o un sufijo a una palabra común obtenemos un nuevo lexema con un significado diferente dentro de la jerga.

*El acortamiento*, *la composición* y *la parasíntesis* no se utilizan tanto como las demás categorías, pero las palabras existentes creadas mediante estos recursos gozan de popularidad dentro del ámbito de la jerga.

Por ende, la lengua es un organismo vivo en continuo desarrollo, que favorece la creación de nuevos conceptos pertenecientes al mundo de la jerga de la droga mediante diversos modos de creación y a la vez contribuye al enriquecimiento de la lengua.

## Bibliografía

**Diccionarios**

Carbonell Basset, Delfín. 2000. *Gran diccionario de argot el soez*. Prólogo de Luis María Anson. Barcelona: Larousse.

Lázaro Carreter, Fernando. 1990. *Diccionario de términos filológicos*. Tercera edición corregida. Madrid: Gredos.

Rodríguez González, Félix. 2014. *Diccionario de la droga: vocabulario general y argot*. Madrid: Arco/Libros S. L.

Sanmartín Sáez, Julia. 1999. *Diccionario de argot*. Madrid: Espasa.

**Libros**

José Luis Alonso de Santos, 1985. *Bajarse al moro*. Edición de Fermín Tamayo y Eugenia Popeanga. Madrid: Cátedra. Letras Hispánicas. (Ebook)

**Artículos**

Creţu, Roxana Maria, 2019. *Consideraciones sobre la jerga de los delincuentes*, in "RELET" (Revista del Lectorado español de Timişoara). Nº 3 Octubre de 2019. Timişoara: Editura Waldpress, p. 6-19.

Vleja, Luminiţa, Creţu, Roxana Maria. 2018. *Algunas reflexiones sobre las estructuras sociolingüísticas marginales en la obra Bajarse al moro y sus desafíos en la traducción al rumano*, in Lavinia Similaru (coord.), "Studia linguistica et philologica In honorem Magistrae Tudora Şandru Mehedinţi". Craiova: Editura Universitaria, p. 248-274.

**WEBOGRAFÍA**

https://dle.rae.es [30.04.2019]

https://www.fundeu.es/noticia/jerga-de-delincuentes-4363/ [30.04.2019]

KOSOVIC, Katarina. 2014. *La jerga en español, serbio e inglés*. MADRID (TESIS DOCTORAL) disponible en https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=99474 [30.04.2019]

SALILLAS, Rafael. 1896. *El delincuente español. El lenguaje (estudio filológico, psicológico y sociológico) con dos vocabularios jergales*. Madrid: Librería de Victoriano Suárez, disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-delincuente-espanol-el-lenguaje-estudio-filologico-psicologico-y-sociologico-con-dos-vocabularios-jergales--0/html/ff0f09f0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_62.html [30.04.2019]

DOI: 10.35923/QR.10.02.34

Oana-Adriana DUȚĂ
(Universidad de Craiova)

# Identidad y diversidad metafórica conceptual en español y rumano: el caso de la familia léxica de líquido

**Abstract: (Conceptual metaphor identity and diversity in Spanish and Romanian: the case of the lexical family of *líquido*)** Our research aims at examining the identity and diversity between Spanish and Romanian in terms of linguistic metaphors, combining corpus analysis with the principles of cognitive semantics. We shall analyse contexts of use of two pairs of equivalents – *liquidez / lichiditate, liquidación / lichidar* – belonging to the same lexical family, with the aim of detecting the presence of the same conceptual metaphor in Spanish and Romanian.

**Keywords***: cognitive semantics, corpus linguistics, conceptual metaphor*.

**Resumen:** Nuestra investigación se propone examinar la identidad y la diversidad entre el español y el rumano desde el punto de vista de la metáfora lingüística, combinando el análisis de corpus con los principios de la semántica cognitiva. Analizaremos contextos de uso de dos pares de equivalentes – *liquidez / lichiditate, liquidación / lichidare* – pertenecientes a la misma familia léxica, con el fin de detectar la presencia de la misma metáfora conceptual en español y en rumano.

**Palabras clave:** *semántica cognitiva, lingüística de corpus, metáfora conceptual.*

## 1. Introducción y marco teórico

Nuestra investigación se propone examinar la identidad y la diversidad entre el español y el rumano desde el punto de vista de la metáfora lingüística, combinando el análisis de corpus con los principios de la semántica cognitiva. La semántica cognitiva, vertiente de la lingüística cognitiva, parte de la hipótesis de que el fin de la lengua es expresar significados y, por lo tanto, la lingüística debería explicar de qué forma los hablantes emplean las expresiones lingüísticas para este propósito. Uno de los fundadores de la semántica cognitiva apuntaba que "accounts of human language [should] accord with what is generally known about the mind and brain from disciplines other than linguistics" (Lakoff, 1991: 54). Además, la gramática resulta del uso de las expresiones lingüísticas y, por ende, el estudio de la lengua debería enfocarse en empleo, en la producción lingüística. Otro de los postulados de la lingüística cognitiva es que el significado apunta a la conceptualización y no codifica de manera directa propiedades objetivas. Las capacidades cognitivas, las habilidades visuales y psicomotoras, los parámetros culturales, contextuales y funcionales son los que determinan las capacidades lingüísticas. Un principio fundamental de la lingüística

cognitiva es la corporeización ("embodiment"), pues las categorías mentales y lingüísticas no son abstractas, independientes, sino motivadas, creadas por nosotros mismos, en base a experiencias concretas y sometiéndonos a las restricciones impuestas por nuestros cuerpos. Según apunta Langacker, "motivado" no significa ni completamente arbitrario, ni completamente predecible (1987: 48) y las formas lingüísticas activan significados que no son necesariamente los mismos para todas las personas.

Un elemento esencial de la semántica cognitiva es la metáfora conceptual, sintagma que se refiere al mecanismo empleado para expresar una noción (generalmente abstracta) en términos de otra (generalmente concreta). Estas metáforas, aunque se manifiestan en el lenguaje, existen en realidad en el pensamiento, en como conceptualizamos un dominio mental en términos de otro:

> "Metaphors allow us to understand one domain of experience in terms of another. To serve this function, there must be some grounding, some concepts that are not completely understood via metaphor to serve as source domains." (Lakoff and Turner, 1989: 135).

Las metáforas conceptuales son sistemáticas y no establecen puntos únicos de comparación. Los rasgos del dominio fuente y los del dominio meta se combinan de tal modo que la metáfora se puede extender o puede incluso tener su propia lógica interna dentro de un texto, como se observa en el siguiente extracto de un texto de prensa, donde se emplean lexemas pertenecientes al campo semántico del movimiento vertical (*desplomar, descender, caer, aterrizar, tambalearse*) para expresar la evolución negativa del mercado inmobiliario:

> "El mercado inmobiliario **se desploma**. La venta de pisos **desciende** un 27% y en algunas comunidades más del 40%. Las hipotecas para viviendas sufren la mayor **caída** registrada nunca por el INE. (…) De **aterrizaje** suave, nada. El mercado inmobiliario **se tambalea**. Los promotores llevaban tiempo hablando de que en el último semestre de 2007 las ventas **habían caído** en torno al 40%, pero no manejaban datos oficiales." (El País, http://www.elpais.com/articulo/economia/mercado/inmobiliario/desploma/elpepieco/20080327elpepieco_4/Tes)

Las metáforas son asimétricas y unidireccionales, esto es, solo la estructura del dominio fuente se puede proyectar sobre la del dominio meta, no al revés, y para la descodificación de las mismas se debe recurrir a un mecanismo de abstracción. Además, las metáforas conceptuales pueden ser universales o específicas a nivel cultural, pero es solo la realización lingüística de una metáfora conceptual la que depende de la cultura (Neagu, 2005: 74). La metáfora conceptual actúa, por lo tanto, como un universal semántico, un aspecto del significado que se representa, bajo una forma u otra, en todas las lenguas. A lo largo del tiempo, muchas metáforas se han arraigado en la lengua de tal manera que los hablantes ya ni las perciben como estructuras innovadoras (metáforas "fosilizadas" o "lexicalizadas", según la

terminología propuesta por Larson y, respectivamente, Rabadan, apud Samaniego Fernández, 1998).

## 2. Análisis

Con este telón de fondo, nos hemos propuesto verificar en qué medida una metáfora conceptual altamente presente en el lenguaje cotidiano en español se manifiesta también en rumano, en textos pertenecientes al mismo estilo. La investigación se ha enfocado en vocablos de la familia léxica del lexema *líquido*, que, a su vez, pertenece al campo semántico del agua. Como ya se ha demostrado anteriormente, el agua representa el dominio fuente de una multitud de metáforas –de orientación, de movimiento, de cantidad, de origen, ontológicas, etc.– en varias lenguas naturales (véanse, por ejemplo, Esager, 2011; Naicker, 2017; Duță 2017). En una primera etapa, se ha comprobado la presencia o la ausencia de la metáfora conceptual en 100 contextos de uso del lexema *líquido*, 100 contextos con el lexema *liquidez* y 100 contextos con el lexema *liquidación* extraídos del Corpus del Español del Siglo XXI (CORPES) de la Real Academia Española. Esta investigación ha mostrado que en los contextos de uso de *liquidez* y *liquidación* se manifiesta la metáfora conceptual LAS NOCIONES FÍSICAS SON LÍQUIDOS, así como también esquemas de imagen y varias submetáforas específicas (Duță, 2022). Nos proponemos a continuación comprobar si en rumano aparecen las mismas manifestaciones metafóricas en el caso de los nombres *liquidación* y *liquidez*.

El término *liquidez* está definido en el Diccionario de la Real Academia Española como "1. Cualidad de líquido. 2. Cualidad del activo de un banco que puede transformarse fácilmente en dinero efectivo." y la definición lexicográfica de su equivalente rumano, *lichiditate*, sigue la misma estructura:

**lichiditate, lichidități**

**1.** (numai) singular Însușirea de a fi lichid.

**2.** finanțe Disponibilitate de active suficiente pentru a face față obligațiilor de plată, când acestea ajung la scadență.

**2.1.** Capacitatea unei unități economice de a transforma mijloacele materiale sau creanțele de care dispune în mijloace lichide de plată.

**2.2.** (la) plural Bani lichizi.

[**liquidez*, liquideces***

**1.** (solo) singular La cualidad de líquido.

**2.** finanzas Disponibilidad de activos suficientes para cubrir las obligaciones de pago, a la hora de su vencimiento.

**2.1** La capacidad de una unidad económica de convertir sus recursos materiales o sus activos exigibles en medios de pago líquidos.

**2.2** (en) plural Dinero en efectivo.]

A nivel morfológico, observamos la disponibilidad del lexema rumano de estar empleado en plural, para designar "dinero en efectivo", lo cual no ocurre en español. A nivel semántico, en las definiciones de los dos términos se recoge, como segunda acepción, el significado basado en la metáfora LAS NOCIONES FÍSICAS SON LÍQUIDOS. Esta metáfora es, según la clasificación de Lakoff y Johnson, una metáfora ontológica, pues sirve para facilitar la comprensión de una experiencia (en este caso, los activos financieros) en términos de otros objetos y sustancias (en este caso, los líquidos). A estas expresiones lingüísticas también subyace una metáfora de imagen, con la construcción basada en la corporeización (véanse también Silaški & Kilyeni, 2011; Pecican, 2016; Duță, 2022). Dicha metáfora se manifiesta tanto en español, como en rumano, como en los siguientes contextos:

(1) (…) si después de esta oferta, Terra carece de la **liquidez** y la frecuencia de cotización adecuada. (CORPES)

(2) El director general de la compañía, Francesco Caio, ha explicado que las filiales americanas pierden dinero, consumen **liquidez** y exigen una atención continua (…). (CORPES)

(3) Para aquellos que estén ya en los mercados y no precisen **liquidez** creen que la mejor opción es mantener esas inversiones e ignorar los vaivenes que sufrirán los distintos activos. (CORPES)

(4) (…) situaţia de **lichiditate** este fragilă în condiţiile în care gradul de acoperire al datoriilor prin trezoreria disponibilă este foarte scăzut (…) (https://adevarul.ro/economie/la-omu-sarac-nici-boii-nu-trag-firmele-mici-si-1881051.html)

(5) Într-un sens larg, **lichiditatea** echivalează cu banii emişi de banca centrală şi cei creaţi de băncile comerciale prin multiplicare, prin credit (…) (https://adevarul.ro/blogurile-adevarul/conduita-politicii-monetare-si-gestionarea-1884429.html)

(6) Analiştii spun că cheltuielile cu aproape 60% peste planul din ianuarie contribuie la un excedent uriaş de **lichiditate** în sistemul bancar (…) (https://adevarul.ro/economie/banca-rusiei-a-atras-o-suma-record-de-74-de-2240549.html).

El otro término sometido a la investigación, *liquidación*, pone de relieve la existencia de dos pares de dobletes término no metafórico – término metafórico derivados del adjetivo *líquido*: los verbos *licuar* (no metafórico) y *liquidar* (metafórico) y los sustantivos *licuefacción* (no metafórico) y *liquidación* (metafórico). En rumano, los equivalentes son *a lichefia / a lichida* y, respectivamente *lichefiere / lichidare*. Según el Diccionario de la Real Academia Española, *liquidación* se define como "1. Acción y efecto de liquidar. 2. Venta al por menor, con gran rebaja de precios, que hace una casa de comercio por cesación, quiebra, reforma o traslado del establecimiento, etc.", mientras el Diccionario Explicativo de la Lengua Rumana proporciona, para *lichidare*, los siguientes significados: 1. acción de liquidar (disolución, eliminación); 2. conclusión, finalización de una acción de un hecho; 3. operación jurídica y económica

a través de la cual los bienes se convierten en liquidez, para pagar a los acreedores. Vemos, pues, que el significado metafórico de *liquidación* y *lichidare* se apoya en dos elementos fundamentales: la conversión al estado líquido equivale a la reducción de la solidez (lo que había sido sólido se vuelve líquido y de ahí puede desaparecer, así como el hielo, al derretirse, se convierte en líquido para luego desaparecer por completo, cuando la tierra absorbe el agua → de nuevo, el esquema de imagen) y la noción de liquidez financiera (que ya se ha señalado en el término anterior).

La investigación que realizamos en CORPES sobre los 100 contextos seleccionados para *liquidación* (Duță, 2022) nos ha llevado a establecer la siguiente tipología metafórica subyacente a las expresiones lingüísticas seleccionadas:

<table>
<tr><th>Metáfora general</th><th colspan="2">Metáfora específica</th></tr>
<tr><td rowspan="5">liquidar = hacer desaparecer</td><td colspan="2">liquidar deudas = cubrir deudas</td></tr>
<tr><td colspan="2">liquidar una empresa = disolver la empresa</td></tr>
<tr><td rowspan="2">liquidar mercancías</td><td>vender mercancías, para obtener dinero líquido</td></tr>
<tr><td>vender todas las existencias</td></tr>
<tr><td colspan="2">liquidar un programa de estudios = eliminar de la oferta académica</td></tr>
<tr><td colspan="2">liquidar a una persona = asesinar a la persona</td></tr>
</table>

Los siguientes ejemplos son relevantes para estos usos de los términos *liquidación* y, respectivamente, *lichidare*. En los ejemplos 7 y 8, la liquidación alude a la desaparición de un modelo de dependencia y, respectivamente, a la extinción de un incendio. En los ejemplos 9 y 10, notamos que, cuando se trata de gastos, impuestos o aranceles, la liquidación significa cubrir tales obligaciones, es decir realizar pagos para hacer desaparecer dichas deudas.

(7) El paréntesis que supuso la Guerra Civil y los años cuarenta se puede considerar como un momento de transición entre la **liquidación** del modelo de dependencia anterior y el origen del modelo de desarrollo económico posterior (…)

(8) Incendiul de la depozitul de deșeuri din Chitila „e localizat și în curs de **lichidare**". (https://www.libertatea.ro/stiri/incendiu-la-un-centru-de-colectare-si-reciclare-de-deseuri-din-chitila-4335215)

(9) (…) que siguen supeditados al mismo régimen de siempre, con la **liquidación** de aranceles, del IVA y otros derechos aduaneros.

(10) Ministerul rus de Finanţe a anunţat săptămâna trecută **lichidarea** datoriei sovietice de 60,6 milioane de dolari către Macedonia (…) (https://adevarul.ro/stiri-externe/rusia/rusia-anunta-ca-va-incheia-de-achitat-in-acest-an-1767213.html)

Cuando se refieren a una empresa, *liquidación* y *lichidare* significan "disolución" (ejemplos 11, 12) y cuando se refieren a los activos o a las mercancías, pueden sugerir bien la venta de mercancías para obtener dinero líquido, bien la venta

de todas las existencias (tanto para obtener dinero líquido, como para crear espacio para una nueva línea de productos, etc.)[1], como en los ejemplos 13-16.

(11) La **liquidación** de la sociedad anónima deportiva del Motril se hará efectiva en los próximos días (…)

(12) ***Lichidarea*** unei ***întreprinderi*** poate avea loc din propria iniţiativă (***lichidare*** voluntară), sau la decizia instanţei de judecată (***lichidare*** forţată) (https://www.ceco.md/ro/blog/care-sunt-cauzele-lichid%C4%83rii-intreprinderii-si-ce-pasi-trebuie-sa-urmam-pentru-indeplinirea-acestui-proces%3F)

(13) (…) con lo que se comenzará el proceso de **liquidación** de todo su patrimonio y disolución de sus grupos políticos.

(14) *(…) deponenţii fie îşi pierdeau şi ei depunerile, fie îşi recuperau, eventual, o mică parte din acestea, în urma lichidării activelor băncii. (*https://adevarul.ro/economie/precedent-periculos-confiscarea-banilor-din-banci-1724*643.html)*

(15) Anunciamos la **liquidación** definitiva de los productos del BAZAR (…)

(16) Lichidare de stoc la magazinele duty free

(https://adevarul.ro/stiri-locale/satu-mare/lichidare-de-stoc-la-magazinele-duty-free-791666.html)

En un contexto académico, "liquidar" equivale a cerrar un programa de estudios (ejemplos 17, 18), mientras que, refiriéndose a una persona, "liquidación" se emplea como sinónimo de "asesinato" (ejemplos 19, 20).

(17) Aprobación de la **liquidación** de los títulos propios: Máster en Asesoría Fiscal y Contable (2001/2002), Máster en Gestión de Empresas (2000/2001), Máster y Experto Universitario en Educar en la Diversidad (1999/2001).

(18) Câte programe de master intră în **lichidare** şi câte programe noi apar anul universitar viitor (https://adevarul.ro/stiri-interne/educatie/cate-programe-de-master-intra-in-lichidare-si-cate-1773018.html)

(19) Para llevar a cabo su 'tarea' y sin otro motivo que su ambición nacionalista, Karadzic usó "tácticas de persecución y terror" contra la población civil musulmana y croata; consintió la deportación de familias enteras, la tortura de los cuerpos y de las mentes de los presos o su **liquidación** física.

(20) Război în Ucraina. Tentativă de **lichidare** a lui Zelenski, dejucată (https://adevarul.ro/stiri-externe/europa/live-text-or-razboi-in-ucraina-tentativa-de-2152685.html)

## 3. Conclusiones y posibles futuras investigaciones

Se ha comprobado por la presente investigación que todos los mecanismos metafóricos involucrados en los contextos de uso de los términos *liquidez* y *liquidación* (con traslado de significado) están presentes también en el caso de sus equivalentes rumanos – *lichiditate* y *lichidare*. Esto demuestra una vez más que los procesos

[1] Con la estructura fija *lichidare/lichidări de stoc* en rumano.

mentales tienen un profundo carácter metafórico y la metáfora lingüística es un elemento esencial en nuestra categorización del mundo, así como un universal semántico.

## Bibliografía


Bekaert, Elisa. 2009. *Análisis de las metáforas y metonimias relativas a cinco partes del cuerpo esenciales: el ojo, la oreja, la nariz, la boca y la mano*. Disponible en: http://www.academia.edu/2486439/Analisis_de_las_metaforas_y_metonimias_relativas_a_cinco_partes_del_cuerpo_esenciales_el_ojo_la_oreja_la_nariz_la_boca_y_la_mano, fecha de consulta: 27-10-2022.

Duță, Oana-Adriana. 2017. *Metaforizaciones conceptuales del agua en español, francés y rumano*, en Mercedes López Santiago et al. (eds.), "Palabras e imaginarios del agua. Let mots et les imaginaires de l'eau. XXV Coloquio AFUE". Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València. 239-248.

Duță, Oana-Adriana. 2022. *La predominancia de la metáfora lingüística en el lenguaje cotidiano: la familia léxica de líquido*. Acta Hispanica. Tomus XXVII. Szeged: Universidad de Szeged. 71-78. https://doi.org/10.14232/actahisp.2022.27.71-78

Esager, Maria. 2011. *Fire and Water: a comparative analysis of conceptual metaphors in English and Danish news articles about the credit crisis 2008*. Disponible en: http://pure.au.dk/portal/files/40317984/Fire _and_Water.pdf, fecha de consulta: 31-10-2022.

Ibarretxe-Antuñano, Iraide, Valenzuela, Javier, Hilferty, Joseph. 2016. *La semántica cognitiva*. En: Ibarretxe-Antuñano, Iraide, Valenzuela, Javier (Dirs.). Lingüística cognitiva. Barcelona: Anthropos. 41-68

Ibarretxe-Antuñano, Iraide, Valenzuela, Javier. 2016. *Lingüística cognitiva: origen, principios y tendencias*, en Ibarretxe-Antuñano, Iraide, Valenzuela, Javier (Dirs.). "Lingüística cognitiva". Barcelona: Anthropos. 13-40.

Lakoff, George, Johnson, Mark. 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago: Chicago University Press.

Lakoff, George, Turner, Mark. 1989. *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: Chicago University Press.

Lakoff, George. 1987. *Women, Fire and Dangerous Things*. Chicago: University of Chicago Press.

Lakoff, George. 1991. *Cognitive versus generative linguistics: How commitments influence results*. "Language & Communication", 11(1/2), 63-62.

Langacker, Ronald. 1987. *Foundations of Cognitive Grammar: Theoretical prerequisites*. Stanford: Stanford University Press.

Naicker, Suren. 2017. *A cognitive linguistic exploration of metaphors within the WATER frame in Swami Vivekananda's Complete Works: A corpus-driven study in light of conceptual metaphor theory*. "Stellenbosch Papers in Linguistics". 47, 115-132.

Neagu, Mariana. 2005. *Cognitive Linguistics. An Introduction*. Bucarest: Editura Didactică și Pedagogică.

Ortiz Díaz Guerra, María Jesús. 2009. *La metáfora visual incorporada: aplicación de la teoría integrada de la metáfora primaria a un corpus audiovisual*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-metafora-visual-incorporada-aplicacion-de-la-teoria-integrada-de-la-metafora-pirmaria-a-un-copus-audiovisual--0/, fecha de consulta: 30-03-2022.

Pecican, Anca. 2016. *Metáforas evaluativas de aumento y disminución en la prensa económica española y rumana*. Bucarest: Editura Universității din București.

Real Academia Española. 2022. Corpus del Español del Siglo XXI (CORPES). Disponible en: https://www.rae.es/recursos/banco-de-datos/corpes-xxi, fecha de consulta: 23-10-2022.

Samaniego Fernández, Eva. 1998. *La metáfora y los estudios de traducción*. "Espéculo. Revista de estudios literarios", nº 9 julio-octubre 1998. Madrid: Universidad Complutense. Disponible en: http://webs.ucm.es/info/especulo/numero9/, fecha de consulta: 31-10-2022.

Silaški Nadežda, Kilyeni, Annamaria. 2011. *The Money Is a Liquid Metaphor in Economic Terminology – a Contrastive Analysis of English, Serbian and Romanian*. "Professional Communication and Translation Studies". 4 (1-2), 63-72.

Soriano, Cristina. 2016. La metáfora conceptual. En: Ibarretxe-Antuñano, Iraide, Valenzuela, Javier (Dirs.). *Lingüística cognitiva*. Barcelona: Anthropos. 97-122.

Talmy, Leonard. 2000. *Toward a Cognitive Semantics*. Cambridge: MIT Press.

DOI: 10.35923/QR.10.02.35

Mihai ENĂCHESCU
Răzvan BRAN
(Universidad de Bucarest)

# Identidad y diversidad en el refranero románico: abuso y moderación relacionados con la comida y la bebida

**Abstract: (Identity and diversity in Romance proverbs: abuse and moderation concerning eating and drinking)** Proverbs of a language are a testimony of the thought, customs and social organisation of a linguistic community, since they reflect its codes of conduct and moral values. Our investigation aims to analyse the sayings related to the idea of moderation or abuse in food and drink present in the sayings of 5 Romance languages: Spanish, Portuguese, French, Italian and Romanian. First of all, we shall analyse the common sayings in the Romance world and classify them according to the key idea they express. Secondly, we want to highlight those paroemias specific to one culture or another, in order to emphasize the diversity of beliefs in the Romance world. This study of comparative Romance paroemiology attempts to highlight the similarities, but above all the differences between the Romance languages on a subject related to the everyday existence of human beings.

**Keywords***: Romance proverbs, food, drink, abuse and moderation, identity, diversity.*

**Resumen:** El refranero de una lengua constituye un testimonio del pensamiento, las costumbres y la organización social de una comunidad lingüística, puesto que refleja sus códigos de conducta y sus valores morales. Nuestra investigación se propone analizar las paremias que se relacionan con la idea de moderación o abuso en la comida y la bebida, presente en el refranero de cinco lenguas románicas: español, portugués, francés, italiano y rumano. En primer lugar, haremos un análisis de las paremias comunes en el mundo románico y vamos a clasificarlas según la idea-clave que expresan. Se trata, por supuesto, de una correspondencia conceptual, no de una literal, aunque a veces se da también esta última. En segundo lugar, queremos destacar aquellas paremias específicas de una cultura u otra, para poner de relieve la diversidad de las creencias del mundo románico. Este estudio de paremiología románica comparada intenta subrayar las similitudes, pero sobre todo las diferencias entre las lenguas romances sobre un tema relacionado con la existencia cotidiana del ser humano.

**Palabras clave:** *refranero románico, comida, bebida, abuso y moderación, identidad, diversidad.*

## 1. Introducción

Es consabido que entre la realidad extralingüística y la lengua hay una relación intrínseca, puesto que la lengua refleja una diversidad de aspectos culturales y sociales que conforman la visión del mundo de una determinada comunidad. Tal como apunta Luque Nadal (2012: 188), uno de los más representativos testimonios del pensamiento, de las costumbres y de la organización social de una comunidad lingüística lo

constituyen los refraneros, colecciones que encubren un gran caudal de códigos de conducta, creencias y valores morales.

> El valor cultural de los proverbios deriva de la idea ampliamente extendida y comprobada de que los proverbios son elementos a través de los cuales se pueden observar fácilmente las características de una determinada sociedad o país. Los proverbios constituyen un tratado de sabiduría y de acción en forma de una red de comparaciones, equiparaciones, valoraciones (preferencias), etc., que conjuntamente ofrecen una visión del mundo y un modelo ideal de programas de acción.

De este modo, el acervo paremiológico y la fraseología, en sentido lato, podría considerarse un verdadero vínculo entre la cultura y la lengua, que en la actualidad suscita el interés de cada vez más lingüistas.

En los estudios de especialidad, para denominar este tipo de fraseologismo se emplea una variedad de términos. Según Corpas Pastor (1996: 132-133), una paremia, el término hiperonímico, sería un enunciado en sí mismo, que goza de autonomía textual y tiene significado referencial más allá del sentido que pueda tener en el contexto en el que se inserta.

Asimismo, nuestro estudio tendrá en cuenta la siguiente definición, formulada por Sevilla Muñoz y Crida Álvarez (2013: 106):

> Una paremia es una unidad fraseológica (UF) constituida por un enunciado breve y sentencioso, que corresponde a una oración simple o compuesta, que se ha fijado en el habla y que forma parte del acervo socio-cultural de una comunidad hablante.

Atendiendo a la clasificación propuesta por los mismos autores (2013: 106-113), distinguimos entre dos tipos de paremias: (*i*) las paremias de origen conocido y uso preferentemente culto (proverbios y aforismos) y (*ii*) las paremias de origen anónimo y uso preferentemente popular (refranes, frases proverbiales, locuciones proverbiales y dialogismos).

El objetivo de este trabajo es analizar las paremias relacionadas con la idea de abuso o moderación en la comida y la bebida en los refraneros románicos. Como elementos fundamentales de la vida humana, la comida y la bebida están presentes de forma abundante en la fraseología de las lenguas en general. Dada la extensión del tema y las posibilidades que ofrece[1], hemos decidido restringir el tema solamente a las ideas de abuso y moderación.

Se indicarán las más importantes asociaciones que se pueden deducir de las paremias investigadas y se presentarán las paremias más representativas. Se empezará

[1] Ver, por ejemplo, estudios sobre la fraseología (locuciones, paremias) relacionada con la comida o bebida en García-Page Sánchez, Ímaz Azcona (2012), estudios sobre locuciones y colocaciones en Iñesta Mena, Pamies Bertrán (2002), estudios sobre locuciones en Pejović (2012) o Georgescu, Enăchescu (2019), o bien estudios sobre las paremias en Barbadillo de la Fuente (2019) o Enăchescu (2020).

por el estudio comparado de las lenguas románicas para destacar sus similitudes y puntos de convergencia. Luego, se insistirá en las diferencias entre las lenguas románicas en cuestión, con párrafos organizados por lenguas. Vamos a analizar todas las paremias encontradas en las fuentes utilizadas relacionadas con el tema propuesto, excluyendo solamente las variantes que presentan un alto grado de similitud formal y conceptual, para no cargar demasiado el texto con ejemplos que no aportan nada nuevo.

Por lo que se refiere a las fuentes, hemos recurrido a 20 diccionarios y recopilaciones de refranes, de los cuales dos son multilingües; así, el RM ofrece formas en varias lenguas, entre las cuales las romances, pero solo si dichas paremias se encuentran en español; el PRPLR es una recopilación de paremias en todas las lenguas románicas y el latín partiendo del rumano. Además de estos, se han utilizado dos recopilaciones del refranero latino. Los demás diccionarios pertenecen a las lenguas románicas objeto de estudio de este trabajo.

## 2. Identidad en el refranero románico

A continuación, nos ocuparemos de las paremias que ofrecen consejos similares en lo que concierne al consumo moderado o excesivo de alimentos y bebidas en los cinco idiomas romances ya mencionados. Hemos clasificado las paremias que conforman nuestro corpus en varias categorías según la idea clave y la recomendación expuesta.

### 2.1. Aconseja la moderación en la alimentación

Primero, en todas las lenguas romances analizadas son bien abundantes las paremias que recomiendan la moderación a la hora de comer, en general. En concreto, la moderación se refiere a la cantidad reducida que uno debería ingerir, pero también implica la idea de comer solo cuando uno tiene hambre, y no por placer. De esta manera, se procura la salud física y una vida mejor.

esp. *Comer para vivir, y no vivir para comer.* (RM)
*Con poca comida se pasa mejor vida.* (RM)
*Quien come con cordura, su salud procura.* (CTDR 40)
fr. *Il faut manger pour vivre et non pas vivre pour manger*. (DicAuPro)
*Qui moins mange, plus mange*. (Proverbes)
*Qui plus mange, moins mange*. (Proverbes)
it. *Mangia da sano e bevi da malato*. (RM)
*Bevi poco, mangia assai dormi in alto e vivrai*. (RM)
*Mangia quando hai fame, bevi quando hai sete*. (DPID 3205)
ptg. *Come para viver, não vivas para comer*. (DP 1534)
*Come como são, bebe como doente*. (DP 1534)
rum. *Nu trăiești ca să mănânci, dar mănânci ca să trăiești*. (DPZ 205)

*Fă bucătura cât ți-e gura*. (Zanne, III, 8270)[1]

**2.2. Los excesos en la alimentación son dañinos**

Por otra parte, una larga serie de paremias se refiere a los excesos alimentarios de todo tipo. De la sabiduría popular, resulta que en la alimentación el exceso puede afectar a la salud, lleva a enfermedades largas y graves, acorta la vida e incluso puede causar la muerte. Por ello, son recomendables la dieta y la alimentación equilibrada, lo cual viene a reforzar la idea de moderación expuesta en otras paremias. Asimismo, la dieta puede ser un remedio, dado que cura las enfermedades, máxime cuando se asocia con otros factores, como la alegría o la tranquilidad.

esp. *Comer hasta enfermar y ayunar hasta sanar*. (RM)
*Los mejores médicos son: alegría, dieta y tranquilidad*. (CTDR 39)
*Más cura una simple dieta que diez recetas*. (CTDR 39)
*Buen comer trae mal comer*. (RM)
*El mucho comer trae a poco comer*. (Sbarbi I, 231)
fr. *Tout excès est nuisible à la santé*. (RM)
*La gourmandise tue plus de monde que l'épée*. (RM)
*Les gourmands font leur fosse avec leurs dents*. (DPD 83)
it. *Chi mangia finché s'ammala digiuna finché non risana*. (RM)
*Chi mangia senza fame e beve senza sete se ne va presto all'eterna quiete*. (DPID 1306)
*Poco vive chi troppo mangia*. (DPID 4497)
ptg. *Comer até adoecer, jejuar até sarar*. (RM)
*Bom comer traz mau dormir*. (RM)
*Quem come pouco, aproveita muito*. (Citador)
*Mais mata a gula que a espada*. (RM)
rum. *Mai bine mâncare puțină decât boală lungă*. (RM, DPZR 117)
*Cine mănâncă mult mănâncă de mai puține ori*. (DPZ 188).
*Îmbucătura mare strică stomahul*. (Zanne, III, 8558)
*Ce e prea mult nu e sănătos*. (DPZ 36)
*Ce-i prea mult nu-i bun*. (PRPLR 66)
*Ce-i prea mult strică*. (PRPLR 66)

**2.3. Los excesos alimentarios llevan a sobrepeso**

Cabe señalar una idea recurrente en las paremias que se refiere al sobrepeso. Claro está, nos hallamos ante una idea más bien moderna, que aboga por la delgadez. El estilo de vida actual, propio de la cultura occidental y en conformidad con los postulados de la medicina contemporánea, desaconseja el exceso, intrínsecamente relacionado con el sobrepeso, y recomienda la moderación.

[1] Variantes: Dumicatul să ți-l faci cât îți încape în gură. (Zanne, III, 8436); După cum ți-e gura, să-ți fie și îmbucătura. (Zanne, III, 8557).

esp. *Lo que no mata, engorda*. (RM)
fr. *Tout fait ventre*. (RM)
it. *Ciò che non ammazza, ingrassa. Quel che non ammazza, ingrassa*. (RM)
ptg. *O que não mata, engorda*. (RM)
rum. *Tot ce e bun în viață e imoral, ilegal sau îngrașă*. (Fuente oral)

**2.4. Recomendaciones con respecto a las comidas del día**

Hay refranes que se refieren a las comidas del día y recomiendan comer más por la mañana e ir disminuyendo la cantidad ingerida durante el resto del día. Por ejemplo, en español, hay que desayunar como un rey mientras que la cena tiene que ser como la de un mendigo. Además de que en la cena uno tiene que comer poco o nada, es importante que se cene muy temprano, lo cual ayudará a dormir mejor. Todo esto proporcionará una vida sana y larga: *si quieres llegar a anciano*. A veces, se hace referencia no solo a las cantidades (comer poco o mucho), pero también se relaciona con algunas clases sociales u ocupaciones.

esp. *Desayuna como un rey, come como un príncipe y cena como un mendigo*. (RM)
*Almuerzo de rufián, comida de carpintero y cena de recuero, merienda de ganapán*. (RM)
*Cena poco, come más, duerme en alto y vivirás*. (RM)
*Come poco y cena poco, y dormirás como pocos.* (RM)
*Come poco y cena temprano, si quieres llegar a anciano.* (CTDR 39)
fr. *Qui désire vivre sain, dîne peu et soupe encore moins.* (RM)
*Lever à six, dîner à dix, souper à six, coucher à dix, font vivre l'homme dix fois dix.* (RM)
*Déjeuners de clercs, dîners de procureurs, collations de commères et soupers de marchands.* (DicAuPro)
it. *Mangia nell'oasi e digiuna nel deserto.* (DPID 3202)
ptg. *Come pouco e ceia pouco, dormirás como louco.* (RM)
*Quem bem almoça, melhor janta.* (Citador)
rum. *La gustare cât un cal mare, și la prânz nici cât un mânz.* (Zanne, III, 8525)
*La gustare un cal mare, la prânz un mânz.* (Zanne, III, 8525)
*Mâncarea de dimineață lungește viața.* (DPZR 117)

**2.5. Desaconseja el abuso a la hora de cenar**

Si en el apartado anterior, la cena se relacionaba con las demás comidas del día, cabe subrayar que una larga serie de paremias hace hincapié en la moderación alimentaria a la hora de cenar. Acabamos de ver que comer copiosamente o demasiado tarde puede llevar a enfermedades o incluso provocar la muerte, tal como resulta de las siguientes paremias.

esp. *Si quieres enfermar, cena mucho y vete a acostar*. (RM)
*Poca cena, buena cena*. (García-Page Sánchez, Ímaz Azcona, 2012: 143)
*Quien tarde cena, temprano enferma*. (García-Page Sánchez, Ímaz Azcona, 2012: 143)
*De grandes cenas están las sepulturas llenas*.[1] (RM)
it. *Cena lunga, vita corta; cena corta, vita lunga*. (RM)
ptg. *Das grandes ceias estão as covas cheias*. (RM)
*Mais matou a ceia que curou Avicena*. (RM)
rum. *Cina și casa mică face casa mare*. (DPC 590)

**2.6. A veces se recomienda un "exceso" de moderación**

Ya hemos observado que, en general, muchas paremias condenan el exceso, relacionado con algo dañino, y aconsejan la frugalidad, la moderación como actitud saludable, que evita muchas molestias (enfermedades, sobrepeso). Por ello, algunas paremias sugieren incluso un "exceso" de moderación, una extrema austeridad: levantarse de la mesa con hambre.

esp. *Más vale quedar con gana que caer en la cama*. (RM)
*A la mesa hay que sentarse con hambre y levantarse con hambre*. (CTDR 39)
*Siempre deja un poco de espacio en tu estómago*. (CTDR 40)
it. *Se ti preme sanità non magiare a sazietà*. (RM)
*Bisogna alzarsi da tavola sempre con un po' d'appetito*. (RM)
ptg. *Come pouco e bebe pouco, dormirás como um louco*. (RM)
rum. *De la masă să te ridici cu o ușoară senzație de foame*. (Fuente oral)

**2.7. Moderación en todo, incluso de lo bueno y saludable**

Aparte del exceso de moderación que ya hemos comentado, hay paremias que aconsejan la moderación en todo, incluso si se trata de alimentos saludables. Así, se mencionan las aceitunas[2], las naranjas y los huevos, que consumidos excesivamente pueden ser dañinos y hasta letales.

esp. *Aceituna, una es oro; dos, plata, y la tercera, mata*.[3] (RM)
*El melón, por la mañana, oro, al mediodía, plata, por la noche mata*. (RM)

[1] Sinónimos: De grandes comidas y copiosas cenas están las sepulturas llenas; De comidas y cenas están las sepulturas llenas; De grandes cenas están las tumbas llenas; Cenas, soles y Magdalenas tienen las sepulturas llenas; Más mató la cena, que sanó Avicena; Más vale un no cena que cien Avicenas. (RM)

[2] La misma idea se expresa en latín, *Ex oleis unam; ex selectis oleis paucas* ('De aceitunas, una; de aceitunas selectas, pocas') (RM), donde se hace referencia también a la aceituna.

[3] Variantes: Aceituna, una es plata, dos son oro, y tres son lodo; Aceituna, una; dos, mejor, y tres, peor; Aceituna, una o dos; y si tomas muchas, válgate Dios. (RM)

fr. *Olive, une est de l'or, deux de l'argent et la troisième tue*. (Proverbes)
*Un œuf n'est rien, deux font grand bien, trois, c'est assez, quatre, c'est tort, cinq, c'est la mort*. (RM)
it. *La prima oliva è oro, la seconda è argento, la terza non val niente*. (RM)
ptg. *Uma azeitona, ouro, segunda prata, terceira mata*. (RM)
*A laranja de manhã é ouro, ao meio dia é prata, à tarde cobre e à noite mata*. (RM)

### 2.8. La falta de variedad en la comida es un exceso dañino

Es interesante que la falta de variedad también se asimile al exceso. Así, por una parte, consumir un solo alimento, incluso bueno, en gran cantidad, puede ser dañino, pero también una alimentación monótona puede provocar hastío. Conviene mencionar que la misma idea de la variedad que encanta, en general, se encuentra también en latín: *Varietas delectat* 'La variedad gusta' (RM, Stone, 2005: 123). En el corpus, hemos identificado tres paremiotipos que enfatizan esta idea en relación con la comida.

#### 2.8.1. El exceso de lo bueno causa hastío

esp. *Cada día gallina, amarga la cocina*. (RM)
*Cada día olla, amarga el caldo*. (RM)
*Cada día peces/pescado, amarga/amargará el caldo*. (RM)
fr. *Même ragoût perd tout son goût*. (RM)
ptg. *Todos os dias galinha, enfastia a cozinha*. (RM)
*Cada dia peixe, amarga o caldo*. (RM)
rum. *Când mănânci numai fasole, ai vrea să mănânci și curechi*. (DPZR 116)

#### 2.8.2. La falta de variedad es molesta

esp. *Pan con pan, comida de tontos*. (RM)
*Siempre perdices cansa: de cuando en cuando le gusta al rey el rancho del cuartel*. (RT 1, 92)
*Un día perdiz y otro gazpacho, para que las perdices no den empacho*. (RT 1, 22)
*Entre col y col, lechuga*. (RM)
*En la variedad está el gusto*. (RM)
fr. *Pain sur pain, nourriture du sot vilain*. (RM)
*Sire, toujours des perdrix!* (RM)
*Sire, toujours des anguilles!* (RM)
ptg. *Nem sempre galinha, nem sempre sardinha*. (RM)
*Quem come arroz com pão é um grande toleirão*. (Citador)
rum. *Zece feluri de bucate tot fasole amestecate*. (Zanne, III, 8261)
*Și prepelița carne dulce, dar greață ne aduce când tot din ea vom gusta!* (Zanne, IV, 9188)

#### 2.8.3. El placer demasiado repetido engendra hastío

esp. *Al hombre harto las cerezas le amargan*. (RM)

fr. *Au dégoûté le miel est amer*. (DPD 87)
*À ventre saoul cerises amères*. (DPD 87)
ptg. *A homem farto, as cerejas amargam*. (Citador)
*Quando a barriga está cheia, toda goiaba tem bicho.* (Brasil) (RM)
rum. *Cel sătul de dulce vrea și amar câteodată*. (DPZ 204)

**2.9. Los excesos culinarios pueden llevar a la ruina**

A los males originados por los excesos alimentarios hay que sumar la ruina de la casa, la pérdida de la fortuna. Huelga decir que esta ruina puede afectar también a los demás miembros de la familia, puesto que los herederos gozarán de una fortuna disminuida. En la mayoría de las paremias, se exhibe la imagen de la cocina o de la olla asociada con la de la casa arruinada o del testamento "chico".

esp. *La casa se arruina por la cocina*.[1] (RM)
fr. *Grandes maisons se font par petite cuisine*.[2] (RM)
it. *A grassa cucina, povertá vicina*.[3] (RM)
ptg. *Cozinha gorda, testamento magro*.[4] (RM)
rum. *Cu bucătăria plină sărăcia e vecină*.[5] (PRPLR 132)

**2.10. El vino con moderación, el agua sin**

En cuanto a la bebida, el refranero romance incluye algunas paremias que sugieren la moderación a la hora de tomar alcohol. En el corpus hemos encontrado referencias genéricas a la bebida y, en particular, al vino, que se podría considerar la bebida alcohólica por excelencia. No es infrecuente que, en algunos contextos, la ingesta de vino se compare con la del agua.

esp. *El agua, como buey, y el vino, como rey*.[6] (RM)
fr. *L'eau à traits de boeuf boit, et le vin comme roi*. (RM)

[1] Sinónimos: Olla grande, testamento chico. (RM); Magra olla y gordo testamento. (RM); Cuando en la mesa hay demasiado regalo, se hunde la casa del hidalgo. Quien mucho pone mesa no tendrá bolsa retesa. (Sevilla Muñoz, Cantera Ortiz de Urbina, 2002: 176).

[2] Sinónimos: Grasse cuisine, maigre testament. (RM); Grande chère, petit testament. (RM).

[3] Sinónimos: Ricca cucina miseria vicina. (RM); Grassa cucina, magro testamento. (RM); Cucina grassa, eredi magri. (RM); Grassa cucina, eredità meschina. (RM).

[4] Sinónimos: Cozinha regrada, casa aumentada. (RM); Quem poupa na cozinha aumenta a sua casinha. (RM)

[5] Sinónimos: Lângă cuhnia cea bogată sărăcia gata. (PRPLR 132); Bucătărie grasă, moștenire slabă. (DPC 812); Cuhnia bogată lasă diată proastă. (DPC 812); Cine face gustarea cu îmbelșugare prânzește cu sărăcia și cinează cu rușinea. (RM).

[6] Sinónimo: Beber con medida alarga la vida. (RT 1, 53).

it. *Bevi l'acqua come il bue e il vino come il re*. (RM)
ptg. *Água como boi, vinho como rei*. (RM)
*Afoga-se mais gente em vinho do que em água*. (Citador)
rum. *Mai mulți se îneacă-n băutură decât în apă*. (RM, DPZ 201)

**2.11. El vino desata las lenguas y sale la verdad**

La imagen del vino que desata las lenguas es bastante antigua y se encuentra también en latín: *In vino veritas* 'En el vino está la verdad' (RM, Stone, 2005: 171). Por ende, el vino no presenta solo inconvenientes, motivo por el cual hay que evitarse, sino que también "desata las lenguas".

esp. *Quien bebe vino sin tasa, no tiene mordaza*. (RM)
*En el vino está la verdad*. (RM)
*El vino y la enemistad descubren la verdad*.[1] (RT 1, 63)
fr. *Vin et confession découvrent tout*. (RM)
*Le vin délie les langues*. (RM)
it. *Vino dentro, senno fuori*. (RM)
*Il vino fa dire la verità*. (RM)
ptg. *Vinho em excesso nem guarda segredo, nem cumpre promessas*. (RM)
*Quando o vinho desce, as palavras sobem*. (RM)
*No vinho está a verdade*. (RM)
rum. *Ș-am să beau, ș-am să mă-mbăt, ș-am să spun la lume tot*. (DPZR 69)
*Vinul dezleagă limbile*. (DPC 2569, PZG 92)

**2.12. ...o las opiniones personales**

Es más, el vino no solo hace que salga la verdad, sino también las opiniones personales, lo que uno piensa o siente. Esta misma idea aparece en el refranero latino, como verbigracia en lat. *Ebrietas prodit quod amat cor sive quod odit.* ('La embriaguez revela lo que el corazón ama o lo que odia.') (RM, RL 801). Conviene resaltar que es la embriaguez la que hace que uno diga "su parecer", por consiguiente, se expresa de nuevo la idea de exceso a la hora de beber.

esp. *Después de beber, cada uno dice su parecer*. (RM)
*Dice el borracho lo que tiene en el papo*. (RM)
*Do entra beber, sale saber*.[2] (RM)
fr. *Ce que le sobre tient au cœur, est sur la langue du buveur*. (RM)
it. *Dopo il bere, ognuno vuol dire il suo parere*. (RM)
*Dove entra il bere, esce il parere (sapere)*. (DPID 2396)
ptg. *Depois de beber, cada qual dá o seu parecer*. (RM)

[1] Sinónimos: El secreto y el vino son mortales enemigos: cuando el vino entra, el secreto sale fuera. (RT 1, 63); El vino demasiado ni guarda secreto ni cumple trato. (RT 1, 63).
[2] Sinónimo: Vino puro dirá quién es cada uno. (RT 1, 64).

rum. *Ce-i în inima celui treaz e în gura celui beat*. (DPZ 200)
*La cel beat ce-i în inimă e și pe limbă*. (DPZ 201)
*Unde intră vinul rușinea iese de-acolo*. (Zanne IV, 9448)

**2.13. El exceso de bebida puede llevar a la pérdida de la razón, de la salud, de dinero**

Como en el caso de los excesos alimentarios, beber en demasía provoca un rosario de daños. Uno puede enfermar o puede perder el discernimiento o la fortuna. Tal como se observa en muchas paremias, el exceso de vino va de la mano con la imagen de la mujer, lo cual sugiere que tanto el vino como la mujer pueden propiciar daños parecidos.

esp. *El mucho vino saca al hombre del tino*. (RT 1, 63)
*La mujer y el vino sacan al hombre de tino*. (RM)
*El vino y la mujer el juicio hacen perder*. (RM)
*Por un vaso de vino, nadie pierde el tino; por dos, no castiga Dios, pero más de tres, vicio es*.[1] (RT 1, 52)
fr. *Bon vin, mauvaise tête*. (RM)
*Femme et vin ont leur venin*. (RM)
it. *Vino e donna fanno uscir matti gli uomini*. (RM)
ptg. *Quem bebe muito vinho perde o tino*. (RM)
*Onde entra o vinho, sai a razão*. (RM)
*A mulher e o vinho tiram o homem do seu juízo*.[2] (RM)
*A mulher, o jogo e o vinho fazem errar o caminho*. (RM)
*Vinho, mulheres e tabaco põem o homem fraco*. (RM)
*De vinho, jogo e mulher, livre-se o homem se puder*. (RM)
rum. *Vinul îl bei de bun și el te face nebun*. (DPZ 202)
*Vinu-i bun și dulcișor, dar te vârâ-n iarnă gol*. (DPZ 202)
*Cine bea, își bea banii, mintea și sănătatea*. (DPZR 67)
*Cine bea vin, își bea punga, și mintea, și sănătatea*. (DPZR 67)
*Cine bea pân' la-mbătare, nume bun în lume n-are*. (DPZR 67)

Los efectos perjudiciales de los excesos de bebida aparecen también en el refranero latino, del que citaremos unos cuantos ejemplos ilustrativos:

lat. *Haec perdunt hominem: vinum, femina, tesserae*. 'Estas cosas pierden a una persona: el vino, la mujer y el juego.'(RM)

[1] Sinónimos: Beber hasta caer es desatino beber; Beber hasta alegrarse, puede aprobarse. (RT 1, 62); De la uva sale el vino, y del vino, los desatinos. (RT 1, 63).

[2] Sinónimos: A mulher e o vinho enganam o mais fino; A mulher e o vinho, fazem errar o caminho; Do vinho e da mulher, livre-se o homem, se puder. (RM).

*Dives eram dudum; fecerunt me tria nudum: alea, vina, Venus; tribus his sum factus egenus*. 'Hace poco era rico; tres cosas me dejaron desnudo: el juego, el vino, Venus; por estas tres cosas he pasado a ser pobre' (RL 696)

*Ebrietas mores aufert tibi, res et honores*. 'La embriaguez te roba el carácter, la propiedad y el honor'. (RL 800)

## 3. Diversidad en el refranero románico

En lo que sigue, tras presentar las paremias que ofrecen recomendaciones similares, vamos a analizar aquellas paremias que confieren especificidad a las culturas románicas.

### 3.1. Español

A veces los refraneros dan consejos contradictorios. Si en 2.10 se recomienda evitar el abuso del vino y se aconseja beber mucha agua, otras paremias dicen que **el abuso de agua y la falta de vino son malas para la salud:**

*Donde no hay vino y sobra el agua, la salud falta*. (García-Page Sánchez, Ímaz Azcona, 2012: 152-153)

*El agua la vida la acorta; el vino la alarga y conforta*. (RT 1, 53)

El refranero español **recomienda consumir algunos alimentos con moderación, pero otros no**:

*Mucho pan y poco queso, es de hombre de seso*. (CTDR 37)

*Más fácilmente se añade la sal que falta, que se quita la que sobra*. (CTDR 38)

*Si no quieres caldo, tres tazas, y la última rebosando*. (RT 1, 8)

*No se crían nalgas con agua de malvas, sino con torreznos y hogazas*. (RT 1, 22)

*Aceituna, una docena de docenas. Aceituna, una, y si es buena, una docena*. (RM)

Cabe notar de nuevo las contradicciones que pueden aparecer: si en 2.7 se aconsejaba consumir de manera moderada la aceituna, aquí el número recomendado es mucho mayor.

**La moderación en la alimentación va asociada a otras actividades**, como el trabajo, tomar mucho sol o sentir mucha pena:

*El trabajo y el comer, su medida han de tener*. (CTDR 39)

*Tres pocos valen más que muchos: poco sol, poca cena, poca pena*. (CTDR 40)

**Los borrachos fingen beber poco**, pero no consiguen engañar a nadie:

*Bebiendo por la bota, parecerá que bebes una gota*. (RT 1, 52)

Otra idea importante y propia del español es que **la comida es esencial en la vida humana**:

*"Comer" santa palabra es*. (RT 2, 182)

Sin embargo, **la exageración en la comida lleva a la exageración en todo**, beber, dormir, lo que conlleva a la aparición de otros defectos:

*Quien mucho come, mucho bebe; y quien mucho bebe, mucho duerme, poco lee, poco sabe y poco vale*. (Sbarbi I, 232)

Finalmente, no solo los excesos culinarios pueden arruinar a uno, sino también algunas **comidas caras llevan a la ruina:**

*Salmón la casa descompón*. (Sevilla Muñoz, Cantera Ortiz de Urbina 2002: 176)

**3.2. Francés**

El refranero francés enumera unos **alimentos cuyo consumo exagerado es dañino** (el cerdo, la sal, el vino); **en cambio, otros alimentos son provechosos**, como por ejemplo el pan sin aceite, el pan en general, o la sal, que no puede faltar de la comida.

*Qui mange trop de porc mange sa mort*. (Proverbes)
*Trop de sel gâte la soupe*. (DPD 85)
*Le pain sans huile se mange sans mesure*. (Proverbes)
*Pain tant qu'il dure, mais vin à mesure*. (DPD 84)
*Table sans sel, bouche sans salive*. (DPD 85)

El vino es fundamental en la alimentación de los franceses; a pesar de que otras paremias vistas anteriormente (2.10.-2.13) recomiendan la moderación o advierten sobre los excesos del consumo excesivo, hay paremias que parecen decir lo contrario: recomiendan la **moderación en la comida, pero el vino en abundancia**, o bien se recomienda **una comida copiosa acompañada de mucho vino**.

*A petit manger bien boire*. (DicAuPro)
*Nourriture abondante se noie avec du vin*. (Proverbes)

**Algunos alimentos son saludables si consumidos con moderación** y pueden incluso ayudar a mantener la salud. Tales alimentos beneficiosos serían el vino o la sopa, como resulta de la siguiente paremia francesa:

*Manger un peu de soupe et boire un peu de vin font fuir maladie et médecin*. (Proverbes)

Finalmente, **la moderación ayuda a ahorrar** y a guardar algo para más tarde.

*Il faut garder une poire pour la soif*. (Sevilla Muñoz, Cantera Ortiz de Urbina 2002: 176)

**3.3. Italiano**

El refranero italiano proporciona varios **consejos alimenticios**; así, hay alimentos que uno tiene que consumir en poca cantidad, con moderación, o bien en gran cantidad. Se recomienda comer poca oca, poco pan con mucho vino o, al revés, mucho pan con poco vino; las calabazas son muy buenas, mientras que la carne de cerdo se recomienda consumirla con moderación.

*Dell'oca, mangiane poca*. (DPID 2136)
*Pane un tantino e vino un tino*. (DPI V895)
*Pane fin che dura, vino con misura*. (DPID 4130)
*Mangia zucche in abbondanza e non avrai dolor di panza*. (DPID 3206)
*Carne di porco, né poca né troppa*. (DPID 788)

**La variedad alimenticia es saludable**, pero **comer con prisa no es saludable**:

*Chi mangia ogni sorta di vivande, non ha bisogno dei medici*. (DPID 1303)
*Fretta di mangiare fretta di crepare*. (DPI M518)
*Chi mangia piano vive sano*. (DPI M517)

**Mucha comida va acompañada de mucha bebida**, pero **la bebida en exceso acorta la vida**, e incluso puede **provocar alucinaciones**:

*Il mangiare insegna a bere*. (DPID 3207)
*Il troppo bere abbrevia la vita*. (DPID 5602)
*Più vino bevi e più fantasmi girano di notte*. (DPI V 909)

Sin embargo, existe la idea contraria, de que **beber agua no es saludable**, mientras que **el vino produce alegría**.
*L'acqua fa male e il vino fa cantare*. (RM)

Por último, se aconseja **moderación y hasta abstención en varios aspectos de la vida**, no solo a la hora comer y beber.

*Mangia poco, bevi meno e a lussuria poni un freno*. (DPID 3204)

*Mangia poco, bevi l'acqua e l'orologio ti ci scappa*. (DPID 3203)

**3.4. Portugués**

El refranero portugués aconseja **comer, beber y hacer varias otras actividades despacio**, pues la falta de prisa es otro signo de moderación.

*Comer devagar faz a vida durar*. (Citador)
*Comer e beber, dormir e cagar, devagar*. (DP 1543)

Se recomienda **acompañar la comida, sea buena o mala, de mucho vino**, al contrario de lo expresado en 2.10.-2.13.

A bom comer ou mau comer, três vezes beber. (Citador)
Comer sem beber, não é comer. (DP 1549)

Algunos **alimentos y bebidas** se pueden **consumir en exceso o con moderación**; otros, es mejor evitarlos.

Pão que sobre, carne que baste, vinho que falte. (PP P98)

**Mucho comer no es recomendable en la vejez**, pues puede llevar pronto a un desenlace fatal.

Se és velho e comilão, encomenda o teu caixão. (RM)

Finalmente, el refranero recomienda **comer o beber lo que a uno le guste**:

Comer e beber, só o que apetecer. (DP 1544)

**3.5. Rumano**

El refranero rumano sugiere consumir vino en exceso, no agua ni comida.

La apă cu măsură, la vin fără măsură. (Zanne, IV, 9430)
Mâncarea e fudulie, băutura e temelie. (PZG 67)

**Otros alimentos pueden ser dañinos si se consumen en exceso**, como la sal, la pimienta o la grasa.

Sarea-i bună la fiertură, însă nu peste măsură. (DPZ 205)
Sarea e bună, dar nu peste măsură. (DPZ 204)
Cine are piper mult bagă și-n terci/chiseliță/iaurt/mămăligă/borș/zară. (DPC 607)
După ce e carnea grasă, mai pune și seu. (DPC 1106)

**Es preferible comer todo, aunque provoque malestar**, contrariamente a lo expuesto en 2.1.-2.3.

Decât să rămână-n hârgău, mai bine să-mi fie rău. (DPZ 189)
Decât să rămâie brânza, mai bine să crape rânza. (DPZR 118)
Decât bucate stricate, mai bine mațe sparte. (Zanne, III, 8262)

**La falta de variedad no cansa ni hace daño**, una idea contraria a lo expresado en 2.8.

Pâine peste pâine nu strică. (DPZR 118)

El que come mucho no destaca en otras actividades, como, por ejemplo, el trabajo o los estudios.

*La mâncare leu și la lucru bou*. (Zanne III, 8752)
*La mâncare lup și la învățătură butuc*. (Zanne III, 8754)

Pese a esto, siempre es preferible comer mucho que hablar mucho:

*Mai bună-i mâncarea lungă decât vorba lungă*. (Zanne III, 8760)

Finalmente, el refranero rumano sugiere moderación en todo, comida y bebida, en contradicción con otras paremias presentadas en este trabajo, en este mismo apartado o bien en varios apartados del 2.

*La mâncare să ai cumpătare și la băutură sa fii cu măsură.* (Zanne, III, 8763)

## 4. Conclusiones

Esta labor investigativa se ha propuesto identificar las imágenes que se asocian con la moderación y los excesos en la comida y la bebida, presentes en los refraneros de cinco idiomas romances. El análisis del refranero románico nos ha permitido subrayar la variedad temática de las creencias y actitudes ante la comida y bebida, a veces contradictorias. Nos han interesado los símiles, pero sobre todo las discrepancias que puede haber entre las distintas culturas románicas y entre las representaciones paremiológicas de las lenguas analizadas.

Al ser un tema de alcance universal, era de esperar que el análisis pormenorizado del corpus pusiera de manifiesto paremiotipos comunes entre los refraneros, que, probablemente, están presentes en los refraneros de muchísimas otras culturas. La existencia de las paremias paralelas se debe, por un lado, a influencias culturales comunes (del latín) y recíprocas, pero también, por otro lado, se puede tratar de paremias que proceden de tópicos y creencias culturales preexistentes.

El exceso y la moderación implican, por una parte, la idea de cantidad, la variedad de los alimentos, la falta de prisa a la hora de comer. Además, la moderación se asocia con otros factores, como, verbigracia, el reposo, la alegría, la tranquilidad, mientras que el exceso, que origina daños innumerables (enfermedad, sobrepeso, ruina, muerte), se considera un vicio. Se ofrece un abanico de consejos de vida saludable, se recomienda la moderación (a veces, una excesiva austeridad) y evitar el exceso. Asimismo, a nuestro juicio, presentan especial interés las paremias que recomiendan la delgadez, un valor social actual, de las culturas occidentales, como referencia de la salud y de la belleza. Resultan a veces recomendaciones contradictorias en lo que concierne al consumo excesivo o moderado de determinados alimentos o bebidas.

En la otra parte del trabajo, centrada en las discrepancias, hemos comprobado la originalidad de cada cultura románica. Así, aparte de los solapamientos, los refraneros incluyen paremias específicas, que ofrecen consejos a veces contrarios a lo se recomienda generalmente. A modo de ejemplo, en el refranero rumano, la falta de variedad no cansa ni es excesiva o dañina.

En suma, podemos concluir que la romanicidad de los cinco corpus paremiológicos investigados se hace bien patente y que las similitudes en materia de recomendaciones alimentarias reflejan no solo la relación cultura-lengua, sino también un *continuum* cultural y lingüístico.

## Bibliografía


Barbadillo de la Fuente, Mª Teresa. 2019. "*Tripa vacía, corazón sin alegría*. Gastronomía y dietética en los refranes españoles", en *Paremia*, 28, pp. 105-118.

Citador = http://www.citador.pt/proverbios.php?op=2, (01/10/2022).

Corpas Pastor, Gloria. 1996. *Manual de fraseología española*. Madrid: Gredos.

CTDR = Flores-Huerta, Samuel. 2016. *Compendio temático de dichos y refranes*. Ciudad de México: Copit-arXives,.

DicAuPro = Coppens d'Eeckenbrugge, Monique, Klein, Jean-René, Pierret, Jean-Marie. 2016. *Dictionnaire automatique et philologique des proverbes français*. Université Catholique de Louvain – Louvain-la-Neuve (Belgique). http://cental.uclouvain.be/dicaupro/, (01/10/2022).

DP = Moreira dos Santos, Maria Alice. 1999. *Dicionário de provérbios, ditados, máximas, aforismos e frases feitas*. Porto: Porto Editora.

DPC = Cartaleanu, Tatiana, Cosovan, Olga, Cartaleanu, Elena. 2007. *Dicționar de proverbe comentate*. Chișinău: Î.E.P. Știința.

DPD = Montreynaud, Florence, Pierron, Agnès, Suzzoni, François. 1984. *Dictionnaire des proverbes et dictons*. Paris: Robert.

DPI = Lapucci, Carlo. 2006. *Dizionario dei proverbi italiani*. Firenze: Le Monnier.

DPID = Schwamenthal, Ricardo, Michele Straniero. 1991. *Dizionario dei proverbi italiani e dialettali*. Milano: Rizzoli.

DPZ = Grosu, Elena, Braga-Șipitcă, Victoria. 2018. *Dicționar de proverbe și zicători*. Chișinău: Epigraf.

DPZR = Botezatu, Grigore, Hîncu, Andrei (eds.). 2001. *Dicționar de proverbe și zicători românești*. București – Chișinău: Litera.

Enăchescu, Mihai. 2020. "Comida. bebida y vida sana: similitudes y contrastes entre el refranero español y rumano", en *Quaestiones Romanicae VIII. Interferențe și contraste în Romania*. Szeged: JatePress, pp. 615-624.

García-Page Sánchez, Mario, Ímaz Azcona, Carmen. 2012. “Contigo, pan y cebolla. Pautas para el estudio del léxico y la fraseología de la comida y la bebida en España”, en Pejović, Anđelka, Sekulić, Mirjana, Karanović, Vladimir (eds.), *Comida y bebida en la lengua española, cultura y literaturas hispánicas*. Facultad de Filología y Artes: Universidad de Kragujevac, pp.133-156.

Georgescu, Simona, Enăchescu, Mihai. 2019. “Fraseología al servicio de la etimología: el caso de algunas denomnaciones del VIENTRE en latín y en las lenguas románicas”, en Balaș, Oana-Dana, Gebăilă, Anamaria, Voicu, Roxana (eds.), *Fraseologia e paremiologia: prospettive evolutive, pragmatica e concettualizzazione*. Riga: Edizioni Academiche Italiane, pp. 63-80.

Iñesta Mena, Eva Mª, Pamies Bertrán, Antonio. 2002. *Fraseología y metáfora: aspectos tipológicos y cognitivos*. Granada: Granada Lingvistica.

Luque Nadal, Lucía. 2012. *Principios de culturología y fraseología españolas. Creatividad y variación en las unidades fraseológicas*. Frankfurt Am Main: Peter Lang.

Pejović, Anđelka. 2012. “Locuciones con el componente gastronómico en español y en serbio”, en Pejović, Anđelka, Sekulić, Mirjana, Karanović, Vladimir (eds.), *Comida y bebida en la lengua española, cultura y literaturas hispánicas*. Facultad de Filología y Artes: Universidad de Kragujevac, pp. 157-172.

PP = Moreira, António. 2003. *Provérbios portugueses*, 5ª ed. Lisboa: Notícias.

Proverbes = http://www2.culture.gouv.fr/public/mistral/proverbe_fr / (01/10/2022).

PRPLR = Gheorghe, Gabriel. 1986. *Proverbele românești și proverbele lumii romanice*. București: Albatros.

PZG = Barangă, Ilie. 2019. *Proverbe, zicători, ghicitori*. București: Cartex.

RL = Cantera Ortiz de Urbina, Jesús. 2005. *Refranero latino*. Madrid: Akal.

RM = Sevilla Muñoz, Julia, Zurdo Ruiz-Ayúcar, Mª. I. Teresa (dir.). 2009. *Refranero multilingüe*. Madrid: Instituto Cervantes (Centro Virtual Cervantes). http://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/ (01/10/2022).

RT = Luis González, José. 2005. *Refranero temático*, vol. I-IV. Madrid: Dipel.

Sbarbi = Sbarbi, José M.ª. 1922. *Diccionario de refranes, adagios, proverbios, modismos, locuciones y frases proverbiales de la lengua española*, 2 vol. Madrid: Librería de los sucesores de Hernando.

Sevilla Muñoz, Julia, Cantera Ortiz de Urbina, Jesús. 2002. *Pocas palabras bastan. Vida e interculturalidad del refrán*. Salamanca: Diputación Provincial de Salamanca (Centro de Cultura Tradicional Ángel Carril), Ed. Ángel Carril.

Sevilla Muñoz, Julia, Carlos Alberto Crida Álvarez. 2013. “Las paremias y su clasificación”, en *Paremia*, 22, pp. 105-114.

Stone, Jon R. 2005. *The Routledge dictionary of Latin quotations: the illiterati's guide to Latin maxims, mottoes, proverbs and sayings*. London, New York: Routledge.

Zanne = Zanne, Iuliu. 2003-2004. *Proverbele românilor din România, Basarabia, Bucovina, Ungaria, Istria și Macedonia*. Ed. anastatică (1895-1903), 10 vol. București: Asociaţia Română pentru Cultură și Ortodoxie, Editura Scara.

DOI: 10.35923/QR.10.02.36

Lavinia SIMILARU
(Universidad de Craiova)

# Los franceses en los Episodios nacionales de Galdós

**Abstract: (French People in *Episodios nacionales* by Galdós)** It is well known that *Episodios nacionales* are the fictionalised history of the 19th century in Spain and could perfectly replace history books. In the first two series, the author narrates the Spanish War of Independence, that is, the war against the First French Empire. Napoleon, the French emperor, had invaded Spain and had placed his brother José I on the throne. The majority of the Spanish population faced the invaders very firmly, and the clash between the two nations and between the two cultures was brutal. The Spanish hated the French, they called Napoleon's brother "Pepe Botella" and fought fiercely to drive the enemies out of their land. Spanish mothers preferred to see their children dead than committing acts of cowardice. But there was another part of the population, which -out of necessity or pleasure- agreed with the enemy and became "Frenchified". *Episodiosnacionales* show the mothers who disowned their "Frenchified" children and the brides who broke their engagements. Spanish women made an effort to be decisive. However they did not always succeed. At the end of the war, the Spanish patriots considered that the "Frenchified" deserved to die, just like the French, for having betrayed their homeland. Most of them ended up executed.

**Keywords***: Benito Pérez Galdós, Episodios nacionales, war, French.*

**Resumen:** Es harto conocido que los *Episodios nacionales* son la historia novelada del siglo XIX en España y podrían perfectamente reemplazar los libros de historia. En las primeras dos series el autor narra la Guerra de la Independencia Española, es decir la guerra en contra del Primer Imperio Francés. Napoleón, el emperador francés, había invadido España y había colocado en el trono a su hermano José I. La mayoría de población española enfrentó a los invasores con mucha firmeza, y el choque entre las dos naciones y entre las dos culturas fue brutal. Los españoles odiaban a los franceses, apodaron "Pepe Botella" al hermano de Napoleón y lucharon encarnizadamente para echar de su tierra a los enemigos. Las madres españolas preferían ver a sus hijos muertos que cometiendo actos de cobardía. Pero hubo otra parte de la población, que –por necesidad o por gusto- pactó con el enemigo y se volvió "afrancesada". Los *episodios nacionales* muestran a las madres que renegaron de sus hijos "afrancesados" y a las novias que rompieron el noviazgo. Las mujeres españolas se esforzaban en ser decididas. Aunque no siempre lo conseguían. Al final de la guerra, los patriotas españoles consideraron que los "afrancesados" se merecían morirse, igual que los franceses, por haber traicionado a la patria. La mayoría acabaron ejecutados.

**Palabras clave:** *Benito Pérez Galdós, Episodios Nacionales, guerra, franceses.*

## I. La historia de España según Galdós

Los *Episodios Nacionales* –que "o no son nada, o son el vivir, el sentir y hasta el respirar de la gente" (Galdós 2021-6, 1249) – son indudablemente una lectura imprescindible para quien desee conocer la historia de España en el siglo XIX y sabe que no la puede encontrar en "los abultados libros en que sólo se trata de casamientos

de reyes y príncipes, de tratados y alianzas, de las campañas de mar y tierra, dejando en olvido todo lo demás que constituye la existencia de los pueblos" (Galdós 2021-6, 1249), ya que lo que realmente interesa es 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), vida que discurre paralelamente a la de los militares, a la de los nobles, a la del "Deseado Aborrecido" (Galdós 2021-5, 1193) y a la de "la de los tristes destinos", como llama Galdós a Fernando VII y a Isabel II, con "cosas y menudencias de su reinado, haciendo la historia que suena después de haber hecho la que palpita…" (Galdós 2020, 189), menudencias que la reina misma se dignó contarle al escritor en París.

El escritor logró plenamente su propósito: "La historia, las historias que cuenta Galdós, lo son de una vida arrolladora. Una vida arrolladora, que se pierde y se deshace en historias, que se desangra en ellas literalmente" (Zambrano 1989, 29).

Tanto los críticos literarios como los lectores observan que Galdós aspiraba a crear en la novela una "imagen de la vida", como el mismo autor destacaba en su discurso de ingreso en la Real Academia (*http://www.biblioteca.org.ar/libros/130020.pdf*). El arte de escribir novelas supone

> …reproducir los caracteres humanos, las pasiones, las debilidades, lo grande y lo pequeño, las almas y las fisonomías, todo lo espiritual y lo físico que nos constituye y nos rodea y el lenguaje que es la marca de la raza, y las viviendas que son el signo de la familia, y la vestidura que diseña los últimos trazos externos de la personalidad..." (http://www.biblioteca.org.ar/libros/130020.pdf).

Ha pasado más de un siglo desde la muerte del escritor y sus obras proporcionan un inestimable tesoro de informaciones históricas y hasta antropológicas, ya que el escritor acudía a "los olvidados anales de las costumbres y aun de los trajes, a todo eso que la tradición no sabe defender de las revoluciones de la moda y que se pierde en la marejada del tiempo, dejando rastro muy débil en los archivos del Estado" (Galdós 2021-6, 1249). Sin embargo, a veces en los Episodios Nacionales "el «realismo» de Pérez Galdós es algo bastante discutible" (Vargas Llosa 2022, 300), el escritor es tributario del Romanticismo, como destaca el premio Nobel contemporáneo nuestro. A pesar de los amores contrariados y de otros elementos románticos que no se pueden negar, "el mundo galdosiano abarca la sociedad española íntegra, concentrada en Madrid, la capital; toda clase de caracteres humanos, y la vida toda –histórica, social religiosa, económica, moral, erótica, noble o baja– de los españoles en todo el siglo XIX" (Del Río 1982, 298). Galdós es el innegable cronista de aquel siglo tan tempestuoso, siglo en que otro contemporáneo nuestro destaca "lo poco que los españoles nos aburrimos en él", ya que "este siglo fue la más desvergonzada cacería por el poder que, aun conociendo muchas, conoce nuestra historia" (Pérez-Reverte 2020, 138).

## II. Los franceses en los *Episodios Nacionales*

### II.1. Desprecio y odio a muerte

Los soldados de Napoleón invadieron España y los españoles se vieron obligados a combatir para defender el país y echar a los franceses. En las primeras dos series de los *Episodios Nacionales*, el autor narra la Guerra de la Independencia Española, es decir la guerra en contra del Primer Imperio Francés. Napoleón, el emperador francés, había colocado en el trono a su hermano José I. Los españoles detestaron al rey francés y lo apodaron "Pepe Botella", aunque parece que injustamente, ya que José Bonaparte no bebía. El desprecio y el odio que los españoles profesaron a los franceses pasaron al folclore:

> Los invasores, que vigilaban el odio de la capital con la suspicacia medrosa del que ha padecido sus terribles efectos, no permitían, siendo tan grande su número y fuerza, que se manifestara lo que los madrileños pensaban y sentían; pero aun así, ¡cuántos cantares, cuántas jácaras, romances y décimas brotaron de improviso de la vena popular, ya amenazando con rencor, ya zahiriendo con picantes chistes a los que nadie conocía sino por el injurioso nombre de la *canalla*! (Galdós 1988, 32).

En la batalla de Trafalgar, los españoles se vieron arrastrados por los franceses y obligados a luchar en contra de los ingleses y, a pesar de ser aliados de guerra, los españoles no dudaban en criticar a los franceses, cuyas decisiones de guerra habían provocado el desastre de Finisterre e iban a provocar otro desastre en Trafalgar. En los camarotes se debatía calurosamente el plan del vicealmirante Villeneuve, que estaba al mando de la flota franco-española:

> Mr. Corneta ha dividido la escuadra en cuatro cuerpos. La vanguardia, que es mandada por Álava, tiene siete navíos; el centro, que lleva siete y lo manda Mr. Corneta en persona; la retaguardia, también de siete, que va mandada por Dumanoir, y el cuerpo de reserva, compuesto de doce navíos, que manda Don Federico. No me parece que está esto mal pensado. Por supuesto que van los barcos españoles mezclados con los gabachos, para que no nos dejen en las astas del toro, como sucedió en Finisterre (Galdós 1992, 152).

Pero hasta los más humildes marinos españoles comprenden los fallos del plan de Villeneuve:

> …el francés ha dicho que si el enemigo se nos presenta a sotavento, formaremos la línea de batalla y caeremos sobre él... Esto está muy guapo, dicho en el camarote; pero ya... ¿El *Señorito* va a ser tan buey que se nos presente a sotavento?... Sí, porque tiene poco *farol* (inteligencia) su señoría para dejarse pescar así... *Veremos a ver si vemos* lo que espera el francés... Si el enemigo se presenta a barlovento y nos ataca, debemos esperarle en línea de batalla; y como tendrá que dividirse para atacarnos, si no consigue romper nuestra línea, nos será muy fácil vencerle. A ese señor todo le parece fácil. […] Mr. Corneta no sabe lo que tiene entre manos, y que no le caben

> cincuenta barcos en la cabeza. Cuidado con un almirante que llama a sus capitanes el día antes de una batalla, y les dice que haga cada uno lo que le diere la gana..." (Galdós 1992, 153).

Los animosos marinos españoles tienen mucha experiencia y no se equivocan. Villeneuve hubiera tenido que pedirles consejo. Concluyen que les iría mejor sin los franceses:

> …si nosotros los españoles queremos *defondar* a unos cuantos barcos ingleses, ¿no nos bastamos y nos sobramos para ello? ¿Pues a *cuenta qué* hemos de juntarnos con franceses que no nos dejan hacer lo que nos *sale de dentro*, sino que hemos de ir al remolque de sus señorías? *Siempre di cuando* fuimos con ellos, *siempre di cuando* salimos *destaponados*... En fin... Dios y la Virgen del Carmen vayan con nosotros, y nos libren de amigos franceses por siempre jamás amén (Galdós 1992, 153).

Trafalgar fue un desastre y causó muchas bajas y pérdidas de navíos en la armada española.

Después hubo batallas encarnizadas en contra de los franceses, cualquier patriota español que se preciaba mataba a los franceses, "esa caterva de herejes, ladrones y borrachos" (Galdós 2021-1, 58), era ya el único objetivo de todos los españoles: "todas las clases de la sociedad se apercibieron para lo que más que guerra era un ciego plan de exterminio, pues no se decía *vamos a la guerra*, sino a *matar franceses*" (Galdós 1988, 61).

A su vez, los franceses mataban a los patriotas españoles. Un jovencísimo Gabriel Araceli, el héroe de la primera serie, sobrevive a los fusilamientos de Moncloa, pero gravemente herido: "Y en verdad, no sé cómo ha escapado el infeliz […]. Tres balazos tenía en su cuerpecito: uno en la cabeza el cual no es más que una rozadura, otro en el brazo izquierdo, que no le dejará manco, y el tercero en un costado, y en parte sensible" (Galdós 1988, 17).

Una vez restablecido, Gabriel Araceli sale a la calle y descubre un Madrid lleno de miedo y de odio hacia los invasores:

> El odio a los franceses no era odio, era un fanatismo de que no he conocido después ningún ejemplo; era un sentimiento que ocupaba los corazones por entero sin dejar hueco para otro alguno, de modo que el amar a los semejantes, el amarse a sí mismo, y hasta me atrevo a decir el amar a Dios se adoptaban y sometían como fenómenos secundarios al gran aborrecimiento que inspiraban los verdugos del pueblo de Madrid (Galdós 1988, 31).

Los madrileños apenas se dejan ver, andan callados y sombríos.

Las madres españolas prefieren ver a sus hijos muertos que cometiendo actos de cobardía.

En *Bailen*, la condesa de Rumblar anima y ayuda a los hombres que van a la guerra, y se lo deja claro a su hijo, no desaprovecha la oportunidad de pronunciar un memorable discurso de madre con el alma desgarrada entre el afecto materno y el deber de defender la patria:

> Hijo mío, mucho te quiero. Tu muerte no sólo nos mataría de pena, sino que aniquilaría nuestra casa y linaje. Eres mi único varón, eres el alma de esta casa, y sin embargo, es preciso que vayas a la guerra. Sangre valerosa corre por tus venas y estoy bien segura de que a pesar de tus pocos años dejarás en buen lugar el nombre que llevas. Todos los jóvenes se deben a su rey y a su patria en estos terribles días en que un miserable extranjero se atreve a conquistar a España. Hijo mío, mucho te amo; pero prefiero verte muerto en los campos de batalla y pisoteado por los caballos franceses, a que se diga que el hijo del conde de Rumblar no disparó un tiro en defensa de su patria (Galdós 1988, 55).

De la misma manera pensaban todas las madres españolas, no cabe duda. En *El equipaje del rey José*, la madre de Salvador Monsalud se desmaya al ver que su hijo lleva el uniforme francés. Viendo lo ocurrido, la vieja Perpetua no duda en llamar a Salvador "monstruo" amenazándolo con un palo y discurre: "La muerte del hijo que perece en los campos de batalla destroza el corazón, pero no afrenta; la traición del hijo desvergonzado, que comete la infamia de pasarse al enemigo, es el más vivo de los dolores de una madre española" (Galdós 2021-1, 50). Salvador Monsalud había aceptado servir a los franceses por pobreza y era leal, no pensaba traicionar a quien le daba de comer.

Para Genara, el español que ayuda a los enemigos "es un traidor cobarde, un ser despreciable, un Judas. Los perros de España merecen más consideración que el que tal vileza comete" (Galdós 2021-1, 58). Está enamorada de Salvador Monsalud y sospecha que él había cometido aquella vileza. Le dice sin vacilar: "Si tú la cometieras, Salvador, no sólo te aborrecería, sino que me mataría la vergüenza de haberte querido" (Galdós 2021-1, 58). No duda en pedirle a Carlos Navarro -un joven valiente, que había destacado por sus hazañas guerreras, combatiendo en contra de los franceses- que mate a Salvador: "¡Navarro, mátale, mátale sin piedad!" (Galdós 2021-1, 62). Genara rechazará a Salvador Monsalud y se casará con Carlos Navarro, a pesar de amar al primero. El matrimonio será infeliz y la mujer lamentará la nefasta elección.

El narrador llama la atención sobre "la inmensidad del sentimiento patrio" (Galdós 2021-1, 50). Por eso sobrevivirá España: "Contra aquello ¿qué podían José ni Napoleón con todos sus ejércitos? Sobre aquel sentimiento, sobre aquel odio de las muchachas a todo el que no fuera patriota, descansaba la inmortalidad nacional, como una montaña sobre sus bases de granito" (Galdós 2021-1, 50).

Después de la batalla de Vitoria, Salvador Monsalud se quita el uniforme francés por miedo a ser asesinado; tiene la suerte de encontrar ropa de paisano y no duda en ponérsela. Pero no todos los afrancesados tienen esta posibilidad: "algunos renegados a quienes no fue posible ni huir, ni cambiar de vestido, recibieron rápida muerte todos

juntos en fiera hecatombe, sin que les valiese la ardiente protesta de abjurar y volver a los amores de la patria" (Galdós 2021-1, 151). En muchos casos los afrancesados son ajusticiados por mujeres, por aquellas madres que habían enviado a sus hijos a la guerra.

Los estragos provocados por los franceses son recordados en España muchos años después de la guerra: "En 19 de septiembre de 1810 los franceses que nada respetaban, entraron en Solsona con estrépito, y después de cometer mil desmanes se entretuvieron en quemar la catedral, con cuyo siniestro desplomáronse las torres y vinieron al suelo las campanas" (Galdós 2021-3, 845). No les bastó con quemar la catedral, su fatal frenesí necesitaba emociones de otra naturaleza para aplacarse. No dudaron en violar a las monjas: "También pusieron mano en los conventos, encariñándose demasiado con los de religiosas, donde cometieron desafueros que mejor están callados que referidos" (Galdós 2021-3, 845). Los franceses dejaron recuerdos muy amargos en el convento, cuyo edificio prácticamente redujeron a ruinas y de donde robaron numerosas obras de arte:

> El convento de monjas dominicas llamado San Salomó por ser fundación del marqués de este nombre (1573) padeció diversos tormentos de los que no pocas memorias guardaron las espantadas vírgenes del Señor. Tan horribles desmanes no eximían a las santas casas de sufrir expoliaciones y derribos, y San Salomó, que perdiera en aquel horrendo día tantos tesoros, se quedó también sin copón, sin candeleros y sin las arracadas de la Virgen. Desaparecieron cuadros y estatuas, y un trozo del ala de Poniente fue derribado a cañonazos, quedando reducidas a escombros seis celdas del piso alto y el refectorio que estaba en el bajo (Galdós 2021-3, 845).

Una de las monjas sobrevivientes evoca horrorizada la trágica profanación cometida por "una soldadesca infame" (Galdós 2021-3, 862). Nada puede borrar unos recuerdos tan terribles: "yo vi a tres hermanas degolladas y a otras injuriadas horriblemente. Los pocos cabellos que tengo se erizan todavía en mi cabeza al recordar aquel día de Setiembre de 1810" (Galdós 2021-3, 862).

### II.2. Cierta admiración

Sin embargo, algunos españoles sienten admiración por el genio militar de Napoleón, o por personalidades de la cultura francesa.

Es, en la primera serie, el caso de Santorcaz, un español que había vivido en Francia, donde había desempeñado varios empleos, hasta que había acabado sentando plaza de soldado. Se rinde al talento guerrero del emperador y evoca lleno de admiración la famosa batalla de Austerlitz: "…no puedo olvidar aquella célebre jornada, que llamamos de los Tres Emperadores, y que es sin duda la más sangrienta, la más gloriosa, la más hábil con que ha ilustrado su nombre el gran tirano, ese hombre casi divino…" (Galdós 1988, 40). Más tarde habla en estos términos del emperador francés: "¡y queréis luchar con este rayo de la guerra, con este enviado de Dios que viene a transformar a los pueblos!" (Galdós 1988, 46).

En *Los cien mil hijos de San Luis*, Genara ha llegado a ser diplomática y lleva a cabo misiones secretas. Habla perfectamente el francés, viaja a París y conoce a Chateaubriand, a quien describe de esta manera: "…el célebre escritor que llenaba el mundo con su nombre y había divulgado la manía de los bosques de América el sentimentalismo católico y las tristezas quejumbrosas a lo René" (Galdós 2021-2, 636). Genara no oculta su admiración por el escritor francés: "Yo tenía vivísimos deseos de verle, por dos motivos: por mi comisión y porque había leído la *Atala* poco antes, hallando en su lectura profundo deleite" (Galdós 2021-2, 636).

Don Benigno Cordero es un entrañable personaje de la segunda serie, un inolvidable encajero, hombre justo y de buenos sentimientos, padre de familia, que en algún momento tiene la mala ocurrencia de querer intervenir en la política y acaba en la cárcel, pero al salir se olvida completamente de las ambiciones y se dedica plenamente a criar a sus hijos. A pesar de no ser un intelectual, don Benigno Cordero lee mucho. Su gran placer en sus ratos de ocio es leer a Rousseau, "el filósofo de la libertad y la naturaleza" (Galdós 2021-4, 1064), que no nació en Francia, pero su obra forma parte de la cultura francesa. Cuando compra una casa en el campo y sueña con la felicidad doméstica, evoca al pensador ginebrino: "Tan pronto recitaba aquel pasaje en que Rousseau encomia las dulzuras de la amistad como aquel otro en que hace el panegírico de las *comidas rústicas preparadas* p*or el ejercicio, sazonadas por el apetito, la libertad y la alegría*" (Galdós 2021-4, 1064).

Otro autor muy apreciado por don Benigno es el naturalista Buffon:

> Este interesante autor era leído algunos ratos en voz alta por uno de los hijos mayores, pues no había lectura más sabrosa que aquella para D. Benigno, después de la de Rousseau; y todos se quedaban pasmados oyendo la magnífica descripción del caballo, la pintura del león, o la peregrina industria de los castores (Galdós 2021-5, 1147).

## III. Conclusiones

Los franceses constituyen una presencia constante en las primeras dos series de los *Episodios Nacionales*.

Ya que eran los invasores, los enemigos, eran mirados con desprecio y con odio. La mayoría de la población española enfrentó a los invasores con mucha firmeza, y el choque entre las dos naciones y entre las dos culturas fue brutal. Los españoles lucharon encarnizadamente para echar de su tierra a los enemigos. Las madres españolas preferían ver a sus hijos muertos que cometiendo actos de cobardía.

Pero hubo otra parte de la población, que –por necesidad más que por gusto- pactó con el enemigo y se volvió "afrancesada". Al final de la guerra, los patriotas españoles consideraron que los "afrancesados" se merecían morirse, igual que los franceses, por haber traicionado a la patria. La mayoría acabaron ejecutados.

Los *Episodios Nacionales* muestran a las madres que renegaron de sus hijos "afrancesados" y a las novias que rompieron el noviazgo. Las mujeres españolas se esforzaban en ser decididas. Aunque no siempre lo conseguían.

## Bibliografía

Del Río, Ángel. 1982. *Historia de la literatura española*, 2, Barcelona: Bruguera.
Pérez Galdós, Benito. 2021-1. *El equipaje del rey José*. En *Episodios nacionales. Segunda serie. La España de Fernando VII*. Barcelona: Ediciones Destino, pp. 25-140.
Pérez Galdós, Benito. 2021-2. *Los cien mil hijos de San Luis*. En *Episodios nacionales. Segunda serie. La España de Fernando VII*. Barcelona: Ediciones Destino, pp. 605-714.
Pérez Galdós, Benito. 2021-3. *Un voluntario realista*. En *Episodios nacionales. Segunda serie. La España de Fernando VII*. Barcelona: Ediciones Destino, pp. 843-968.
Pérez Galdós, Benito. 2021-4. *Los apostólicos*. En *Episodios nacionales. Segunda serie. La España de Fernando VII*. Barcelona: Ediciones Destino, pp. 969-1106.
Pérez Galdós, Benito. 2021-5. *Un faccioso más y algunos frailes menos*. En *Episodios nacionales. Segunda serie. La España de Fernando VII*. Barcelona: Ediciones Destino, pp. 1107-1246.
Pérez Galdós, Benito. 2021-6. *Apéndice*. En *Episodios nacionales. Segunda serie. La España de Fernando VII*. Barcelona: Ediciones Destino, pp. 1247-1253.
Pérez Galdós. Benito. 1988. *Bailén*, Madrid: Alianza editorial.
Pérez Galdós, Benito. 2020. *Memorias de un desmemoriado*. Valencia: El Nadir Ediciones.
Pérez Galdós, Benito. 1945. *Prim*. En B. Pérez Galdós, *Obras completas, III*. Madrid: Aguilar.
Pérez Galdós. Benito. 1992. *Trafalgar*, Madrid: Cátedra. Letras hispánicas.
Pérez-Reverte, Arturo. 2020. *Una historia de España*. Madrid: Alfaguara
Vargas Llosa, Mario. 2022. *La mirada quieta (de Pérez Galdós)*. Barcelona: Penguin Random House.
Zambrano, María. 1989. *La España de Galdós*. Madrid: Endymion.

DOI: 10.35923/QR.10.02.37

Cristina VARGA
(Universidad Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca)

# Terminología de las redes sociales en rumano y en las lenguas románicas

**Abstract: (Terminology of Social Networking in Romanian and Romance Languages)** This article aims to analyze the process of formation of social network terminology in Romanian according to the various stages of development and its specific evolutions in comparison with other Romance languages (FR, ES, CAT). In order to achieve this purpose, the most important works on social network terminology that have been published so far will be used as a theoretical framework (Mar Monsoriu 2010; Beauchamp and Ranger 2013; Ferrada Cubillos 2013; Changler and Munday 2016; TERMCAT 2017; OQLF 2018 and Termium Plus 2018). The present research, without claiming to be exhaustive, analyses an inventory of 200 Romanian terms from the field of social networks and describes from a contrastive perspective the specific features observed.

**Keywords***: terminology, social networks, neologisms, Anglicisms, loanwords.*

**Resumen:** En el presente artículo pretendemos analizar la formación de la terminología de las redes sociales en rumano en función de las varias etapas de su desarrollo y sus evoluciones específicas en comparación con otras lenguas románicas (FR, ES, CAT). Para este propósito se utilizarán como marco teórico los trabajos más importantes en materia de terminología de las redes sociales que se han publicado hasta el presente (Mar Monsoriu 2010; Beauchamp y Ranger 2013; Ferrada Cubillos 2013; Changler y Munday 2016; TERMCAT 2017; OQLF 2018 y Termium Plus 2018). Sin pretender ser exhaustiva, la presente investigación analiza un inventario de 200 términos en rumano del campo de las redes sociales y describe desde una perspectiva contrastiva los rasgos específicos observados.

**Palabras clave:** *terminología, redes sociales, neologismos, anglicismos, préstamos lingüísticos.*

## Introducción

La comunicación en las redes sociales es un fenómeno muy popular entre los usuarios de internet desde su aparición en 1979 (Barnett 2011, 376-378). El término *red social en línea* (*online social networking*) se refiere a cualquier sistema que pone en contacto a los usuarios y por este motivo se considera que el desarrollo de las redes sociales está cercanamente relacionado con la evolución de la tecnología IT. Asimismo, las primeras redes sociales que se mencionan son la red *Usenet* en 1979 seguida por *CompuServe* en 1980, un sistema que tenía la opción "chat". Durante los años 80 el uso de las redes sociales se generaliza y dichas redes se transforman en un servicio en línea ofrecido a todos los usuarios que disponen de una conexión Internet. Incluso el significado del término "red social" cambia. Si en los años '50 el término pertenece al

campo de la sociología y describe las diferentes modalidades en las cuales en la sociedad humana se establecen relaciones entre varios individuos que comparten ideas y valores comunes (familia, trabajo, actividades sociales etc.), después de la aparición de las redes sociales en línea el término designa más bien a una modalidad de comunicación muy popular en presente que a la acepción inicial de este término en la sociología.

En este contexto, se puede afirmar que a pesar de ser consideradas como formas de comunicación en línea muy antiguadas, el correo electrónico, las listas de distribución y los foros de comunicaciones (McLuhan&Powers 1989, Crystal 2001, Boyd&Ellison 2007) han facilitado el desarrollo de las comunidades virtuales (Rheingold 2000, Firth 2001, Zaphiris&Ang 2010, Crystal 2011). Hoy en día, los usuarios se sirven de aplicaciones complejas para comunicar en línea (Rissoan 2011, Comm&Taylor 2015, Rissoan 2016), la comunicación en las redes sociales se ha diversificado y no está limitada a la interacción comunicativa social, sino que se ha extendido también en el ámbito comercial, artístico, político y didáctico, para mencionar solo algunos campos (Luttrell și Wallace 2021, Stay 2021).

La evolución de las redes sociales tuvo un fuerte impacto en el desarrollo de un lenguaje especializado muy característico de las redes sociales. Formado en su mayoría por neologismos y anglicismos, el lenguaje de las redes sociales ha atraído la atención de los lingüistas y de los terminólogos, interés que se ha materializado en varios trabajos de terminología dedicados a la descripción y sistematización léxicas entre los cuales mencionamos: *Diccionario Web 2.0* (Mar Monsoriu 2010), *Lexique des médias sociaux / Social Media Glossary* (Beauchamp și Ranger 2013), *Términos de uso frecuente en la Web Social. Glosario* (Ferrada Cubillos 2013), *A Dictionary of Social Media* (Changler și Munday 2016), *Vocabulari de les xarxes socials (TERMCAT 2017)*, *Réseaux sociaux (Des mots et des clics)* (OQLF 2018) și *Lexique des médias sociaux* (Termium Plus 2018).

Basándose en el análisis de los dados lingüísticos recogidos en rumano y en el marco teórico, el presente artículo se propone observar y describir de manera contrastiva los rasgos específicos del léxico de las redes sociales en rumano mencionando el desarrollo distintivo de varias unidades léxicas especializadas en comparación con la terminología de las redes sociales en otras lenguas románicas (FR, ES, IT, CAT). Con este propósito queremos contestar a las siguientes preguntas: a) ¿Cuáles son las etapas de la constitución del léxico de las redes sociales en rumano? b) ¿En qué consiste el léxico de las redes sociales en rumano? y c) ¿Cuáles son las similitudes y las diferencias entre la terminología de las redes sociales en rumano y en las otras lenguas románicas?

El presente artículo pretende describir de manera sistemática los rasgos específicos de la terminología de las redes sociales en rumano y se dirige a terminólogos, investigadores y profesores interesados en la investigación en el campo de la terminología.

**La terminología de las redes sociales en rumano. Etapas de constitución**

La terminología de las redes sociales se está constituyendo desde hace tres décadas en todos los idiomas del mundo teniendo como fuente principal la terminología del inglés. Por este motivo, numerosos términos en varios idiomas, como por ejemplo en las lenguas románicas, presentan similitudes léxicas tanto en comparación con el idioma de origen como entre ellos. Sin embargo, el desarrollo de la terminología de las redes sociales en los diferentes idiomas románicos está también influenciado por varios parámetros externos que les impulsan a desarrollar rasgos lingüísticos específicos como: diferentes grados de incorporación de anglicismos, la preferencia por ciertas categorías de neologismos y una presencia diferente de la variación terminológica.

En rumano, como en otros idiomas románicos, la terminología de las redes sociales se ha desarrollado en diferentes etapas. Asimismo, existen términos que se han incorporado hace mucho tiempo en rumano y que forman un inventario léxico especializado estable. Sin embargo, se puede observar una terminología reciente, constituida por neologismos terminológicos cuya forma y cuyo contenido semántico no están suficientemente fijados en la lengua. Distinguimos tres etapas de incorporación de términos de las redes sociales en rumano: a) el comienzo (coincide con los finales de los ’90 y hasta el 2000); b) el desarrollo de la terminología de las redes sociales (la etapa de generalización del uso de las redes sociales, entre 2000 y 2015) y c) el auge de las redes sociales (a partir del 2015 hasta hoy en día). Esta periodización sigue el desarrollo de las redes sociales que han influido en el lenguaje de los hablantes rumanos, cada etapa contribuyendo al crecimiento del inventario terminológico de este campo.

Asimismo, los primeros términos de las redes sociales entran en rumano como neologismos en los años ’90 junto con la aparición de las primeras *comunidades virtuales* formadas en torno a las *listas de distribución*, *foros de discusiones* y a través del uso de los programas *VoIP* que se utilizaban en aquella época, *ICQ* (1996) y *Messenger* (1999). Se trata de términos que pertenecen en general al léxico especializado informático y que están relacionados con los equipos informáticos, las aplicaciones o con el uso y la manipulación de los dos. Los términos de las redes sociales que pertenecen a esta etapa de desarrollo del vocabulario no son neologismos dado que están en uso desde hace tres décadas y se han adaptado perfectamente al rumano.

En esta primera categoría, sin ánimo de ser exhaustivos, se han identificado como ejemplos representativos 25 términos. Se trata de diferentes categorías de términos como: *anglicismos, calcos lingüísticos* y *neologismos formales*. Asimismo, se puede observar que, en la terminología de las redes sociales, al principio, la mayoría de los términos eran anglicismos. Muchos de ellos siguen estando en uso hoy en día, algunos términos no tienen otra forma léxica que el término en inglés que se ha incorporado de forma estable en rumano. Es el caso de términos como: *e-mail, fan, plug-in, emoticon, selfie, netiquette, log in, chat.*

En otros casos, por varios motivos, los usuarios pueden escoger entre el uso de un término en rumano o de un anglicismo: *etichetă / tag, fereastră emergentă / pop-up window, rețea de socializare / social network, utilizator / user, setări / settings*.

La mayoría de los términos creados en este periodo son calcos semánticos, básicamente se trata de traducciones de las palabras del término fuente del inglés. Muchos términos pertenecientes a otros campos especializados como: *administrator, client, cont* y *profil* reciben una nueva acepción y empiezan a ser utilizados en el contexto informático. Dichos términos no pertenecen estrictamente al campo de las redes sociales sino se trata de términos más generales que designan conceptos del campo de las *redes informáticas*. Dado que las redes sociales están relacionadas con las redes informáticas, parte de esta terminología está compartida por los dos campos. Asimismo, todas las redes informáticas están regidas por un *administator de rețea* (*administrador de red)*, todas las redes informáticas permiten *autentificarea utilizatorilor (autentificación de los usuarios)* y para poder conectarse a una red informática un usuario necesita un *cont (cuenta)*, un *nume de utilizator* (*nombre de usuario*) y una *parolă (contraseña)*. Asimismo, el usuario necesita un *profil (perfil)* que dispone de *pozǎ de profil (foto de perfil)* sau un *avatar (avatar)* y durante una *sesiune de lucru* (*sesion de trabajo*) puede usar un *client FTP* (*cliente FTP*) para descargar ficheros de gran tamaño.

Otros términos que se utilizan de manera general sin ser relacionados con una red social especifica son: *mesaj electronic, mesaj privat, mesaj direct, mesaj instantaneu, motor de căutare, pagină web, a posta* y *accesibilitate*. Estos ejemplos se pueden completar por otros ya que los términos de contenido más general de la terminología de las redes sociales en rumano se constituyen en esta etapa. En esta etapa de desarrollo, los términos se utilizan indistintamente para todas las redes sociales existentes en la época.

La segunda etapa de desarrollo del lenguaje que dura entre el 2000 y el 2015, coincide con el periodo en el cual se estrena la mayoría de las redes sociales y junto con ellas aparece la necesidad de los usuarios de comunicar sobre una gran variedad de redes sociales con estructuras distintas. La observación del léxico adquirido durante esta segunda etapa nos permite afirmar que la terminología está más enfocada sobre conceptos específicos de las redes sociales y se aleja del léxico de las redes informáticas. Al mismo tiempo, durante esta etapa en rumano se fijan de manera estable nuevos términos perteneciendo a las redes sociales recién estrenadas. El número de términos y su distribución lingüística difiere en función de la popularidad de cada red social. Asimismo, las redes sociales que tienen una popularidad muy baja no desarrollan mucho una terminología específica. Se trata de redes sociales como: *MySpace (2003), Vimeo (2004), Flickr (2004), G+ (2011), Twich (2011),* poco conocidas por los usuarios rumanos y que no han desarrollado una terminología especifica en rumano. Por otro lado, existe una serie de redes sociales muy populares en nuestro país como: *Facebook (2004), LinkedIn (2004), YouTube (2005), Twitter*

*(2006), Instagram (2010)* [1]*, Pinterest (2010)* y *Snapchat (2011)*[2] cuya terminología especifica presenta una amplia variedad.

En este contexto se tiene que mencionar que la terminología específica de las redes sociales no pertenece siempre a una única red social ya que en su lucha para ocupar una parte cada vez más importante del mercado, las redes sociales tienen por costumbre de copiar y desarrollar funciones y servicios ofrecidos por otras redes sociales si de esta manera atraen a más usuarios. Por lo tanto, términos que al principio eran específicos de una red social, hoy en día pueden ser utilizados en más de una red. Es el caso de términos como: *sticker, album, avatar, bio, motor de căutare, like, comentariu, cont, emoji, etichetă, filtru, galerie, poveste, grup, mesaj direct, notificare, profil, a posta, urmăritor* etc. que se pueden utilizar en relación con las redes: *Facebook, Twitter, LinkedIn, Youtube, Pinterest, Snapchat* y *TikTok*.

Otros términos designan conceptos perteneciendo a una sola red social como:

- **Facebook:** *organizator, prieten, perete, eveniment, membru, fan, facebooker, prieten, poveste, eveniment din viață, pagină, strângere de fonduri;*
- **Youtube:** *youtuber, istoric, shorts, studio de creație, canal, vizionare, abonat, apreciere, răspuns, mixajul meu;*
- **LinkedIn:** *rețeaua dvs., abonament, vizitator, Recruiter, joburi, candidatură, credite, alerte de job, invitație;*
- **Twitter:** *tweeturi, cronologie, cont verificat, handle (nume de utilizator, mâner Twitter), interactiune, mentiune, pagina de profil, retweet, tendinte, twitterist, twitteriță, listă, mute, subtweet, twitterati.*

Otro aspecto de la terminología de las redes sociales que se desarrolla en rumano en esta época es el vocabulario que designa actividades y usuarios maliciosos en las redes sociales. Asimismo, si durante los años 90 los personajes negativos de las redes sociales eran los *hackers* y los *piratas informáticos*, el aumento y la diversificación de las actividades maliciosas, ilegales y de odio en las redes sociales han impulsado el desarrollo de la terminología de esta área. Entre los nuevos términos incorporados mencionamos: *hater / hateriță, heităr / heităriță, a heitări, heităreală, trol, a trola, postac, flooder, faker, fermă de troli, fabrică de troli, fake news, cyberbullying*.

La tercera etapa de desarrollo de la terminología de las redes sociales en rumano (entre 2015 y el presente) está marcada por un aumento sustancial del tiempo dedicado al uso de las redes sociales causado por la pandemia de COVID-19. El número de

[1] Dado el hecho de que la red social *Instagram* no tiene una interfaz gráfica en rumano, no vamos a hacer ninguna referencia a la terminología de esta red social ya que nuestra documentación terminológica se basa en primer lugar en las fuentes oficiales (páginas web de las plataformas, ficheros de ayuda y tutoriales).

[2] Para la clasificación de las redes sociales más populares en Rumanía se han utilizado las estadísticas proporcionados por la página web *Datareportal* (www.datareportal.com) que reúne en informes anuales de alcance global y regional datos sobre el uso del Internet y de las redes sociales.

usuarios de las redes sociales aumenta también durante este periodo. La terminología de las redes sociales se ve influenciada por el estreno y el crecimiento sin precedentes de una nueva red social dedicada a los jóvenes y denominada *TikTok* y también por la transformación de *Facebook* en *Meta*, la adquisición de Twitter por Elon Musk, cambios que influenciaran el futuro desarrollo de la terminología de las redes sociales.

De momento, esta tercera etapa de formación de la terminología de las redes sociales en rumano se caracteriza por la incorporación de unidades léxicas neológicas que designan conceptos relacionados con la red *TikTok*, como por ejemplo: *reacție, creatori, duet, inimioară, diamante, cadouri, tiktok, tiktoker, conturi sugerate, consumator de conținut, gazde sugerate, interdicția umbră, influențator digital, notificări push, rutină de dans, video scurt, cadou, combinare, conținut, diamante, duet, monede, monetizare Tiktok, provocare, recompense, sincronizare*.

La terminología de las redes sociales *Meta* y *Twitter* está cambiando de manera drástica, pero se necesita más tiempo para poder acceder a los datos lingüísticos y analizarlo.

Teniendo en cuenta las etapas de constitución del lenguaje especializado de las redes sociales en rumano podemos afirmar que dicho lenguaje está formado por: *neologismos formales, neologismos semánticos, variación terminológica y préstamos (anglicismos)*. La categoria más representada en el lenguaje de las redes sociales en rumano la constituyen los *neologismos semánticos* seguidos por los *neologismos formales*. Incluso si su uso no está recomendado ya que el rumano dispone de unidades léxicas especializadas para la mayoria de los términos, *los préstamos lingüísticos* se siguen utilizando por la prensa y por los usuarios.

## Terminología de las redes sociales en rumano. Rasgos específicos

La terminología de las redes sociales se constituye en función del ritmo de desarrollo de las redes sociales en Internet. En el caso de las lenguas románicas se puede partir de la hipótesis que el léxico especializado de las redes sociales está influenciado por la terminología en inglés y que, dada la pertenencia a la misma familia de lenguas, los términos en las lenguas románicas presentan numerosas similitudes.

Sin embargo, el desarrollo de la terminología especializada de un campo de conocimiento presenta también rasgos específicos que se pueden destacar por un análisis contrastivo de la terminología en varios idiomas románicos. Asimismo, para observar los rasgos específicos del rumano proponemos observar la terminología en varios idiomas románicos y analizar aquellas unidades léxicas que destacan por ser diferentes.

En primer lugar, se puede mencionar el hecho de que incluso si se trata de redes sociales muy populares, en algunos casos, en rumano no existe una terminología especifica ya que la interfaz con el usuario no está localizada en nuestro idioma. Es el caso de *Instagram* que no está localizada hacia el rumano y de *TikTok* cuya página web está parcialmente localizada. Por lo tanto, asumimos que en lo que concierne a las redes mencionadas, la terminología en rumano presenta un inventario léxico más limitado

que en otros idiomas románicos como el *francés* y el *español* cuya terminología está más desarrollada.

En cuanto a la metodología del trabajo, para el análisis contrastivo se han utilizado diccionarios de las redes sociales en FR, ES, CAT[1] y en inglés[2]. El motivo por el cual se han utilizado también como fuente de información diccionarios en inglés es el hecho de que el idioma mencionado constituye la fuente principal de la terminología de las redes sociales a nivel mundial.

Las fuentes terminológicas mencionadas proporcionan la información lingüística necesaria para observar las similitudes y las diferencias existentes al nivel del léxico especializado entre las diferentes lenguas románicas en torno a las redes sociales. En el caso del rumano, la comparación de las unidades léxicas especializadas con sus equivalentes en otros idiomas románicos constituyen un método que permite destacar patrones y rasgos lingüísticos específicos. Este análisis nos permite aclarar algunos aspectos del lenguaje especializado en rumano y adelantar algunas conclusiones relativas a las particularidades de la terminología del campo estudiado.

Después de comparar un inventario de 200 términos recogidos en una primera etapa de investigación en rumano con sus equivalentes en EN, FR, ES y CAT, destacamos algunos casos representativos para el desarrollo terminológico específico del rumano.

Un primer término que presenta una evolución específica en rumano es *rețea de socializare (red de socialización).* En rumano, como en otras lenguas románicas el término inglés *social network* tiene como equivalente el término *rețea socială* y también el término *rețea de socializare*. Pero si el termino *réseau de socialisation (*fr*), red de socialización (es)* y *xarxa de sociliatzació (*cat*)* está atestado en textos en FR, ES y CAT, los glosarios mencionan como único equivalente de *social networks (*en*)* el termino *réseau social (*fr*), red social (es)* y *xarxa social (*cat*).* Basándonos en estos datos se puede afirmar que en la mayoría de las lenguas románicas el término preferido es *red social*, mientras que en rumano se prefiere *rețea de socializare*. El término *rețea socială,* a pesar de ser muy utilizado por los hablantes de rumano, está considerado un término ambiguo que puede ser utilizado tanto en el campo de las redes sociales como en el campo de la sociología. Este término se utiliza más en el discurso oral y las comunicaciones informales.

*Host* es un término que ya existe en la terminología de las redes informáticas y no se trata de un neologismo dado que es un término que está a la base del modelo de la comunicación *cliente-servidor* y tiene como equivalente en rumano el término *gazdă*. En el contexto de las redes sociales, el termino *host* adquiere un sentido nuevo, se trata

[1] Se trata de los siguientes diccionarios: Diccionario Web 2.0 (Mar Monsoriu 2010), Lexique des médias sociaux / Social Media Glossary (Beauchamp y Ranger 2013), Términos de uso frecuente en la Web Social. Glosario (Ferrada Cubillos 2013), Vocabulari de les xarxes socials (TERMCAT 2017), Réseaux sociaux (Des mots et des clics) (OQLF 2018) y Lexique des médias sociaux (Termium Plus 2018).

[2] Se trata del diccionario: *A Dictionary of Social Media* (Changler și Munday 2016).

de un usuario que organiza acontecimientos en redes sociales como *Facebook* o *TikTok*. Así pues, la persona que organiza un acontecimiento se denomina host *(*en*) – hôte (*fr*), anfitrión/organizador (*es*) – amfitrió (*cat*)*. En rumano se puede observar el uso de dos términos *gazdă* y *organizator*. Se trata del uso diferenciado de los dos términos que ha sido impuesto por las compañías propietarias de dos redes sociales distintas. Asimismo, en la red *Facebook* se utiliza el término *organizator* con la posibilidad de utilizar también *co-organizator* si se trata de un acontecimiento en cuya organización se hayan implicado más personas. El término *gazdă* se utiliza en la red *TikTok* en relación con los acontecimientos que se organizan en el espacio virtual y que pueden ser transmitidos por otros usuarios de la red que adquieren la calidad de *gazde sugerate*.

En el caso del término *hater* se puede observar que, a diferencia de otras lenguas románicas que han traducido o adaptado el término *(haïsseurs / commentateurs haineux (*fr*); enemigo / odiador (*es*); enemic / odiador / seguidor hostil (*cat*)*, en rumano se prefiere el uso del anglicismo *hater*. Además, el término no solo ha sido adaptado al rumano presentando variantes ortográficas específicas del rumano *(heităr)* y flexión *(heităriță)* sino que constituye la base de una familia léxica representada por el verbo *a heitări* y el sustantivo *heităreală*. Obviamente se trata de elementos léxicos que se utilizan en la comunicación informal.

Un patrón lingüístico común en las lenguas románicas destaca en la creación de términos que designan a los usuarios de ciertas redes sociales. Asimismo, términos como: *intragramer, youtuber, facebooker, twitterer, tiktoker* representan prestamos lingüísticos que han sido adaptados a la flexión especifica de cada lengua románica obteniéndose formas como:

- FR*: instagrameur / instagrameuse, youtubeur / youtubeuse, gazouilleur / gazouilleuse, facebookeur / facebookueuse*
- ES: *instagramer / instagramero / instagramera, tuitero, -a / tweetero , -a, youtubero / youtubera, facebookero / facebookera, tiktokero / tiktokera*
- CAT: *instagramer, piulador / tuiter, youtuber*

En rumano, la manera formal/estándar de designar a los usuarios de las redes sociales, especialmente en la comunicación escrita, es a través de formas sintagmáticas del tipo *"usuario + nombre de la red social"*:

*utilizator Youtube, utilizator Facebook, utilizator LinkedIn, utilizator Tiktok*

o a través de formas sintagmáticas del tipo: *"usuario de la red social + nombre de la red social"*:

*utilizator al rețelei sociale YouTube, utilizator al rețelei sociale Facebook, utilizator al rețelei sociale LinkedIn, utilizator al rețelei sociale TikTok*

De manera informal, se pueden utilizar también los préstamos lingüísticos: *instagramer, youtuber, facebooker, tiktoker*. A partir de estas formas substantívales masculinas, en rumano se crean por sufijación las formas femeninas de los anglicismos: *instragrameriță, youtuberiță, facebookeriță, tiktokeriță* que se utilizan en textos de vulgarización científica y en la prensa.

En el contexto de los préstamos lingüísticos que designan usuarios de ciertas redes sociales, un caso especial lo constituye el término *twitterer / tweeter (*en*), tuitero/tweetero/twitero (*es*), gazouilleur (*fr*), piulador/tuiter (*cat*)* que en rumano no tiene, como las otras lenguas románicas, un equivalente formado por derivación mediante sufijación del sustantivo propio designando la red social. Solo se ha identificado un neologismo estilístico utilizado en este sentido, *twitterist* y que tiene una distribución lingüística muy limitada. Otro termino derivado del nombre de la red *Twitter* es *twitteratti*, mencionado por *Cambridge dictionary* (https://dictionary.cambridge.org/) y *Oxford Learner Dictionaries* (https://www.oxfordlearnersdictionaries.com), un anglicismo que se utiliza en todas las lenguas románicas pero que está caracterizado por una difusión limitada ya que se utiliza más por los expertos y en investigaciones académicas.

*Influencer* es un término muy utilizado en el contexto de las redes sociales. En el caso del rumano, se trata de un término que presenta una alta variación terminológica: *influencer, influențator/influențatoare, influențer, influențăr / influențăriță*. El término estándar es *influențator/influențatoare*, los otros términos siendo utilizados en la prensa, en un contexto informal. En las lenguas románicas, excluyendo el castellano, el término *influencer* no presenta tanta variedad léxica. De hecho, según nuestras observaciones, uno de los rasgos específicos de la neología terminológica en rumano la representa la variación terminológica, especialmente en las etapas iniciales de desarrollo de un lenguaje especializado.

Un término desarrollado en rumano y que no tiene equivalente en las otras lenguas románicas es *postac.* Designa un tipo de usuario hostil cuyo comportamiento es similar al de un *trol* y también al de un *social media writer*, ya que se hace responsable tanto de la publicación de mensajes *hostiles* como de *fake news* y de mensajes destinados a manipular la opinión pública en las redes sociales. Habitualmente su actividad se desarrolla en el entorno político ya que en la prensa se pueden encontrar menciones como *"postac de partid" (trol de un partido político), "postac politic" (trol político), "postaci de campanie" (trols para la campaña electoral)*, etc. A diferencia de los *trols*, su comportamiento es menos detectable a nivel discursivo dado que no siempre es agresivo sino más bien manipulador. Utiliza tanto cuentas de usuario falsas como cuentas oficiales que pertenecen a las personas o a las entidades que las emplean (partidos políticos, personalidades de la vida pública y/o política). El termino es un neologismo formal creado por derivación a partir del término *a posta (publicar)*, término que está a la base de una familia léxica a la cual pertenecen también *postare (publicación)* y *repostare (republicación)*. Su equivalente terminológico en las otras lenguas románicas y en inglés es *troll*.

Tal como se puede observar, a pesar de presentar numerosas similitudes en lo que tiene que ver con los términos de las redes sociales con la terminología de las otras lenguas románicas, el rumano ha desarrollado términos propios.

## Conclusiones

La terminología de las redes sociales es un campo amplio de estudio que se actualiza continuamente y que presenta un inventario terminológico diverso. Su léxico sigue los avances de las redes sociales y está muy influenciado por la terminología del inglés que constituye la principal fuente de préstamos lingüísticos en este campo. Dicha terminología está formada en su mayoría por neologismos terminológicos formales y semánticos que presentan numerosas similitudes dentro de la familia de lenguas románicas.

En rumano, el léxico especializado de las redes sociales se ha desarrollado en diferentes etapas empezando con los años 90. Desde el punto de vista de su evolución, se pueden distinguir tres etapas de evolución: a) el comienzo del desarrollo de la terminología de las redes sociales (finales de los 90 - 2000); b) el desarrollo de la terminología de las redes sociales (2000 - 2015) y c) el auge de las redes sociales (2015 - presente). Durante las tres etapas de evolución, en rumano se han incorporado numerosos términos de los cuales, la presente investigación ha documentado un inventario de 200 unidades léxicas especializadas. El inventario está formado por préstamos lingüísticos (*anglicismos*), neologismos formales (*sufijación, prefijación, composición, conversión sintáctica, sintagmación y abreviación*) y neologismos semánticos.

Las categorías más representativas de neologismos en torno a las redes sociales en rumano son los neologismos semánticos, los préstamos (anglicismos) y los neologismos formales creados por sufijación y por sintagmación.

A pesar de presentar numerosas similitudes con la terminología de las lenguas románicas, la terminología de las redes sociales en rumano presenta rasgos específicos. Uno de ellos lo constituye *la variación terminológica* muy diversa especialmente en las fases iniciales de la implantación de un neologismo. Asimismo, se puede observar el uso de varios términos para un concepto único, el término recomendado en rumano estándar siendo distinto de las otras lenguas románicas. También se puede observar la especialización de los términos en función de la red social creándose así una terminología específica que permite individualizar una red.

Otro rasgo característico del rumano es la tendencia a crear familias léxicas a partir de un préstamo lingüístico reciente a partir del cual se forman por derivación otros términos, adaptados desde el punto de vista morfológico y ortográfico al rumano que en su mayoría no tienen equivalente en otros idiomas románicos.

El análisis del léxico especializado de las redes sociales nos permite observar el uso preferencial de la *sintagmación* para la creación de los términos estándar en rumano, utilizados en la comunicación entre los expertos y en la investigación académica.

Consideramos que nuestro análisis es un primer acercamiento a la formación del léxico especializado de las redes sociales en rumano, de su variedad y de sus desarrollos específicos. Nuestro estudio no pretende ser exhaustivo ya que la formación de la terminología de las redes sociales sigue su curso.

## Bibliografía


Barnett, George A., 2011, *Encyclopedia of Social Networks*, Los Angeles/London/New Delhi: Sage.

TERMCAT, *Vocabulari de les xarxes socials*, 2017, https://www.termcat.cat/ca/diccionaris-en-linia/156 (última consulta 07.12.2022).

Beauchamp, Marjorie, Natalie Ranger, 2013, *Lexique des médias sociaux / Social Media Glossary*, in *Bulletin de terminologie*, 288, Direction de la normalisation terminologique / Terminology Standardization Directorate, Travaux publics et Services gouvernementaux Canada, pp 93.

Boyd, Danah M., Nicole B. Ellison, 2007, „Social network sites: Definition, history, and scholarship" in *Journal of Computer-Mediated Communication, 13*(1), 2007, 210–230.

Cabré, Teresa Maria, 1999, *Terminology Theory, methods and applications*, vol. I Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

Chandler, Daniel, Rod Munday, 2016, *A Dictionary of Social Media*, Oxford: Oxford University Press.

Comm, Joel, Dave Taylor, 2015, *Twitter Power 3.0: How to Dominate Your Market One Tweet at a Time*, Hoboken: John Wiley&Sons, Inc.

Crystal, David, 2004, *Language and the Internet*, London & NY: Routledge.

Crystal, David, 2011, *Internet Linguistics*, London & NY: Routledge.

Datareportal, 2022, *Social media statistics for Romania in 2022*, URL: https://datareportal.com/reports/digital-2022-romania?rq=romania (última consulta 07.12.2022).

Ferrada Cubillos, Mariela, 2013, *Términos de uso frecuente en la Web Social. Glosario* in «Serie Bibliotecología y Gestión de Información», Santiago de Chile, n° 81, abril, 2013, http://eprints.rclis.org/19182/1/Serie%20N%C2%B081%20Mariela%20Ferrada.pdf (última consulta 07.12.2022).

Firth, David R., 2001, „Emergent Online Communities: The Structuring of Communicative Practices Over the Internet", în *ICIS 2002 Proceedings*, no. 47, 2001, p. 513-524.

ISO 704: 2009 Travail terminologique – Principes et méthodes, URL : https://www.iso.org/fr/standard/38109.html (última consulta: 07.12.2022)

Mar Monsoriu, Flor, 2010, *Diccionario Web 2.0: todos los términos que se necesita saber sobre las redes y medios sociales*, Madrid, Editorial Creaciones Copyright.

McLuhan, Marshall, Bruce R. Powers, 1989, *The Global Village: Transformations in World Life and Media in the 21th Century*. Cambridge/Massachusetts: MIT Press.

OQLF, *Réseaux sociaux (Des mots et des clics)*, 2018, http://www.oqlf.gouv.qc.ca/ressources/bibliotheque/dictionnaires/vocabulaire-reseaux-sociaux.aspx (última consulta 07.12.2022).

Pavel, Silvia, Diane Nolet, 2001, *Hanbook of Terminology. Canada: Ministre des Travaux publics et Services gouvernementaux*. URL: http://www.atesman.info/wp-content/uploads/2015/10/handbook.pdf (última consulta 07.12.2022).

Rheingold, Howard, *The Virtual Community: Homesteading on the Electronic Frontier*, Cambridge/London: MIT Press, 2000.

Rissoan, Romain, 2011, *Les réseaux sociaux: Facebook, Twitter, Linkedln, Viadeo, Google+*, 2ème édition, Barcelona: Eni ediciones.

Rissoan, Romain, 2016, *Redes sociales: comprender y dominar las nuevas herramientas de comunicación*, 4ª edición, Barcelona: Eni ediciones.

Termium Plus, *Lexique des médias sociaux*, Québec, Gouvernement du Canada, 2018, https://www.btb.termiumplus.gc.ca/ (última consulta 07.12.2022).

Vargas Sierra, Chelo, 2005, *Aproximación terminográfica al lenguaje de la piedra natural. Propuesta de sistematización para la elaboración de un diccionario traductológico*. Teză de doctorat. Alicante: Universidad de Alicante. URL: http://hdl.handle.net/10045/13272 (última consulta 07.12.2022).

Zaphiris, Panayiotis, Chee Siang Ang, 2010, *Social Computing and Virtual Communities*, London: Routledge.

# Recenzii

## Reviews

DOI: 10.35923/QR.09.02.38

# Pour une belle rencontre entre l'homme et la machine

**Timea Gyimesi et Katalin Bartha-Kovács (dir.), *L'Homme & la machine*, Acta Romanica, Tomus XXXII, Szeged, JATEPress, 2021, 292 p. ISSN 0567-8099.**

Issues du colloque international *L'HOMME & LA MACHINE* (organisé par l'Université de Szeged, Hongrie, 30 novembre – 1er décembre 2020), les contributions rassemblées dans le présent volume collectif par Timea Gyimesi et Katalin Bartha-Kovács s'interrogent sur la place de l'homme dans le milieu écologique. Les coordinatrices dévoilent ainsi, dès le titre, le but recherché et, grâce à l'image de la couverture (Jean Tinguely, *Machine spectacle*, 1960, Stedelijk Museum, Amsterdam), elles illustrent parfaitement le lien entre l'art et l'artiste par l'entremise de l'essentiel dans les machines tingueliennes : « Mettre les formes en mouvement ; mettre le mouvement en formes. »[1]. À travers une perspective plurielle, qui vise les sciences humaines (l'art, la philosophie, la littérature, la linguistique et l'histoire), l'ouvrage met en exergue une écologie « à la fois mentale, sociale, environnementale et technique » (11) dans le but d'enrichir le panorama existant avec des analyses inédites appartenant à vingt-trois auteurs qui se penchent sur l'« agencement machinique » (11) et ses enjeux fonctionnels et esthétiques.

Du point de vue de la structure, cette généreuse entreprise analytique, élaborée et convaincante, dense mais néanmoins actuelle, qui met en discussion la manifestation du phénomène dans les sciences humaines, déploie quatre grandes parties suivies par une autre dédiée aux *recensions* (287-292) : *littératures, philosophies, théories à l'époque contemporaine* (15-134), *littérature, art et philosophie des époques classiques* (135-189), *culture, civilisation, histoire* (191-242) et *linguistique, traductologie* (243-285). Afin de suivre les traces de la relation entre l'homme et la machine au fil des siècles, l'organisation analytique invite les lecteurs à d'une démarche complexe et plurielle qui regroupe les articles autour de plusieurs domaines d'étude.

La première partie soumet à la réflexion un large éventail d'interrogations qui abordent non seulement le devenir psychologique de l'individu et l'agencement machinique de son milieu – l'agencement machinique (Anne Sauvagnargues), la/les philosophie(s) de la réalité technique (Timea Gyimesi), la femme et la machine (Diana Mistreanu), l'apprivoisement de l'image (Judit Karácsonyi), la machine comme outil de confession (Dora Ocsovai), l'homme et la caméra (Gyöngyi Pál), l'homme et la

[1] Simone Korff-Sausse, « Les machines de Tinguely. Danser avec la mort. », in *Champ psychosomatique*, vol. 44, no. 4, 2006, p. 22. DOI : 10.3917/cpsy.044.0021. URL : https://www.cairn.info/revue-champ-psychosomatique-2006-4-page-21.htm (page consultée le 10 novembre 2022).

voiture (Izabella Lombár-Gombkötő), le robot (Frédérique Toudoire-Surlapierre), la perte, la précarisation et la trace de la machine (Krisztina Horváth) –, mais encore le contemporain (extrême) défini par la double nature de la machine : technique ou numérique, destinée à la rouille ou à la numérisation. À travers des corpus littéraires divers, qui évoquent, entre autres, Jean-Philippe Toussaint, Aurélie Jean, Tanguy Viel, Denis Roche, Catherine Millet, Jacques Henric, Sylvain Prudhomme et François Bon, la présente section explore une plage de disciplines allant de la philosophie aux médias, de la psychanalyse à l'histoire littéraire, de l'écoféminisme aux humanités numériques.

La deuxième section comporte des articles dont l'objectif général est d'exposer l'agencement homme-machine par l'entremise de la littérature, de l'art et de la philosophie des époques classiques. À partir d'une discussion sur les biographes et les critiques français et étrangers de Julien Offray de La Mettrie, Sándor Albert se propose d'« investiguer » l'ouvrage principal du philosophe, *L'Homme-machine* (1747), ce qui lui aidera en fin de compte à découvrir, selon ses conclusions, la vraie identité de l'auteur de *L'homme plus que machine* (1751) : La Mettrie. Grâce à l'« herméneutique » d'un tableau de Jean-Siméon Chardin, Katalin Bartha-Kovács analyse la machine en tant que signe du progrès dans son rapport avec l'art de la peinture ; l'imitation artistique montrera finalement une certaine « perméabilité des frontières entre les sciences et les arts à l'époque des Lumières » (149). Dans son article sur l'imagination, la mélancolie, le rêve et le progrès, Luca Rausch-Molnár se penche sur l'esthétique des œuvres de Charles Baudelaire (*Salon de 1859*, *Les Phares* et *Un voyage à Cythère*) dans le souci de saisir sa conception de la peinture, notamment de la peinture de Jean-Antoine Watteau, et de la photographie. Katalin Bódi présente la fonction de la machine dans la construction des jardins (l'horticulture) des cours royales et aristocratiques qui deviennent « une hétérotopie spécifique pour l'homme » (171) au cours des XVII$^{e}$ et XVIII$^{e}$ siècles. Ramona Malița examine la mise en pratique de la théorie des machines dans le roman *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* de Jules Verne et, par l'entremise du motif du temps, elle réussit à conclure que la machine vernienne représente « le temps employé avec sagesse dans l'obtention d'un but soit-il financier, soit-il sentimental, soit-il d'honorabilité. » (188).

La troisième partie de l'ouvrage collectif réunit des réflexions diverses, culturelles, civilisationnelles et historiques, qui proposent des perspectives interprétatives sur la représentation de l'influence de la machine sur la vie des hommes : la technologie, un mal pour un bien ? Géza Szász réfléchit sur le « remodelage » de l'histoire des relations franco-hongroises par les humanités numériques pour mettre en emphase que « la machine, tout en promouvant le travail en autonomie, serait capable de rompre l'isolement des chercheurs dans le domaine de l'histoire des relations franco-hongroises. » (198). Dorottya Mihályi porte un regard critique et historique sur la nouvelle technologie de la deuxième moitié du XIX$^{e}$ siècle dans un texte manuscrit (récit de voyage) de Paul Sabatier écrit à la suite d'un voyage en Tunisie et en Algérie coloniales. En se servant du même pouvoir de la machine dans le contexte du voyage, Eszter Turai présente différents types de bateaux dans des textes de Victor Segalen qui

illustrent des aventures, des expériences et l'effet de la culture française sur la culture polynésienne. À la manière d'une « enquête », bien menée et documentée, Velemir Mladenović suit les traces d'Elsa Triolet (1896-1970), notamment de sa visite en Hongrie et de son reportage (1947). En présentant le parcours de l'une des unités militaires les plus connues de l'armée française (la Seconde Guerre mondiale), la 2e division blindée, Krisztián Bene met en lumière l'activité de cette unité (la performance militaire, les armes modernes) ainsi que ses membres hongrois oubliés à la fois par les historiens français et ceux hongrois.

L'approche linguistique du rapport homme-machine que la quatrième et dernière partie dévoile répond aux questions actuelles sur les instruments qui facilitent la communication et l'étude de certains aspects du langage et la traduction assistée par ordinateur. Par le biais de son approche prosodique de syntagmes disloqués à gauche (notamment les SN topiques libres), Márton Gergely Horváth montre les facteurs pragmatico-discursifs de la variation dans la réalisation prosodique des syntagmes disloqués : « celui du degré d'activation des référents discursifs et celui de l'effet contrastif. » (254). Petra Kónya contextualise l'emploi de l'application du logiciel Praat en phonostylistique afin d'analyser les propriétés prosodiques des allocutions du discours politique du général de Gaulle, en mettant en exergue le débit de parole et l'emploi des pauses. En analysant les réponses à un questionnaire sur la traduction assistée par ordinateur (TAO) de textes juridiques européens, la contribution d'Ildikó Farkas se concentre sur « le comment et le pourquoi des éventuelles retombées négatives des TAO » (267). Dávid Szabó, qui clôture la quatrième partie du volume collectif avec sa réflexion sur la manifestation de machines dans des chansons françaises, s'arrête sur l'imagination de Boris Vian, de Renaud et de Jacques Higelin, et notamment sur « leur relation avec leur temps » (279).

S'intéresser maintenant à la relation homme-machine, qui s'est développée au fil du temp et des *temps,* peut paraître à la fois courageux et difficile à problématiser. Toutefois, en répondant au défi que constitue la complexité d'un sujet en pleine mutation, ces pistes de réflexion visent à saisir la « mise en scène » de cette relation assez actuelle dans l'art, la philosophie, la littérature et l'histoire et ne prétendent pas à l'exhaustivité. Grâce à la problématique abordée, à la structure équilibrée, à la documentation rigoureuse et à la méthodologie bien menée et appliquée par les contributeurs de cette chrestomathie, *L'Homme & la machine* est incontestablement un ouvrage de référence pour tout chercheur en sciences humaines et sociales qui s'intéresse non seulement aux enjeux fonctionnels et esthétiques de cet « agencement machinique », mais aussi à l'homme contemporain et à l'art en tant que « créateur du réel » (11).

Claudiu GHERASIM
(Université de l'Ouest de Timişoara, Roumanie)

## Volum apărut cu sprijinul:

Universitatea de Vest din Timişoara

LIT FACULTATEA DE LITERE, ISTORIE ŞI TEOLOGIE

FUNDAȚIA UNIVERSITATEA DE VEST DIN TIMIȘOARA

PONTEM ROMANITATIS SERVEMVS!
SRT
Centrul de Studii Romanice din Timişoara

SOCIETATEA DE STUDII CLASICE

DA
SOCIETÀ DANTE ALIGHIERI
Comitato di Timisoara

CONSULADO HONORARIO DE ESPAÑA EN TIMISOARA

EMBAJADA DE ESPAÑA EN BUCAREST

UNITA
universitas montium

BCU
BIBLIOTECA CENTRALĂ UNIVERSITARĂ EUGEN TODORAN
TIMIȘOARA