

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

QVAESTIONES ROMANICAE

**CRIZE ÎN LUMEA ROMANICĂ.
O ABORDARE MULTIDISCIPLINARĂ**

Lucrările Colocviului Internațional
Comunicare și Cultură în România Europeană

XIII
2



UNT

QVAESTIONES ROMANICAE

XIII

CRIZE ÎN LUMEA ROMANICĂ. O ABORDARE MULTIDISCIPLINARĂ

Tomul 2

Limba și literatura franceză

Limba și literatura italiană

Limba și literatura portugheză

Limba și literatura spaniolă

Traductologie și intercomprehensiune

Coordonator: Valy CEIA

ISSN 2457-8436

ISSN-L 2457-8436

ISBN GENERAL 978-630-327-289-4

ISBN 978-630-327-291-7

DOI 10.35923/QR.13.02

Timișoara

Editura Universității de Vest

2026

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
Martin MAIDEN, Acad., DHC, Universitatea din Oxford
Michael METZELTIN, Acad., DHC, Universitatea din Viena
Adriano PAPO, Acad., DHC, Universitatea din Udine
Lăcrămioara PETRESCU, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași

Comitet științific / Scientific Committee:

Sorin ALEXANDRESCU, Universitatea din București & Centrul de Excelență în Studiul Imaginii
Tamar APTSIAURI, Universitatea din Tbilisi
Georgiana I. BADEA, Universitatea de Vest din Timișoara
Laura-Eveline 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 Sileziană 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
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
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

QVAESTIONES ROMANICAE
XIII
**CRIZE ÎN LUMEA ROMANICĂ.
O ABORDARE MULTIDISCIPLINARĂ**

Tomul 2

**Limba și literatura franceză
Limba și literatura italiană
Limba și literatura portugheză
Limba și literatura spaniolă
Traductologie și intercomprehensiune**

Actele Colocviului Internațional *Comunicare și cultură în Romania europeană* (ediția a XIII-a)
Papers of the International Colloquium *Communication and Culture in Romance Europe* (the 13th edition)

Coordonator / Coordinator:

Valy CEIA

Secretari de redacție / Editorial Assistants:

Ana-Maria AVRĂMUȚI
Daniel HAIDUC

Comitet editorial / Editorial Board:

Georgiana BADEA
Mirela BONCEA
Simona GEORGESCU
Ramona MALIȚA
Luminița VLEJA

TIMIȘOARA
EDITURA UNIVERSITĂȚII DE VEST DIN TIMIȘOARA

2026

Responsabilitatea privind conținutul științific al materialelor revine în întregime autorilor.

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

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

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

Quaestiones Romanicae. XIII: CRIZE ÎN LUMEA ROMANICĂ. O ABORDARE MULTIDISCIPLINARĂ

Coordonator: Valy Ceia

Tomul 1: Conferințe plenare. Limba și literatura latină. Limba română. Literatură română.

Tomul 2: Limba și literatura franceză. Limba și literatura italiană. Limba și literatura portugheză. Limba și literatura spaniolă. Traductologie și intercompreensiune.

Tomul 3: Istorie și studii culturale. Muzică și teatru. Carte și bibliotecă.

Timișoara
Editura Universității de Vest din Timișoara EUVT
2026

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

ISBN GENERAL: 978-630-327-289-4
ISBN: 978-630-327-291-7

DOI: 10.35923/QR.13.02

Cuprins

Littératures française et francophones. Didactique du FOU * *French and francophone literature. Didactics*.....9

SZÁSZ Géza, Crise d'autorité ou inauguration d'un ordre nouveau ? L'arrière-plan politique de la naissance de la langue et de la littérature françaises * Crisis of authority or inauguration of a new order? The fragmentation of the Carolingian Empire and the birth of the territorial principalities of the Midi).....	10
Ramona MALITA, Illustrations chromatiques de la crise dans <i>Le Roman de Renart</i> Abstract * (Chromatic illustrations of the crisis in the novel <i>Reynard the Fox</i>).....	21
Alexandru N. LAZEA, Le langage comme obstacle à la communication dans <i>Erreur de construction</i> de Jean-Luc Lagarce * (Language as a barrier to communication in <i>Erreur de construction</i> , by Jean-Luc Lagarce).....	34
Velimir MLADENOVIC, La vie d'Alfred Nakache, une inspiration inépuisable pour les biographies * (The life of Alfred Nakache, an inexhaustible source of inspiration for biographies).....	47
Monica GAROIU, Poétique de l'exil dans <i>Marx et la poupée</i> de Maryam Madjidi * (Exile and Identity in Mariam Madjidi's <i>Marx and the Doll</i>).....	64
Ioana-Maria MARCU, La banlieue comme scène de crise chez Assa Traoré et Diaty Diallo * (The Suburb as a Scene of Crisis in the literary Works of Assa Traoré and Diaty Diallo).....	78
Claudiu GHERASIM, Le fils aux seuils du mythe : une figure hypertextuelle entre quête et enquête* (The son at the thresholds of myth: a hypertextual figure between quest and inquiry).....	96
Luciana PENTELIUC-COTOȘMAN, Expressions métaphoriques dans les discours français sur l'IA: les signes d'une nouvelle crise sociétale * (Metaphorical Expressions in French Discourse on AI: Signs of a New Societal Crisis).....	122
Mihaela POPESCU, La notion de « crise » dans les manuels de FLE * (The notion of crisis in French as a Foreign Language (FFL) textbooks).....	140

Lingua e letteratura italiana * *Italian Language and Literature*..... 155

Corina ANTON, Dalla crisi alla metamorfosi: variazioni del modello narrativo decameroniano nella novellistica bandelliana * (From Crisis to Metamorphosis: Variations of the Decameronian Narrative Model in Matteo Bandello's novella).....	156
Jelena BADOVINAC, Branislava MAKSIMOVIC, Tamara STANIC, Il problema dell'insegnamento del congiuntivo agli studenti serbofoni: letteratura come stratagemma * (The problem of teaching the subjunctive to serbian-speaking students: lityerature as a strategy)...	170
Corina-Gabriela BĂDELÎȚĂ, Rappresentazioni della crisi in due opere di Paolo Giordano: una prospettiva di linguistica testuale * (Representations of Crisis in Two Works of Paolo Giordano from a Text Linguistics Perspective).....	178

Mirona BENCE-MUK, Il lessico della crisi: come cambia la lingua italiana in tempi difficili * (The lexicon of crisis: how the Italian language changes in difficult times).....	195
Aleksandra BLATEŠIĆ, Saggezza popolare e gestione delle crisi: un'indagine sui proverbi italiani* (Folk Wisdom and Crisis Management: An Investigation into Italian Proverbs).....	209
Miruna BULUMETE, L'allegoria di un mondo in crisi nella <i>Maschera iatro-politica</i> di Francesco Pona * (The Allegory of a World in Crisis in <i>The Iatro-political Mask</i> by Francesco Pona).....	225
Afrodita Carmen CIONCHIN, <i>Manca il sole ma si sta bene lo stesso</i> di Irina Țurcanu. Una lettura "crisologica"* (<i>Manca il sole ma si sta bene lo stesso</i> by Irina Țurcanu. A "crisological" reading).....	235
Otilia-Ștefania DAMIAN, Sui romanzi incompiuti di Giovanni Verga e Federico de Roberto * (On the unfinished novels of Giovanni Verga and Federico de Robert).....	249
Nicoleta DUMITRU, La periferia sinistra nei discorsi di crisi: un'analisi comparata italo- romena * (The Left Periphery in Crisis Discourse: A Comparative Italian-Romanian Analysis)...	258
Monica FEKETE, Proiezioni, sovversioni e 'perturbanti' nel mondo cavalleresco * (Projections, Subversions and 'Perturbations' in the World of Chivalry	269
Aurora FIRȚA-MARIN, Parole della crisi. Il lessico delle forti emozioni nelle <i>Mie prigionie</i> di Silvio Pellico * (Words of crisis. The Vocabulary of Strong Emotions in Silvio Pellico's "Le mie prigionie").....	280
Anamaria GEBĂILĂ, Dai "minacciosi venti di crisi" ai "teatri di crisi". Le metafore della crisi nei discorsi del Presidente della Repubblica Italiana Sergio Mattarella * (From "Threatening Winds of Crisis" to "Theaters of Crisis". The Metaphors of Crisis in the Speeches of the President of the Italian Republic Sergio Mattarella).....	290
Silvia MADINCEA PAȘCU, L'intelligenza artificiale: rivoluzione o "crisi" nell'insegnamento delle lingue straniere?* (Artificial Intelligence: Revolution or 'Crisis' in Foreign Language Teaching?).....	306
Lorenzo MARMIROLI, Dante e il suo traduttore ungherese, Mihály Babits * (Mihály Babits and Dante: Two Exiles in Comparison).....	315
Delia-Ioana MORAR, I barbari tra di noi: crisi e mutazione nel romanzo italiano contemporaneo * (Barbarians among us: crisis and cultural mutation in contemporary Italian narrative).....	332
Stefano PAVARINI, Crisi: semantica di una categoria filosofica * (Rethinking the Crisis: Machiavelli and Beyond).....	342
Oana SĂLIȘTEANU, Leonardo da Vinci e le crisi di un genio * (Leonardo da Vinci and the Crisis of a Genius).....	348
Beatrice SIMION, Danubio e la lingua del "romanzo-saggio", tra generi e stili * (Danube and the 'Novel-Essay' Discourse: A Translingual Interplay between Literary Forms and Styles).....	355
Patrizia UBALDI, Carlo Bernari, una penna tra due guerre * (Carlo Bernari, a pen between two wars).....	367

Língua e literatura portuguesa * Portuguese Language and Literature..... 377

- Christoph FLECHL, Doença e morte: A elaboração literária de uma crise existencial em Al Berto * (Illness and Death: The Literary Elaboration of an Existential Crisis in Al Berto) 378
- Andrei SCRIDON, Crise financeira e crise identitária na literatura portuguesa contemporânea: o caso do romance “Índice médio de felicidade”, de David Machado.* (Financial and Identitarian Crises in Contemporary Portuguese Literature: The Case of “Índice médio de felicidade” by David Machado).....390

Lengua y literature españolas * Spanish Language and Literature 399

- Oana-Dana BALAȘ, Alexandru M. CĂLIN, La crisis de las metáforas: el escudo de Aquiles y *Continuidad de los parques* de Julio Cortázar * (The Crisis of Metaphors: Achilles’ Shield and *Continuity of Parks* by Julio Cortázar).....400
- Răzvan BRAN, Representaciones metafóricas de la crisis climática y del calor extremo en el lenguaje periodístico español * (Metaphorical Representations of the Climate Crisis and Extreme Heat in Spanish Journalistic Language).....408
- Aura Cristina BUNORO, Crisis social y resistencia indígena en las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma * (Social crisis and indigenous resistance in Ricardo Palma’s *Peruvian Traditions*).....421
- Carmen BURCEA, Sobre la identidad en tiempo de crisis: El caso Zuloaga * (On identity in times of crisis: the Zuloaga case).....429
- Mihaela CIOBANU, Terminología turística en tiempos de crisis. Breve estudio lingüístico * (Tourism Terminology in Times of Crisis: A Linguistic Study).....442
- Roxana Maria CREȚU, Crisis identitaria y lingüística en Gibraltar * (Identity and language crisis in Gibraltar).....454
- Mihai ENĂCHESCU, Crisis en el matrimonio reflejadas en el refranero tradicional románico * (Crisis en el matrimonio reflejadas en el refranero tradicional románico).....479
- Roxana GAIȚĂ, Crisis y creatividad en la educación superior del siglo XXI: evaluación de la gamificación como respuesta a los desafíos multidimensionales en las aulas de ELE * (Crisis and creativity in 21st-century higher education: evaluating gamification as a response to multidimensional challenges in Spanish as a Foreign Language classrooms).....490
- Lavinia SIMILARU, Crisis de pareja en el universo galdosiano * (Couple crisis in the galdosian universe).....505
- Simona-Luiza ȚIGRIȘ, Las intervenciones realizadas a través de la técnica de la ruptura de la cuarta pared en la película *Fuimos canciones* * (The interventions made through the technique of breaking the fourth wall in the film “Sounds like love”).....516
- Cristina VARGA, Denominaciones, metáforas cognitivas y terminología. ¿Cómo se refleja una crisis puntual en los medios de España y Rumanía? * (New international crises and their terminologies).....526

Traductologie și intercomprehensiune

*** *Traductology and intercomprehension* 543**

- Georgiana BADEA, Traduire les temporalités dans la littérature d'anticipation. Étude de cas : *Ravage*, par René Barjavel * (Translating Dystopia: *Ravage* by René Barjavel).....544
- João Cândido CARTOCCI MAIA, L'origine du style : crises dans le monde roman selon Leo Spitzer * (The Origin of Style: Crises in the Romance World According to Leo Spitzer).....560
- Mirela-Cristina POP, Les métaphores de la crise économique en roumain : repères pour la traduction en français* (Metaphors of the economic crisis in Romanian: guidelines for translation into French).....567

Recenzii * *Reviews*..... 581

- Vlad DOBROIU, Revoluția Garoafelor din perspectiva lui Fernando Rosas.....582
- Velimir MLADENOVIĆ, Faire de la prison un personnage : autour du roman *Perpétuité*.....585

Littératures française et francophones.
Didactique du FOU

French and francophone literature. Didactics

SZÁSZ Géza
(Université de Szeged, Hongrie)

Crise d'autorité ou inauguration d'un ordre nouveau ? L'arrière-plan politique de la naissance de la langue et de la littérature françaises

Abstract (Crisis of authority or inauguration of a new order? The fragmentation of the Carolingian Empire and the birth of the territorial principalities of the Midi): The *Strasbourg Oaths*, a monument to the Romance language, and the Treaty of Verdun concluded a year later, mark the beginning of the fragmentation of the Carolingian Empire, united half a century earlier by Charlemagne. Thus began a long period of imperial disintegration, which would not leave languages, cultures, and identities intact. While interpretations vary, ranging from a failed contractual monarchy project under Charles the Bald, King of Western France and late Emperor, to the opposition between a supposed center and its peripheries, case studies of the exercise of power and the change of empire are less frequent. Our paper aims to present the process of disintegration in the case of territorial principalities of the South: the County of Toulouse, and the County of Barcelona. Their history reflects the weakening of an old power and the emergence of new ones. Crisis, solution, or progress, the approaches depend on chronological *a priori*: what may be a crisis of the previous order, seems a salutary gestation for the one that follows. However, every crisis has its logic: in our case, it will reside in an amalgam of barbaric traditions, a desire for administrative unification, and limits of real power.

Keywords: *Carolingian Empire, oaths, 9th century, principalities, Midi.*

Résumé : Les *Serments de Strasbourg*, monument de la langue romane et le traité de Verdun conclu un an plus tard, font état d'un début du morcellement de l'empire carolingien, réuni un demi-siècle plus tôt par Charlemagne. Ainsi commence une longue période de désagrégation de l'Empire, qui ne laissera pas intactes les langues, les cultures et les identités. Si les interprétations varient, allant d'un projet de monarchie contractuelle échoué sous le règne de Charles le Chauve, roi de la France occidentale et empereur tardif, jusqu'à l'opposition entre un prétendu centre et ses périphéries, les études de cas de l'exercice du pouvoir et du changement d'empire sont moins fréquentes. Notre communication souhaite présenter le processus de désagrégation dans le cas des principautés territoriales du Midi, le comté de Toulouse et le comté de Barcelone. Leur histoire traduit l'affaiblissement d'un ancien pouvoir et l'émergence de nouveaux. Crise, solution, ou progrès, les approches dépendent des *a priori* chronologiques : ce qui peut être une crise de l'ordre d'avant, semble une gestation salutaire pour celui qui suit. Cependant, toute crise a sa logique : dans notre cas, elle résidera dans un amalgame de traditions barbares, d'une volonté d'unification administrative, et de limites du pouvoir réel.

Mots-clés : *Empire carolingien, serments, IX^e siècle, principautés, Midi.*

1. Introduction

Si, pour les romanisants et, plus particulièrement, les professeurs de français, les *Serments de Strasbourg* de février 842 constituent avant tout un monument de la langue romane, et marquent l'existence, sur le territoire de l'empire carolingien, de langues vulgaires autres que le latin populaire, ils constituent aussi une preuve du processus désigné le plus souvent par les termes *morcellement* ou *désagrégation* de l'empire carolingien. Ce dernier phénomène, qui figure, d'ailleurs, au programme d'histoire même dans des pays situés en dehors de la Romania, est sujet d'interprétations contradictoires relatives notamment au traité de Verdun, conclu un an plus tard, en 843, et considéré par les uns comme la fin de l'empire du bon Charlemagne, et, par les autres, comme l'acte de naissance de l'Europe (des royaumes). Nous ne nous attarderons pas à ce débat stérile – on concentrera plutôt sur la contextualisation des *Serments* et, par cela, sur les transformations qui s'opéraient en Europe occidentale au cours de ce IX^e siècle, si décisif pour l'avenir du continent. Siècle décisif aussi pour la littérature française, dont les premières œuvres sont créées à cette époque, alors que d'autres s'inspirent des faits ou des personnages de la période carolingienne. Si une étude complète n'est ni possible ni nécessaire dans le cadre de notre article, il n'est pas peut-être sans utilité d'attirer l'attention sur quelques liens entre littérature et histoire, et de mettre la lumière sur des éléments politiques et/ou culturels susceptibles de diversifier notre perception.

Précisons d'emblée que les *Serments de Strasbourg* ne constituent pas une crise politique. Au contraire, s'agissant d'une alliance entre deux frères, ils sont destinés à offrir une solution à une crise, celle de la guerre des fils de Louis le Pieux, qui en cachait une autre, la crise de l'empire, peut-être la première grande crise d'empire de la Romania occidentale au Moyen Âge. Le résultat de cette seconde crise est bien connu : à partir du dernier quart du IX^e siècle, l'empire n'existait plus que dans son nom, et de nouvelles structures ont vu le jour. Ceci dit, on doit rester prudent : comme tout ce qui se rapporte au passé, cette représentation est née à titre postérieur – et toutes les explications sont du même caractère. Vu ce constat, nous avons opté pour un questionnement des sources de l'époque, de langue latine. Elles nous fournissent des informations sur des changements politiques, structurels et territoriaux, qui nous permettront peut-être de répondre aux questions formulées tant sur le vécu de la crise que sur ses étapes. Savait-on à l'époque qu'il s'agissait d'un processus irréversible ? Avait-on conscience de la crise de l'empire et des structures du pouvoir en général ? Fut-ce encore l'Empire de Charlemagne ?

Pour élucider ces questions, on étudiera d'abord les circonstances et certains aspects des *Serments de Strasbourg*. La seconde partie de l'étude sera consacrée aux structures du pouvoir, de leurs principes et de leur évolution, avec une évocation des prises de positions d'historiens spécialistes de la période. Des exemples de la désagrégation de l'empire seront donnés à partir de nos recherches sur les principautés territoriales du Midi, comme le comté de Toulouse ou le comté de Barcelone. S'agissant de recherches menées principalement au début des années 1990, dont

certains résultats ont été publiés vers la fin de la même décennie, et mises encore à profit plus récemment dans notre réflexion sur les voyages en Hongrie après l'An Mil, nous ne souhaitons pas reproduire ici des arguments et des conclusions d'antan : on revisitera plutôt certains éléments dans le cadre d'une nouvelle approche.

2. Les circonstances des Serments de Strasbourg

Les *Serments Strasbourg*, prononcés le 14 février 842, constituent, de toute évidence, un document historique incontournable : ils scellent l'alliance politico-militaire conclue par Charles le Chauve et Louis le Germanique, deux fils de Louis le Pieux, contre Lothaire, le troisième (en fait, l'aîné). Ils précipitent la fin de la guerre des fils de Louis le Pieux, aboutissant au traité de Verdun de 843 qui consacre le partage de l'empire. Les deux frères sont venus à Strasbourg, entourés de leurs soldats (c'est-à-dire leurs fidèles), et en sont repartis également avec eux, en direction de Worms, mais en suivant des itinéraires différents (Louis prit la ligne du Rhin par Spire [Speyer], alors que Charles longea les Vosges par Wissembourg¹(Nithard).

Les tractations qui ont précédé l'événement solennel ont dû tenir compte de l'évolution du contexte politique et culturel : la nécessité de garantir la fidélité des deux côtés s'imposant avec acuité, il fallait corroborer le pacte conclu par un acte public ; d'où le serment « bilingue », en langues des deux armées respectives. Louis, l'aîné des deux, prononce un serment en langue *romane* à l'intention des soldats de Charles, alors que celui-ci répète le serment en langue *tudesque* (« germanique »), langue des soldats de Louis. Ensuite, les deux prennent les serments de leurs propres soldats dans leurs langues respectives. De ce fait, les serments dépassent largement le cadre politico-militaire, et fournissent la preuve de l'existence d'une nouvelle langue sur les terres soumises à l'autorité de Charles le Chauve (Nithard).

À l'état actuel de la recherche, nous ne disposons pas de manuscrit original. Le texte que nous connaissons nous est parvenu dans la transcription faite par Nithard dans son *Histoire des fils de Louis le Pieux*. Nithard (en latin Nithardus), parent des membres de la famille impériale, directement lié la dynastie des Carolingiens, faisait partie de la Cour. Auteur d'une source narrative importante sur les événements des années 820-840, il exerce une influence majeure sur notre perception des décennies qui ont suivi la mort de Charlemagne. (Pour nous, son rôle peut être comparé à celui d'Eginhard, biographe de Charlemagne, qui nous a légué l'image du grand prince chrétien.) Participant aux négociations qui précèdent la conclusion de l'alliance, il est aussi présent à Strasbourg. Il est donc témoin de l'acte. Qui plus est, il est témoin actif, ou acteur-témoin susceptible de connaître le texte des serments au préalable. Il va aussi l'insérer dans son ouvrage écrit en latin. Fut-il assez instruit et perspicace pour nous léguer un texte correct ? Sans doute. Le latin de sa chronique est clair, compréhensible,

¹ « Quibus peractis Lodhuwicus Rhenotenus per Spiram et Karolus iuxta Wasagum per Wizzunburg Warmatiam iter direxit. » Nithardus, *Historiarum Libri Quattuor. Liber Tertius. Caput 5*. Pour Le texte des *Serments de Strasbourg*, nous renvoyons le lecteur à la version en ligne de l'œuvre de Nithard : <http://www.thelatinlibrary.com/nithardus3.html>

et fait preuve du souci de correction, élément organique de la renaissance carolingienne. Homme de grande culture, disposant du privilège d'appartenir aux initiés, il a tout vu, tout compris et tout écrit. D'une certaine manière, il fait figure de grand intellectuel au IX^e siècle. Son témoignage corrobore l'existence d'une pratique de serments bi- ou multilatéraux. Dans le cas étudié, non seulement les deux frères, mais aussi les fidèles prononcent des serments, et l'alliance est scellée par cet ensemble sermonial. Si l'on étudie l'évolution des serments au cours du IX^e siècle, on se rend compte que cette bi- ou multi-latéralité marque une transformation majeure dans les liens de fidélité et que la pratique des serments peut servir de signe de l'érosion de l'autorité royale ou impériale.

3. L'unité de l'Empire à l'épreuve des faits

L'empire de Charlemagne pouvait-il aspirer à la longévité ? Certes non. D'une part, il était le résultat de plusieurs décennies de conquêtes militaires, de violence physique et de conversions forcées. L'empereur lui-même se considérait avant tout comme le chef d'une multitude d'ethnies (Le Goff, 59). D'autre part, bien que comprenant une grande partie de l'empire romain d'Occident, il était tributaire de la tradition barbare, la même qui présidait à la destinée du royaume mérovingien. Cette tradition (la *loi salique*, dans sa version primitive) qui voulait que tous les fils d'un roi soient eux aussi des rois, et qui impliquait une reconquête des terres au début de chaque règne, y compris deux de Pépin le Bref et de Charlemagne, semblait en contradiction flagrant avec une notion abstraite de l'autorité (celle que nous connaissons aujourd'hui), qui serait indépendante de la personne concrète. Sous cette lumière, l'empire de Charlemagne, malgré les capitulaires impériaux, était plus un conglomerat de royaumes ethniques coexistant dans une sorte d'union personnelle qu'un pays unitaire (Le Goff, 59). À ces éléments centrifuges s'ajoutent les partages successifs.

Si la mémoire retient surtout le traité de Verdun comme acte majeur du partage territorial, le régime impérial n'était pas à ses débuts en la matière. Charlemagne lui-même, qui avait pourtant connu après la mort de son père, Pépin le Bref, un régime de partage avec son frère, Carloman, pendant trois ans (768-771), a prévu lui-même un partage dans l'ordonnance impériale édictée en 806, que nous pouvons considérer comme son testament politique.

L'idée du partage carolingien n'était plus à ses débuts : dès 781, suite à la désastreuse campagne d'Espagne (qui inspirera la *Chanson de Roland*), Charlemagne a créé en Aquitaine et en Lombardie deux royaumes mineurs (*regna minora*). Il fit couronner son fils Pépin roi de Lombardie, et le petit Louis (futur empereur Louis le Pieux), âgé seulement de trois ans, roi d'Aquitaine. Les deux fils restaient cependant auprès de leur père qui continuait à administrer les deux territoires (Mussot-Goulard, 43-45).

Devenu empereur en 800, Charlemagne restait fidèle à la loi salique et la conception barbare du pouvoir : en 806, le capitulaire *Divisio regnorum* (« Du partage du royaume ») a acté la division de l'empire entre les trois fils en vie, Charles, Pépin et

Louis. En vertu du texte, Charles, l'aîné, hérite des terres franques « ancestrales » : l'Austrasie, la Neustrie, une partie de la Bourgogne, La Thuringe, la Saxe et la Frislande ainsi que la partie nord de la Bavière. Pépin, le deuxième, reçoit l'Italie, le sud de la Bavière et la région des sources du Rhin. Louis, le cadet, devient maître des territoires limités par la Loire, l'océan Atlantique, l'Espagne et les Alpes. On ne peut pas accuser Charlemagne d'imprévoyance : le capitulaire contenait aussi des dispositions relatives aux partages entre les descendants de chacun des fils, en cas de décès des rois (*Divisio regnorum*).

Ironie du destin, Pépin et Charles sont morts avant leur père (en 810, respectivement en 811), ce qui fit de Louis héritier unique et empereur. Son droit fut, d'ailleurs, confirmé par l'assemblée générale de 813, et il a succédé sans problème à son père en 814 (Theis, 15 ; Epperlein, 108). Le sort de l'empire parut réglé. Le même souci de voir sa succession assurée a poussé en 817 Louis, âgé déjà de trente-neuf ans, de prendre des décisions réglementaires. Le capitulaire sur l'ordonnement de l'empire (*Ordinatio imperii*) attribue à Lothaire, le fils aîné, les territoires entre l'Elbe, le Danube et la Loire, ainsi que le titre et la fonction impériaux. Il est d'ores et déjà empereur associé. Pépin devient roi d'Aquitaine et Louis, roi de Bavière (*Ordinatio imperii*). Ce bel agencement des choses est profondément et irrémédiablement perturbé en 829, lorsque Louis, poussé par la loi salique et la naissance d'un fils, le futur Charles de Chauve en 823, modifie le partage territorial, en attribuant à Charles les terres au Nord de la Loire et, nouvelle ironie, en nommant Lothaire, qui a le plus perdu, tuteur de l'enfant.

La suite est bien connue : Lothaire va se révolter contre cette décision. Une véritable guerre civile commence alors, d'abord entre le père et ses fils aînés, plus tard, après la mort de Louis le Pieux en 840, entre les trois fils encore en vie : Lothaire, Louis et Charles. Sous l'impact des événements, comportant, entre autres, l'emprisonnement de Louis le Pieux et de Charles par Lothaire, l'empereur vieillissant, modifie plusieurs fois ses dispositions relatives au partage (Magnou-Nortier, 75-81 ; *Regni divisio ; Divisio imperii*). On voit ainsi que le partage des territoires, loin d'être un acte exceptionnel, était une pratique abondamment utilisée par les princes, souvent motivée par l'évolution du contexte politico-militaire. La lutte pour le contrôle des territoires a continué bien au-delà du traité de Verdun.

4. Un changement évident pour tout le monde ?

À quel point l'homme de l'époque pouvait-il être conscient de la portée des événements ? En abordant cette question, nous devons agir avec prudence. D'un côté, la nature des sources n'est pas variée : elles viennent toutes des élites. Cependant, l'homme de l'époque n'a pas lu la biographie presque hagiographique d'Éginhard sur Charlemagne. En ce qui concerne la détérioration des conditions générales, et donc une vision de la fin du monde, on ne doit pas oublier que la pensée chrétienne, comme le prouvent les premières lignes de la *Vie de saint Alexis*, datant de la même époque, était

dominée par l'idée de la décadence, dont les formes d'expression remontaient à la littérature romaine :

« Bon était le monde au temps des anciens,
Car y régnaient la foi, la justice et l'amour,
Il y avait aussi la croyance dont on fait peu de cas aujourd'hui :
Tout a changé, le monde a perdu sa couleur ;
Il ne sera plus jamais ce qu'il était du temps de nos ancêtres. »¹ (*Vie de saint Alexis*, l. 1-5).

D'ailleurs, vue de loin, la situation semble revenir à la normale. Le traité de Verdun confirme le titre impérial de Lothaire, et ce titre restera un privilège de la dynastie carolingienne pour longtemps. Cependant, le nouvel empereur ne gouverne plus l'ensemble du territoire, mais seulement la partie dont il est le roi. Et, à la mort de Lothaire, survenue en 855, ses fils partagent entre eux la Lotharingie, alors que Louis II devient empereur jusqu'en 875. À sa mort, l'ancienne Lotharingie est partagée entre Louis le Germanique et Charles le Chauve, et ce dernier devient en même temps empereur (875-877).

Le couronnement impérial de Charles le Chauve en 875 semble remettre l'État sur le bon chemin. Cependant, l'Empire de Charles le Chauve est bien différent de celui de Charlemagne. Contrairement à son grand-père, son pouvoir réel ne s'étend que sur une petite partie de l'empire. Certes, nul ne conteste le droit de l'empereur de nommer et révoquer les comtes, ses représentants, les inspections des *missi dominici* sont aussi renouvelées, mais les réalités locales modifient plus d'une fois l'exécution (Lemarignier, 93 ; Theis, 43-45).

5. La culture des serments comme indice de la crise

La crise est double. Crise de l'autorité impériale, dans un premier sens, et crise du monde carolingien (au moins sur le territoire du royaume franc occidental) dans ses structures de fidélité. Dans ce monde, qui n'est pas encore celui des relations féodo-vassaliques « classiques » de l'An Mil, la fidélité au prince n'était pas évidente, et devait être par conséquent régulièrement corroborée. Ainsi durent prêter plusieurs fois serment de fidélité à l'empereur tous les hommes libres de l'empire sous le règne Charlemagne ! Donc même le grand Charles avait besoin de rappeler aux habitants leur devoir de fidélité à la personne de l'empereur (Magnou-Nortier, 98-122). Cela nous fournit une nouvelle preuve du manque de notion abstraite du pouvoir ou de l'autorité. Ces derniers se rapportent à des personnes concrètes, et non pas à l'institution royale

¹ L'exemple peut-être le plus connu de cette *laudatio temporis acti* (éloge des temps anciens) est constitué par les lignes 89-93 du premier livre des *Métamorphoses* d'Ovide : « Le premier âge à voir le jour fut l'âge d'or qui, sans juge, / spontanément, sans lois, pratiquait la bonne foi et le droit. / On ignorait punitions et crainte, on ne lisait pas d'édits menaçants / gravés dans le bronze ; la foule suppliante ne redoutait pas / le visage de son juge, mais on vivait tranquille, sans défenseur. » <https://bcs.fltr.ucl.ac.be/METAM/Met01/M01-001-252.html>

ou impériale. Les guerres civiles accélèrent l'érosion de la fidélité, d'autant plus que toutes les parties sont en quête de fidèles. Et la fidélité commence à devenir de plus en plus chère. Un seul exemple pour illustrer ce phénomène : Charles Chauve, qui ne peut s'affirmer qu'au bout de longues guerres, a distribué huit fois plus de terres que Charlemagne et Louis le Pieux ensemble ! (Dhondt, 271).

Selon l'interprétation classique, faute de capacité d'enrichir ses fidèles, le pouvoir du roi-empereur diminue, il ne peut plus assurer la protection des territoires contre les attaques extérieures ni organiser la continuité de la vie économique. Cela conduit d'abord à l'autonomie des principautés périphériques, puis des comtés et, finalement, des seigneuries banales. Ce modèle de centre-périphéries peut être aussi complété d'une nouvelle vision des liens de fidélité que l'historienne Elisabeth Magnou-Nortier désignait sous le nom de « monarchie contractuelle » (Magnou-Nortier, 98-122). Selon cette conception, dont le règne de Charles le Chauve fournit une illustration parfaite, les serments de fidélité ont deux sens. Contrairement au règne de Charlemagne où le serment de fidélité était unilatéral, et allait du sujet vers l'empereur-roi, la nouvelle monarchie comprend aussi un serment de fidélité prononcé par le roi envers ses fidèles. C'est le fameux *sacramentum regis*, le serment du roi, dont les *Serments de Quierzy* du 21 mars 858 (plus de seize ans après les *Serments de Strasbourg*), prononcés près du palais royal, fournissent peut-être le meilleur exemple. Qui plus est, parmi ses signataires, on trouve les plus hauts dignitaires ecclésiastiques et laïcs de l'époque (*Sacramenta Carisiaci*).

Si plusieurs éléments en seront repris par la royauté française, dans le contexte du IX^e siècle, ce genre de relation entre roi et sujets, qui devait servir de solution à la crise, a, en effet, contribué à l'aggraver. Et, notons-le, les *Serments de Strasbourg* constituent aussi un acte de fidélités multiples. On remarque aussi plusieurs éléments ou formules proches ou identiques dans les deux textes. Ce phénomène semble confirmer la généralisation (et, peut-être, la banalisation) de ce genre de serments mutuels, et l'effacement de l'ancienne autorité carolingienne.

6. La fidélité contractuelle à l'épreuve des forces centrifuges

Comment la double crise se traduit-elle dans les contrées du Midi, que nous avons désignées comme terrains d'étude ? Quand et comment ont-elles acquis leur autonomie ? Quels étaient les facteurs d'autonomie, et à quel degré celle-ci s'est-elle réalisée ?

On dira d'emblée que l'empire réuni par Charlemagne, qui s'étendait du Nord-Est de l'Espagne au Danemark et à l'Ouest du Bassin des Carpates, était trop grand et trop disparate pour être gouverné durablement depuis un seul centre – du moins avec les moyens de l'époque. Ils en témoignent les multiples divisions et partages qui, seulement de façade au tournant des VIII^e-IX^e siècles, s'emplissent de réalités quelques décennies plus tard. Ce constat semble corroborer la théorie des forces centrifuges entre un centre de plus en plus faible et ses périphéries les plus lointaines. Or, pour le royaume franc occidental, dont le centre se situait nettement au nord de la Loire, ce

Midi était non seulement loin, mais aussi difficile d'accès, en raison de son hydrographie et sa morphologie.

Un degré poussé de l'autonomie pourra être observé dans le cas du comté de Toulouse. Cette principauté s'est de fait construite sur l'ancien *Tolosanus pagus*, entre le cours moyen de la Garonne, le Massif Central et les Pyrénées. Ses traditions étaient multiples et variées. Le territoire avait été profondément romanisé, avant de devenir le centre du royaume barbare des Wisigoths ariens. Conquis respectivement par Clovis, Charles Martel et Pépin le Bref, il a une vocation de défense au début du règne de Charlemagne. Preuve de l'importance des relations interpersonnelles dans un monde au devenir féodal, jusqu'aux années 830, des parents plus ou moins proches de l'empereur ou des personnes de fidélité irréprochable occupent la fonction comtale. Dans le contexte de la guerre civile des années 830-840, on voit des cas où le comte en place refuse de céder son poste à la personne nommée par l'empereur, ou varie ses alliances avec les fils de Louis le Pieux. Sous le règne de Charles Chauve se produira un changement d'envergure : en 852, à la mort du comte Frédélon, son frère, Raymond, est désigné comme successeur. Et lorsque Raymond décède en 863, son fils, Bernard, peut hériter de la fonction comtale. Bien que ce genre de succession, à l'intérieur de la même famille, n'était pas *a priori* exclu, la suite des événements marque une indépendance de fait : le roi n'interviendra plus dans la nomination du comte de Toulouse (ni même dans la lutte pour la fonction comtale opposant Bernard et Humfried, marquis de Septimanie, en 864), et la dynastie fondée par Raymond (devenu du coup Raymond I^{er}), les *Rouergue* possèdera et le territoire et le rang comtal sans interruption jusqu'en 1215, l'année de la prise de la ville de Toulouse par l'armée du roi de France (Szász 1998a).

En ce qui concerne le comté de Barcelone, organisé au cours des dernières décennies du VIII^e siècle, alors appelée *Marca Hispanica*, il connaît un sort semblable, cependant un peu plus marqué et, surtout, plus précoce. Cette unité ouvertement défensive, servant de territoire tampon entre l'empire et le monde musulman, est dirigée par des représentants de l'élément wisigothique jusqu'au milieu des années 820. Si la volonté impériale nomme désormais des comtes francs à la tête du morceau le plus éloigné de l'empire en direction Sud-Ouest, ceux-ci ne viennent pas sur le territoire. Cette nouvelle réalité favorise le glissement du pouvoir décisionnel entre les mains des forces locales. Les descendants du comte Sunifred s'approprient la fonction comtale et, profitant du fait qu'en 888, le roi de la France occidentale n'est plus un Carolingien (mais Eudes, 888-898), ils se considèrent comme libérés de l'obligation de fidélité. Par ce changement, le royaume franc perd définitivement le Sud des Pyrénées, et doit se retirer de l'espace méditerranéen (où il n'était, d'ailleurs, présent que de manière fort limitée) (Szász 1998b).

7. Le capitulaire de Quierzy de 877 et ses interprétations

Peut-on lier le morcellement à une date ou à un événement concrets ? L'exposé du déroulement des événements et du changement de la notion de la fidélité que nous

venons de faire contredit une thèse déjà réfutée par la recherche, et pourtant régulièrement reprise. Selon celle-ci, le dernier capitulaire de l'empereur Charles le Chauve, édicté en 877 depuis son palais de Quierzy (et appelé pour ce fait « capitulaire de Quierzy »), serait à l'origine de l'autonomie des comtes et, par conséquent, du morcellement territorial. Outre les faits chronologiques que nous avons énumérés dans les cas du comté de Barcelone et du comté de Toulouse, qui démontrent clairement que les autonomies ont pu commencer bien avant cette date, le contexte et le contenu du capitulaire en question invalident l'affirmation avancée. En 877, Charles Chauve, en partance pour l'Italie dans l'objectif de porter secours au pape menacé d'une attaque de Sarrasins, dispose de l'occupation de la fonction comtale, un élément clé dans l'administration déconcentré de l'Empire. Sa mission outre-Alpes devant durer plusieurs mois voire au-delà, donc une période assez longue pour que des décès de comtes surviennent, il décide d'autoriser les fils des comtes à succéder au père en cas de décès de celui-ci pendant l'absence de l'empereur (*Capitula excerpta...*). Charles le Chauve, âgé de cinquante-quatre ans en 877, mourra lors de son expédition transalpine. On serait tenté de dire que c'est l'acte de naissance de l'hérédité de la fonction comtale¹. Il est pourtant clair que le capitulaire ne contenait qu'une disposition temporaire, en vigueur jusqu'au retour de l'empereur (Magnou-Nortier, 118). De l'autre côté, l'hérédité de la fonction comtale n'avait pas besoin d'autorisation. À Toulouse, elle était une réalité depuis vingt-cinq ans, alors que le comté de Barcelone l'a pratiquée depuis un demi-siècle, mais il attendait jusqu'au règne d'Eudes, dix ans après la mort de Charles le Chauve, pour s'émanciper de l'obligation du serment de fidélité.

8. Conclusion

Guerres de conquête, expansion territoriale, partages successifs, guerres civiles, voire parricides ou fraticides, évolution du concept de fidélité, amincissement des terres disponibles et de l'autorité royale/impériale, nouveaux cadres territoriaux, dissidences, instabilités générale et régionale – autant de faits tangibles dont l'essentiel et les conséquences sont présents dans les ordonnances, les capitulaires et, surtout, dans la pratique et les formules des serments. L'évolution de cet instrument-institution en moins d'un demi-siècle (de la mort de Charlemagne en 814 aux serments de Quierzy de 858) illustre à merveille les changements survenus dans l'empire et le royaume franc occidental. Unilatéral à l'époque de Charlemagne, politisé, bi-/multilatéral dans le contexte des luttes des années 830-840, mutuel, voire contractuel, dans la seconde moitié du IX^e siècle, le serment nous traduit à la fois les difficultés de l'autorité royale et le changement des normes de la fidélité. Son histoire est aussi l'histoire d'une crise. Plus signe que motif, il nous renseigne sur le contexte.

¹ En fait, sur le site de la Bibliothèque Nationale de France, la chronologie de la période carolingienne mentionne cet acte royal comme autorisant l'hérédité des bénéfices. <https://essentiels.bnf.fr/fr/histoire/moyen-age/0d425ac1-723b-46c0-9bb5-e987c3725f27-periode-carolingienne-8e-9e-siecles/article/90381790-0451-4883-a1bf-2034ac719ef7-chronologie-la-periode-carolingienne>

La crise d'autorité est aussi crise territoriale. S'il n'existe pas un seul événement ou une seule date qui marquerait le début du morcellement *de fait* de l'empire carolingien, les exemples de Toulouse et de Barcelone nous renseignent sur des autonomies précoces, du moins concernant la fonction comtale. Il est très difficile, voire impossible, d'identifier une seule chaîne des causes et des effets. La crise, déjà multiple en elle-même, est tributaire de plusieurs facteurs. Les transformations du IX^e siècle, dont le vécu demeure en grande partie insaisissable, constituent une crise de la Romania, mais une crise génératrice de plusieurs de ses civilisations. C'est dans cette situation pour le moins trouble que la langue et la littérature françaises prennent leurs racines. Si la transposition des faits historiques, politiques et sociaux dans les œuvres littéraires suit des logiques différentes, le monde féodal, si présent dans la littérature médiévale, est déjà en gestation.

Bibliographie

Textes de références

- « Capitula excerpta in conventu Carisiacensi coram populo lecta [Capitulaire de Quierzy] ». 1835. In Georg Heinrich Pertz, *MGH Legum. Tomus I* [MGH Lois, Tome I]. Hannover : Impensis Bibliopolii Hahniani, p. 541-542.
- « Divisio imperii [Partage de l'empire] ». 1897. In Alfred Boretius – Victor Krause, *MGH Legum Sectio II. Capitularia Regum Francorum, Tomus II* [MGH Lois, Section II : Capitulaires des rois des Francs, Tome II]. Hannover : Impensis Bibliopolii Hahniani, p. 58.
- « Divisio regnorum [Du partage du royaume] ». 1883. In Alfred Boretius, *MGH Legum Sectio II. Capitularia Regum Francorum, Tomus I* [MGH Lois, Section II : Capitulaires des rois des Francs, Tome I]. Hannover : Impensis Bibliopolii Hahniani, p. 126-130.
- « Ordinatio imperii [Ordonnement de l'empire] ». 1883. In Alfred Boretius, *MGH Legum Sectio II. Capitularia Regum Francorum, Tomus I* [MGH Lois, Section II : Capitulaires des rois des Francs, Tome I]. Hannover : Impensis Bibliopolii Hahniani, p. 270-273.
- « Regni divisio » [Partage du royaume] ». 1897. In Alfred Boretius – Victor Krause, *MGH Legum Sectio II. Capitularia Regum Francorum, Tomus II* [MGH Lois, Section II : Capitulaires des rois des Francs, Tome II]. Hannover : Impensis Bibliopolii Hahniani, p. 20-24.
- « *Sacramenta Carisiaci praestita* [Serments de Quierzy] ». 1897. In Alfred Boretius – Victor Krause, *MGH Legum Sectio II. Capitularia Regum Francorum, Tomus II* [MGH Lois, Section II : Capitulaires des rois des Francs, Tome II]. Hannover : Impensis Bibliopolii Hahniani, p. 295-297.
- Nithard. Nithardus, *Historiarum Libri Quattuor. Liber Tertius. Caput 5* [Histoire des fils de Louis le Pieux, Livre 3, Chapitre 5]. (<http://www.thelatinlibrary.com/nithardus3.html>), consulté le 25 septembre 2025.
- Vie de saint Alexis*. <https://www.scribd.com/document/378287776/Vie-de-Saint-Alexis>, consulté le 25 septembre 2025.

Ouvrages critiques

- Dhondt, Jan. 1948. *Études sur la naissance des principautés territoriales en France*. Bruges : De Tempel.
- Epperlein, Siegfried. 1982. *Nagy Károly* [Charlemagne]. Budapest : Gondolat.
- Le Goff, Jacques. 1984. *La civilisation de l'Occident médiéval*. Paris : Arthaud.
- Lemarignier, Jean-François. 1987. *La France médiévale : Institutions et société*. Paris : Armand Colin.
- Magnou-Nortier, Elisabeth. 1976. *Foi et fidélité. Recherches sur l'évolution des liens personnels chez les Francs, du VII^e au IX^e siècle*. Toulouse : Publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail.
- Mussot-Goulard, Renée. 1984. *Charlemagne*. Paris : Presses Universitaires de France.

- Szász, Géza. 1996. *A Karoling birodalom felbomlása és a független területiális fejedelemségek kialakulása a nyugati frank királyság területén* [La dislocation de l'Empire carolingien et la formation des principautés territoriales indépendantes dans le royaume franc occidental]. Doktori értekezés [Thèse de doctorat]. Szeged : József Attila Tudományegyetem.
- Szász, Géza. 1998a. « Az önálló toulouse-i grófság kialakulása (9-10. század) » [La formation du Comté de Toulouse autonome, IX^e-X^e siècles], in *Acta Historica (Szeged)*, t. 106, p. 113-127.
- Szász, Géza. 1998b. « A nyugati frankok kiszorulása a Mediterráneumból és a *Marca Hispanica* önállóvá válása » [Le retrait des Francs d'Occident de la Méditerranée, et l'autonomie de la *Marca Hispanica*], in György Kukovecz (dir.), *La Méditerranée et l'Europe : histoire et politique*. Szeged : JATEPress Kiadó, p. 61-68.
- Theis, Laurent. 1990. *L'héritage des Charles : De la mort de Charlemagne aux environs de l'An Mil*. Paris : Points.

Ramona MALITA
(Université de l'Ouest de
Timișoara /
Centre CRESEM Université « Via
Domitia » Perpignan, France)

Illustrations chromatiques de la crise dans *Le Roman de Renart*

Abstract (Chromatic illustrations of the crisis in the novel *Reynard the Fox*): The Middle Ages reveal their profound crises in literary texts, which mirror society, and medieval actors are reflected in famous characters: Reynard and his colleagues are just a few examples. Whether it be turmoil, conflict, upheaval, disruption, unrest, unease, etc., the forms of crisis are varied in the corpus of our study: *Le Roman de Renart*, branch XIII, entitled *Renart et Primaut*. The aim of our article is to answer the following questions relating to the critical phases that can be identified: what crises are illustrated in *Le Roman de Renart*? How can the idea of crisis be conveyed in this novel? We have two hypotheses: the anonymous author uses chromaticism and suggested sounds or sound effects; to do this, he employs symbolic and sensory techniques (the interplay of colours and sounds) that convey tension, conflict or imbalance in the narrative.

Keywords: *Roman de Renart/Reynard the Fox, medieval novel, chromaticism, colorimetry, crisis.*

Résumé : Le Moyen Âge laisse transparaître ses crises profondes dans les textes littéraires, comme miroir de la société, et les actants médiévaux se miroitent dans des personnages fameux : Renart et ses confrères en sont quelques-uns. Qu'il s'agit de désarrois, de conflits, d'ébranlements, de perturbations, de troubles, de malaises, etc., les formes de la crise sont variées dans le corpus de notre étude : *Le Roman de Renart*, la branche XIII, intitulée *Renart et Primaut*. Le but de notre article serait de répondre aux questions suivantes, relatives aux phases critiques y repérables : quelles sont les crises illustrées dans *Le Roman de Renart* ? Comment rendre l'idée de crise dans ce *Roman* ? Nos hypothèses en sont deux : l'auteur anonyme se sert du chromatisme et des sons ou d'effets sonores suggérés ; pour cela il mobilise des procédés symboliques et sensoriels (jeu des couleurs et des sons) qui traduisent la tension, le conflit ou le déséquilibre dans le récit.

Mots-clés : *Roman de Renart, roman médiéval, chromatisme, colorimétrie, crise.*

Avec le renard on renarde.
(proverbe français)

1. Considérations préliminaires

Le psycho-chromatisme ou la psychologie des couleurs étudie l'influence des couleurs sur les émotions, les humeurs et le comportement humain, en analysant comment le coloris affecte le corps et l'esprit (ils stimulent, apaisent, créent des ambiances) en fonction de leur énergie et de la perception individuelle culturelle et

expérientielle, à l'aune de l'une des chercheuses les plus avisées en domaine, Élodie Ripoll (2018, 15). « Polychromie », « chromisme », « colorimétrie », « psychochromisme », ce sont autant des notions que la critique emploie pour désigner l'apport de la couleur à la construction de la réalité artistique virtuelle, à savoir diégétique, du texte littéraire. L'écrivain se sert des nuances et des spectres chromatiques afin de rendre plus réelle une construction fictive qu'est l'univers du récit. Il est bon et utile de 'travestir' la réalité immédiate dans une autre, fictive, dans le texte littéraire, mais elle sera facilement re-cognoscible et, éventuellement, intégrée dans l'horizon d'attente du lecteur, si l'apport de la couleur est significatif, car enrichissant.

Quels que soient les termes utilisés pour désigner cet abord critique, ses manifestations protéiformes dans le *Roman de Renart* sont moins détaillées dans les études récentes. Un examen plus profond des couleurs mène à des résultats surprenants pour mieux comprendre le plan sociétal éloigné du tableau des événements. Le quotidien du Moyen Âge français est coloré grâce aux détails vite mentionnés dans le texte, mais qui, ensemble, assurent l'effet de réel. Dans un texte narratif où l'accent tombe sur l'action, l'énergie, la rapidité et l'intrépidité des personnages, le détail colorimétrique est moins visible et, de plus, l'auteur s'y arrête moins, car la couleur est particulièrement l'attribut de la description. Or, dans un récit, la modalité d'expression et d'exposition est la narration, pour laquelle la couleur n'est pas son ingrédient principal. Mais quels sont les éléments concernés par la couleur dans un récit ? Les objets meublant le décor, les vêtements et les accessoires des personnages, les éléments de la nature environnante, les manifestations du temps, les formes météo des saisons, les plantes, les animaux, les végétations, les bâtiments, etc. Tous cela dessine des détails à l'aide desquels l'action sur laquelle la lumière tombe, est mise en place et grâce auxquels cette activité est rendue plausible.

Nous allons étudier ces aspects chromatiques dans la XIII^e branche du *Roman de Renart*, intitulée *Renart et Primaut*. Cette branche compte parmi les plus anciennes des textes renardiens et se trouve en quatorzième position dans la collection α éditée par Ernst Martin (Boutet 1998, 1173). Concernant la structure, cette branche contient deux parties asymétriques du point de vue de la longueur et de la densité narrative : la première, plus courte, est dédiée à l'aventure de Renart et de Tibert, le matou ; la seconde, aux aventures multiples (six) de Renart et de Primaut, le loup, le frère d'Isengrin ; les épisodes enchaînés sont les suivants : Renart fait couper la queue de Tibert ; Renart fait Primaut prêtre dans l'église ; Renart et Primaut vendent les habits sacerdotaux ; Mouflart, le vautour, s'empare de l'oison de Primaut ; Renart fait le mort et mange des harengs des charretiers ; Primaut essaie de faire pareillement, mais il y échoue ; Renart et Primaut s'emparent des jambons du paysan. Du point de vue du type de narration, c'est un récit à tiroirs où les épisodes s'enchaînent parfois de manière chronologique et spatiale (les épisodes de Renart et de Primaut) ou de manière factice (le passage des aventures de Renart avec Tibert vers les aventures de Renart avec le loup).

2. Types de crises dans la branche *Renart et Primaut*

Dans son ouvrage *Valet noir. Vers une écologie du récit* (2021), Jean-Cristophe Cavallin définit deux types d'espaces qui semblent s'opposer de plus en plus. Le critique oppose *la cité*, là où habite l'homme qui façonne la nature selon ses besoins¹, à *la planète* où l'individu habite selon les règles de la nature, pas contre elle. À l'aune du chercheur Cavallin, chaque « espèce d'espace » suit un chronos différent, à savoir des types de temps spécifiques : dans la cité, le temps est linéaire, quasi-uniformisé, bien calculé et fort calibré financièrement, parce qu'il vise toujours le progrès. Au niveau de la planète, le temps s'écoule de manière cyclique, en harmonie avec les saisons et les rythmes de la nature. Si dans la cité l'homme et animal se trouvent en relation de soumission (de dernier est exploité par le premier ou le dernier est l'animal de compagnie pour le premier), dans la nature l'homme et animal se trouvent en relation de concurrence, car et l'un et l'autre s'emparent des ressources alimentaires que la nature possède, offertes pour rien. Mais il vient s'y ajouter la mesquinerie humaine associée à l'exploitation de ces réserves naturelles : les tensions, les abus, la corruption, les guerres, etc. Les rapports (toujours inégaux !) entre l'homme et l'animal ont le plus souvent favorisé le profit, la capture et le gain, selon un schéma dont Jacques Derrida fait la synthèse dans le concept de « carnophallogocentrisme », une forme de violence exercée sur l'animal, caractérisée par « une essence, du moins une prédominance mâle, et, comme la dominance même de la prédominance, guerrière, stratégique, chasseresse, viriloïde » (Derrida 2006, 144). Les plaines, les bois, les collines, les prés, les lisières, les montagnes, les vallées et les vallons, les lacs, les rivières, les étangs, etc. présents dans le *Roman de Renart* font partie de cette « nature » opposée au lieu anthropique et anthropisé qu'est la cité et/ou le village. Le poète médiéval met en exergue cette relation concurrentielle dénaturée – 'carnophallogocentrique', selon le mot de Derrida -, visible autant dans le milieu de la nature que dans le village : l'animal se comporte comme l'homme, car il est le masque de celui-ci. L'espace ne suit pas une autre hiérarchie que la dichotomie cité/campagne, les deux fréquentées par les animaux aussi ; l'espace devient fragmentaire et connaît quelques sous-formes adjacentes : pour la cité, ce sont la foire et la ville ; pour la campagne, ce sont le village, la clairière et la forêt, parfois hostiles.

Grâce aux événements narrés dans cette branche, trois types de crise y sont identifiables dans ces espaces :

a) Les crises de pouvoir se traduisent dans les luttes de hiérarchie entre les animaux de la forêt soit du premier échiquier politique, soit du second, et mettent en scène la remise en cause de l'ordre établi. Mécontent de sa position de vassal, Renart cherche sans cesse à déjouer l'autorité : celle du roi Noble le Lion ou des autres

¹ La cité est toujours vue par une raison interventionniste et matérielle, donc centrée sur des activités spécifiquement humaines, tandis que la planète se caractérise par une vision cosmocentrique du monde. L'homme habite la planète en « hooligan, en colon, en profiteur, en promoteur, en touriste. ». (Cavallin 2021, 185).

animaux plus puissants, comme Primaut, son cousin. Ce n'est pas donc par hasard que des procès, des plaintes ou des conflits ouverts se retrouvent presque partout le long du roman, pas uniquement dans cette branche¹. Par crises judiciaires (et souvent sociales), la société des animaux imite celle des hommes (juges, avocats, procès, Cour de Justice) et, par conséquent, mettent en lumière l'hypocrisie de la justice et les abus de pouvoir. Renart est souvent accusé, poursuivi ou jugé ; mais pour cause !

b) Les crises alimentaires ou de survie sont détectables dans de nombreux épisodes qui tournent autour de la faim : Renart doit se nourrir, parfois au détriment des autres, parfois au détriment des siens ; cela crée des situations de tension immédiate, où la tromperie² sert à satisfaire un besoin vital. La faim est plus puissante que, parfois, le respect dû aux relations familiales ; c'est pour cela que, de temps en temps, les épisodes de cette chrestomathie médiévale montrent des conflits familiaux, notamment entre Renart et les loups, Isengrin et Primaut, qui sont, tous les trois, cousins. Cela donne une dimension plus humaine aux personnages animaux.

c) Les crises morales (à lire religieuses !) créent un trouble de sens, où la ruse l'emporte sur la vertu ; on voit souvent certains épisodes jouer avec les valeurs chrétiennes (repentir, pardon, trahison, fidélité, soumission, obéissance, canons de prières, miracles, Saints Parents, etc.), prises pour futilités, dont Renart et ses confrères de tromperies se moquent³ souvent, surtout des figures religieuses investies d'autorité dans le but de leur miner l'influence, trouvée abusive, ou de les caricaturer. Les crises de ce type provoquent une tension morale : qui a raison, le rusé ou le naïf trompé ? Car, parfois, on assiste à une inversion des rôles : le plus faible gagne par l'intelligence ; la victime saisit la faiblesse dans l'armure du bourreau et en profite pour s'échapper à la contrainte. Mais, souvent, la même victime ressent le goût doux de la vengeance et elle la réalise contre son abuseur. La question (toujours morale) reste : est-ce qu'elle a raison ? sinon laisser l'acte de se venger à la merci de Dieu et agir en toute bonté, selon les préceptes bibliques.

Le dénominateur commun de toutes ces tensions est le comique de situation ; elles font rire, ricaner plutôt, mais dénoncent aussi des travers humains : bêtise, orgueil, cupidité, avarice, lâcheté, hypocrisie, etc. ; les quiproquos ou les tromperies sont souvent exagérées pour créer un effet comique, caricatural, parfois grotesque, en fonction de la gravité du défaut à mettre en exergue ; tout cela construit de manière ridicule les crises⁴.

¹ *Le Roman de Renart*, Manuscrit de Paris 3334, la branche Ia s'intitule *Le Jugement de Renart* ; la branche Ib s'intitule *Le Siège de Maupertuis* ; la branche II s'intitule *Le Duel judiciaire*. Le sujet de ces branches se concentre notamment sur ces relations conflictuelles. L'attitude généralisée de Renart à travers tous ces épisodes : le goupil se fait passer pour pieux ou innocent devant le roi pour éviter la punition.

² Renart trahit Isengrin et son frère, Primaut, plusieurs fois, malgré leurs liens familiaux.

³ Renart fait semblant de se confesser pour manipuler son partenaire : il conduit Primaut directement au lieu du piège pour jurer son amitié éternelle.

⁴ En guise d'exemples : Isengrin est coincé dans le puits, croyant pêcher, alors qu'il est piégé, mais sa stupidité l'empêche de voir que c'est la victime de Renart, le moqueur, pour la énième fois. L'église est attaquée par les 'diables' qui 'dansent' dans l'autel : en réalité, c'est Primaut, ivre mort, qui chante la messe

3. La colorimétrie des crises

Assez souvent on lie (de manière justifiée ou non !) la valeur d'une personne à la réalisation d'un but proposé ; autrement dit, la perception subjective de la valeur d'un individu est liée aux objectifs atteints. Heureusement, un tel objectif accompli mène à la perception que la valeur de la personne est augmentée aux yeux des autres. Malheureusement, un but raté mène à la perception (fausse, d'ailleurs !) que l'on est manqué de valeur. Renart entame sans trêve des projets de truand pour provoquer des ennuis à n'importe quel animal, engagé dans n'importe quelle relation parentale ou familiale, trouvé dans n'importe quelle position hiérarchique dans la forêt du Roi Noble Lion. Une explication possible serait que Renart veut faire représenter sa valeur à ses propres yeux et aux autres pour justifier le 'titre' de Roi des trompeurs, attribué à travers toutes les branches de ce texte. Il est un héros à rebours, un anti-héros, un quasi-héros qui est re-nominé maître Renart, roi de la ruse. Pour cela, il se réinvente sans cesse et avec créativité, comme dans un concours personnel où le principal concurrent est lui-même. En fait, le goupil représente ce type d'hommes – l'éternel moqueur et malfaiteur -, qui vit ce désir d'être reconnu une fois de plus, comme ayant la première position sur l'échiquier social : c'est une forme de fronde contre l'ordre politique incarné par Noble.

Dans une étude assez récente, intitulée *Le héros. Un mythe, une fiction, un idéal*, la chercheuse Marie-France Patti (2020, 142) donne une explication plausible pour le besoin de l'existence d'un héros dans le mental collectif et pour son rôle dans la société, quelle que soit l'époque historico-littéraire en question ; elle explique que le héros subsiste toujours dans l'imaginaire des gens non pas pour l'imiter, mais pour se faire une image de la réussite sociale, de la transgression des lois en faveur du héros (qui n'est plus contraint à les obtempérer), de la victoire de la richesse (une des formes du Bien) contre la pauvreté (une forme possible du Mal) ; ce sont des projections imaginatives chères que le quotidien ne donne pas trop souvent d'exemples visibles, car, parfois, interdites au roturier. Le même mécanisme fonctionne au cas du héros quasi-exemplaire ou à moitié exemplaire, mais intrépide et doué d'intelligence pratique, savoir profiter de toute circonstance pour offrir à lui et à la famille une position enviable et reconnue sur l'échiquier social. Renart est un héros de ce type, un quasi-héros, car ses défauts sont multiples, dont la réussite est convoitée, car sure.

Avant de passer en revue les paramètres chromatiques auxiliaires à la narration, nous donnons un bref aperçu de la couleur du personnage central : « Renart le roux » (RR 392) est 'dessiné' de cette manière partout dans le *Roman*, l'auteur anonyme y ajoutant parfois un adjectif désignant l'état de souillure de la fourrure du protagoniste, en fonction des aventures à travers lesquelles il réussit à obtenir de la nourriture ou à imposer son autorité devant les autres animaux du royaume. Son 'habit' à poil est parfois abîmé, souillé, ensanglanté, grisâtre, terne-mouillé, en tons argentés (durant l'hiver) ou bien gelée, selon les saisons ou des circonstances de chasse. Dans cette

comme un prêtre. C'est ce que le vrai prêtre croit lorsqu'il aperçoit le loup dont la tête est toute pelée comme d'un chanoine.

branche, apparaît une nuance de plus : Renart le roux avec le col blanc/la petite gorge blanche grâce à laquelle il arrive à déclencher la cupidité des commerçants de poissons, en vue de le vendre à la foire. En plus, cette couleur indique que l'animal est arrivé à sa maturité biologique et que sa peau est prête à tanner. En échange, quand Renart attrape un oison, sa proie, l'auteur anonyme donne un détail portant sur la couleur de la fourrure : elle est souillée, tandis que l'oison est blanc. On y entrevoit ici une suggestion morale, attachée à la couleur blanche (l'innocence de l'oiseau) par rapport à la méchanceté du chasseur, même si, dans l'optique des réseaux trophiques, c'est un transfert normal d'énergie et de la biomasse de la proie vers le prédateur.

3.1. Couleurs des flammes

Porteur du message non-verbal dans la communication, du message adjacent dans les textes, l'élément colorimétrique remplit plusieurs rôles dans l'effet du réel de la crise (de faim, par exemple) dans *Le Roman de Renart*. En voilà quelques-uns : présager finement la suite des événements, rendre l'imminence du conflit, accentuer l'intensité du moment maximal de l'action, annoncer l'éventuel dénouement, etc. De telles fonctions sont saisissables dans la XIII^e branche en discussion ; la construction romanesque qui y illustre le manque d'aliments débute dans l'épisode de Renart et de Tibert, le matou, par une certaine 'neutralité' de l'espace rural autant du point de vue météo que du point de vue du silence environnemental : « l'air serein et doux » (RR, 385). Apparemment, ce syntagme n'annonce rien de compliqué dans la suite de la journée, mais, soudain, il y a des vocables dessinant une crise possible : sans provisions et sans nourriture. Le feu comme élément chromatique apparaît souvent pour illustrer la crise de faim dans cette branche du *Roman*. La famine et l'estomac affamé sont rendus plus percutant par le syntagme « la langue paraît en feu » (RR, 387), suggérant l'intensité de la pénurie alimentaire prolongée. Comment procéder pour rassasier la panse¹ sinon par l'application d'un stratagème ? Celle-ci fonctionne toujours de la même manière : la fausse soumission, car Renart s'adresse à Tibert d'abord avec *vous*, puis il le tutoie, car c'est son compagnon malfaiteur de la même brigade de trompeurs ! Les deux sont entrés dans un poulailler ; cette fois-ci c'est Gombaut, le maître paysan, propriétaire des poules et des gélines (grosses et grasses, prêtes à être vendues à la foire), qui court les défendre, accompagné par ses chiens. « Il prend une brassée de pailles qu'il jette sur les cendres rougeoyantes : le feu prend, les flammes s'élèvent et [...] il se précipite vers le poulailler. » (RR, 391). C'est le vol qui mobilise toute la maisonnée pour faire une torche dont il se sert pour bannir les animaux affamés et sauver les ressources alimentaires nécessaires à passer l'hiver.

Dans une autre aventure alimentaire, narrée dans la seconde partie de la branche, à côté de Renart se trouve maintenant Primaut ; les deux attaquent le lardier et le garde-manger du paysan ; celui-ci essaie d'empêcher le vol de ses possessions alimentaires et cette narration à rythme intense est rendue plausible toujours à l'aide (des couleurs) du

¹S'il y a une crise de faim, en échange, il n'y a pas de crise d'amour concernant Renart : Hermeline est son épouse, tandis que la femme d'Isengrin, Hersent, est son amante (RR, 390).

feu : « Primaut n'est pas à la fête. Le rustre a bondi vers le foyer pour allumer une chandelle. » (RR, 429).

Il y a des passages où le feu sert de lumière, d'abord, comme la chandelle allumée par le prêtre dans l'épisode où Primaut, la tête tondue, 'fait la messe' dans l'église : « Le prêtre a entendu le bruit, après la sonnerie de cloches. Il saute de son lit, tout éveillé, prend une chandelle, vient vers le foyer, l'y allume [...] puis court chercher la clé de l'église. » (RR, 403). En un second lieu, le feu mobilise les gens à sauver l'église contre l'attaque des diables ; la foule des paysans suit leur leader, le prêtre, qui a vu le loup en train de s'époumoner pour chanter la messe et qui le prend pour le diable. « L'un [paysan] endosse sa cuirasse, l'autre [paysan] prend sa coiffe de fer qui semble bien venir de l'enfer, tant elle a séjourné dans la fumée ; tel autre prend la fourche redoutable qui lui sert à répandre son fumier, un autre encore, qui n'en possède pas, porte sa massue à la main. » (RR, 404). Les armes semblent, dans la nuit ténébreuse, à la lumière diminuée du feu, toutes couvertes de rouille ou de suie, comme sorties de l'Enfer ; les 'sauveurs' de l'église, quant à eux, ils ressemblent aux diables, les locataires de l'Enfer. L'effet caricatural est garanti par ces suggestions chromatiques et illustrent l'ironie que ces diables de gens sont en train de bannir d'autres diables de l'église. Qui plus est, la cuirasse et la coiffe de fer indiquent un second niveau de l'ironie, car, lors de l'attaque, ils prennent une allure de chevaliers venus défendre, avec loyauté et honneur, le christianisme, comme dans les croisades, mais finissent comme une bande de fous dans la dérision. C'est une moquerie, par derrière, de ce type de littérature chevaleresque, très en vogue à l'époque.

Encore une nuance rougeâtre, issue du feu, cette fois-ci comme de la braise. « Ses [de Primaut] yeux brillaient dans son visage comme deux charbons enflammés. » (RR, 398). Primaut, fort entiché pour boire, accepte le pari feint du goupil, pour lequel s'amuser une fois de plus du loup c'est un énorme plaisir pécheur auquel il ne peut plus résister. Pour les fêrus de pari, le concours d'hanaps de vin est un défi à ne jamais perdre, donc Primaut s'y voyait déjà gagnant ; les notations chromatiques du poète anonyme servent à mettre en relief ce désir de boire et d'en être le premier. Par conséquent, l'élément chromatique montre une immersion totale dans la narration, d'où le moindre souci de la description du corps animalier ou de la nature ; cela n'empêche pourtant pas que l'auteur dessine avec les couleurs indirectes des objets ou des êtres qui sont, symboliquement, coloriés d'une manière conventionnelle : la neige est blanche sans le dire, le diable est noir comme on le sait bien de la Bible, le soleil couchant est rouge-orange : on a donc des couleurs conventionnelles.

Certaines couleurs symboliques sont évoquées dans les moments d'exposition narrative ou, plus rare encore, dans des descriptions, et peuvent être suggérées par une mise en scène d'un épisode de violence comme 'récompense' pour un mauvais tour joué de Renart à Primaut. En fait, c'est une 'mère de bataille' appliquée par le loup au goupil, parce qu'il l'avait donné aux mains du paysan (l'épisode des trois jambons volés et mangés). C'est le rouge du feu et des flammes allumées par le paysan, indiquant la tension qui s'installe, d'un côté, entre deux actions (le vol des jambons par les animaux

affamés et la défense de la part de la maisonnée du rustre) et entre les deux partenaires d'aventure (ici le renard et le loup), car le goupil joue de nouveau un mauvais tour à Primaut. Le rouge marque ici le point culminant de la crise : le loup attaqué violemment par le paysan et l'homme brutalement mordu par l'animal. Les couleurs de la crise sont souvent accompagnés par des effets sonores, servant à suggérer l'intensité de celle-ci. La dimension sonore est rendue par des hurlements du loup, par les grognements et les cris de l'épouse du paysan, etc. ce qui renvoient à la tension et à la peur.

3.2. Couleurs de la nuit

Si le chromatisme des flammes du feu sert à illustrer l'intensité d'un conflit (l'homme attaque l'animal ou les animaux attaquent les celliers pour voler de la nourriture) ou d'un manque (le plus souvent alimentaire), les moyens colorimétriques dessinant la nuit servent, en échange, à cacher quelque chose ou bien à dissimuler. Primaut, le frère d'Isengrin, prend la nuit pour 'paravent' dans ses louches affaires, surtout dans les fuites à cheval ou à pied¹ : « Il s'enfuit le plus vite possible, à travers le bois, ventre à terre, et les paysans se sont mis à sa poursuite à toutes jambes, mais ils le perdent de vue, car la nuit est trop obscure. » (RR, 406).

La nuance de la nuit est associée à la crise morale, car Renart ne pense qu'à la ruse : Primaut demande au goupil quel type de ruse serait à utiliser afin qu'il obtienne de la nourriture pour apaiser son estomac vide. Dans l'obscurité, les deux réfléchissent comment obtenir des provisions, mais par refus d'obtempérer aux codes moraux : « Renart fut si fort étonné que la nuit fût déjà si proche. L'autre, désireux d'apaiser la faim qui le tourmente si âprement, l'interroge aussitôt : "Renart, dit-il, explique-moi par quelle ruse, par quel tour surprenant, je pourrais trouver à manger, car j'en ai vraiment besoin." Renart se met à réfléchir à la façon dont il pourrait lui causer des ennuis. » (RR 424). Le noir de la nuit renvoie ici à la chasse pas équitable, mais prise pour une louche affaire. Et Primaut et Renart voient la nuit de la même façon, car Renart réfléchit à une nouvelle forme d'ennuis à infliger à Primaut, tandis que le loup pense à comment remplir sa panse ! Comme dans la société dite 'civilisée' par des principes spirituels, dans la société 'forestière' il y a une vermine, faite d'individus méprisables, proliférant toujours des jérémiades sans fin et des lamentations contre les honnêtes gens.

¹Il peut sembler curieux que les animaux de la forêt sont munis de chevaux, comme moyen de déplacement et que leur caparaçon – soit d'ornement, soit de protection – parle indirectement de leur position sur l'échiquier 'politique' du Royaume du Noble. Mais si on ajuste cette société allégorique à la société réelle, nous observons que les chevaux remplissent le rôle de 'moyen de transport', pas d'animal. Même les fauves les plus rapides dans le monde animal possèdent un cheval qu'ils chevauchent, bien équipé de caparaçon de haute qualité : par exemple, le lièvre ou le goupil sont des cavaliers sans égal. Le verbe utilisé fréquemment est « chevaucher », doublé par des locutions adverbiales de type : « à bride abattue », « au galop », « au trot », etc., toutes faisant partie du champ lexical de l'équitation et du turf. Bernard Ribemont (1992) met en évidence la fonction satirique du cheval. Dans ce texte médiéval, le rôle humoristique du cheval sert à souligner les travers sociaux du Moyen Âge. Le cheval, qui symbolise la noblesse et la puissance, est tourné en dérision afin de mettre en exergue les faux-semblants des masques animaliers, les fausses élites, en fait.

L'épisode du vol des hosties de l'église se passe de nouveau à la lumière diminuée de la nuit ; c'est quelle crise y illustrée ? C'est une crise morale et d'autorité ecclésiastique, finement démasquée par quelques détails vis-à-vis desquels l'auteur anonyme se situe de manière critique et mordante : le prêtre a une ménagère qui tient place d'épouse également, le clerc Tierçain, son fils à lui, etc. Primaut, ivre mort, qui fait le prêtre, aime singer la messe et les sermons comme le fait l'homme de Dieu, mais vus de la perspective des fidèles qui n'arrivent pas à comprendre grande chose des prières ni des prédications fournies en latin au peuple. Le noir de la nuit pourrait être l'incompréhension du ministère clérical par les roturiers et le feu et ses couleurs rendraient chromatiquement la combustion nécessaire à réformer l'église. Mais ces flammes salvatrices brûlant le mal et aidant à la renaissance spirituelle n'auront pas lieu, car l'obscur de la nuit cache la fuite de Renart et de Primaut, laissant les choses à leur état initial.

Les deux partagent un nouvel épisode entre chien et loup : le vol des jambons ; dans ce cas, c'est une comparaison chromatique métaphorique ou oblique qui met en rapport le paysan et le diable, conformément à laquelle les traits du dernier sont transférés au premier afin d'illustrer le côté malin de l'homme ; c'est un *locus communis* / *topos koinos* de la dialectique médiévale manichéiste suivant laquelle le Bien est généralement représenté par le blanc brillant, tandis que le Mal est plus souvent rendu par le noir mat (Le Rider 1999, 165). « Les paysans sont de vrais diables, assurément. Certes, on ne raconte pas d'histoire de paysans, car on ne saurait en relater de bonne. Un paysan ignore l'amitié, un paysan n'a pitié de personne. » (RR, 423) dit comme dans un aparté l'écrivain anonyme du Moyen Âge. La couleur associée au diable est conventionnelle, mais dans ce texte c'est une association chromatique liée à l'âme, décrite comme manquée d'amitié et de pitié, deux valeurs chrétiennes en dehors desquelles l'homme possédant une telle âme est vide aux tréfonds, donc désignable par la couleur noire. Le rapprochement chromatique avec le diable est récurrent, renforcé quelques pages plus loin, mais cette fois-ci le parangon est à renverse : Primaut est comparé au diable, car noir dans la nuit. C'est la paysanne qui le voit comme ça autant à cause du manque de lumière (la chandelle était éteinte), qu'à cause de la cruauté de l'attaque du loup contre son mari. Et tout cela se passe à l'abri de la nuit (RR, 429). Une fois de plus le noir (conventionnel) provient de ces désignations indirectes de la malice, de la cruauté et de la violence outre mesure.

Une fois revenu dans la forêt, Primaut connaît un moment de colère maximale - « colère noire » (RR, 431) -, lorsqu'il se rencontre avec Renart après l'épisode des jambons volés. Attaqué par les paysans et la fourrure percée, Primaut bat le goupil à mourir. Trouvé en danger de mort, Renart lui fait le reproche de vouloir le tuer, lui, son cousin. Ce moment de colère intense (Heller 2009, 123) est suggéré par la couleur noire et par comparaison avec le diable. Derrière ce parangon chromatique symbolique, il y a une remarque ironique concernant la méchanceté et l'agressivité démesurées des gens qui agissent comme des diables. Premièrement il y a une association à la couleur noire selon la tradition biblique conformément à laquelle le démon est noir. Son attribut

essentiel est la méchanceté et la violence. En un second lieu, il y a un transfert du symbole pour désigner le comportement des gens qui sont, parfois, si agressifs comme les diables. En un troisième lieu, les animaux aux masques humains, empruntent leurs gestes aux traits des hommes dont la fureur et la colère sont volontairement immodérés. Le diable est une métonymie pour désigner l'homme et l'animal au visage anthropomorphique, car semblables.

Après l'épisode avec le paysan mordu par le loup, la matité du noir est utilisée à un niveau supérieur afin de suggérer combien méchant et traître peut être le goupil : « Là [dans la forêt] il rencontre Renart le roux qui l'y attend en menant grand deuil, plein de trahison et de haine. » (RR, 430). Dans ce court passage il est à remarquer que l'intensité des sentiments négatifs (hypocrisie) sont rendus par une expression figée « mener grand deuil » où la couleur noire est de nouveau conventionnelle : les habits de deuil sont, communément admis dans la tradition chrétienne catholique, noirs. Le deuil évoque ici trois défauts humains : non seulement des sentiments de haine et de trahison de la part de Renart, mais aussi le plaisir de feindre celles-ci. Si le narrateur médiéval utilise cette expression afin de marquer expressément les sentiments de Renart envers Primaut, plus loin, suite aux mauvais tours joués par le premier au second, on voit se manifester la colère noire de Primaut qui bat Renart à presque mourir : « Primaut se mit dans une colère noire et jura qu'il le lui ferait payer. » (RR, 431). Le loup courroucé est en train de commettre un acte de violence déclenché par l'un des plus destructifs sentiments du cœur humain, par les effets désastreux pour les relations interpersonnelles : l'ire. Si nous lisons ce fragment en clé des préceptes bibliques, alors le noir de l'âme provient toujours des péchés qui ressassent l'homme : pensées, gestes, pulsions, etc. dont l'origine est le diable et, par cela, l'homme perd la lumière divine ; par voie de conséquence, il s'enfonce dans l'abîme noir de l'enfer quotidien. Au-delà du ton toujours joyeux, mordant et moquant de ce texte médiéval, il faut admettre la profusion de certaines lignes du *Roman de Renart*, comme ci-dessus.

Outre les couleurs des flammes et de la nuit - le rouge, le rougeâtre et le noir -, il y a le vert stéréotypé renvoyant à la nature en général, à la forêt en particulier. Dans la plupart des cas, le décor des rencontres entre Renart et Primaut est la forêt, lorsqu'ils se retrouvent allongés sous un chêne ; le vert suggéré par cette couleur conventionnelle donne l'illusion de paix dans un théâtre du conflit, mais en réalité, ce décor paisible de la forêt masque une crise de fond. Voulant faire un serment à Renart pour déclarer la paix éternelle, les deux se rendent dans le bois pour trouver un bon endroit où réaliser officiellement le serment. Le vert (maladif) du bois peut évoquer la tromperie et l'atmosphère empoisonnée : les deux, Renart et Primaut ou bien Renart et Tibert, se retrouvent dans la forêt, comme point de départ d'une aventure où Renart remporte une nouvelle victoire contre son partenaire (soit le matou, soit le loup). Le vert est utilisé pour traduire l'ambiguïté morale et le comportement de canaille de la part du goupil.

Il y a quand même un silence anormal : l'absence de bruit peut aussi signaler la crise imminente, car le loup est piégé. Ces couleurs sont souvent accompagnées par des effets sonores qui se basculent dans le rythme du texte qui enregistre une certaine

accélération du tempo narratif ou syntaxique en vue de décrire la montée de la tension. Dans l'épisode du vol des jambons, les répétitions, les exclamations et les dialogues courts indiquent le désordre, la dispute, les gestes précipités des protagonistes et les actions saccadées de l'attaque, car c'est une bagarre à grande mise alimentaire : d'un côté, le paysan veut garder à tout prix les vivres, vu que l'hiver approche ; de l'autre côté, le loup n'a rien avalé depuis deux jours et demi. Donc, c'est une rencontre homme-animal où la famine dicte les conditions. La présence des consonnes dures, sonores et liquides (c'est une allitération en « d », « g », « b », « r »)¹ suggérant une fois de plus la rugosité des comportements et la violence des gestes. Ce sont des racailles en action.

4. Conclusion

Lieu de rencontre entre limite et possibilité, la crise se fait entendre, dans la XIII^e branche du *Roman de Renart*, autant dans la construction des épisodes conflictuels que dans la représentation des protagonistes antagoniques. Pour la mise en place de la crise, l'écrivain médiéval utilise la technique chromatique qui crée des effets de climax ascendant et en suggère sans bavure l'intensité qui va en croissant ou en mourant.

La violence de l'homme (prêtre, paysan, commerçant, charretier, etc.) infligée à l'animal reflète une exclusion réitérée, une condamnation à la marge de la société pour ce que le fauve représente - un malfaiteur, un voleur de nourriture -, plutôt que pour ce qu'il est. Renart et Primaut se situent entre deux espaces, différemment construits, entre deux épisodes de faim, incessamment retournés ; celle-ci est toujours résolue grâce à une aventure moins orthodoxe suivant laquelle les personnages renardiens, se trouvent toujours à la limite illégale, visant la fracture plutôt que l'ordre social ou moral.

Trois sont nos remarques à valeur de généralisation qui accompagnent ces considérations portant sur le rôle des couleurs dans l'économie textuelle de ce corpus littéraire.

Prima : Les couleurs, par leurs nuances, tons et rapport brillance/matité, servent à créer et approfondir l'effet de spatialité dans ce roman. L'auteur médiéval construit une relation référentielle entre l'espace et sa perception chromatique faite par le lecteur, en le plaçant dans son horizon d'attente, donc dans sa proximité quotidienne. L'espace en tant que forme géographique urbaine ou rurale est le théâtre de conflits, de bagarres, de confrontations, etc. pour la survivance alimentaire, donc chargé des mises provocatrices. Les moments de la journée ou les saisons de l'année sont représentés par l'intermédiaire de la présence ou de l'absence de la lumière ; si le spectacle nocturne est souvent imprégné d'un caractère infernal, force des méfaits et des malfaiteurs (d'où

¹ Afin de ne pas trop charger de citations l'article, nous donnons en bas le fragment réalisé à l'aide de l'allitération : « Primaut, fou de rage, le vit fourgonner dans le feu et se jeta sur lui : il le saisit aux fesses, tandis que l'autre se mettait à hurler [...]. Alors sa femme ne fait qu'un bond et s'empare d'une quenouille. Primaut, qui retient le paysan, les crocs enfoncés dans la chair ne s'en inquiète guère et ne bouge pas d'un pouce. Elle arrive aussi vite qu'elle peut, lève le bâton avec ses deux bras et le frappe sur le croupion : elle pousse et tire, frappe et charge, soyez surs qu'elle y met toute son ardeur. » (RR, 429).

l'impression de la dilatation du temps), la narration déroulée au registre diurne est souvent au ralenti, mais pas manquée de tromperies et diableries conçues par Renart et Primaud, l'un contre l'autre. La technique de la colorimétrie prend en considération des jeux d'ombres (aube/jour/tombée de la nuit/soir/nuit) et les contrastes de la lumière, tout cela dévoilant la ruse et la tension dramatique croissante de la crise. Prenons, à titre d'exemple supplémentaire, la couleur de bon matin ou les lueurs de l'aube quand Renart et Primaud se préparent à vendre les habits de prêtre (RR, 409).

Secunda : Cette représentation visuelle de l'espace où la crise est manifeste se fait, d'emblée, à l'aide des couleurs conventionnelles : le diable est noir, l'oison est blanc, la nuit est noir-foncé, le goupil est roux, le bois est vert, l'aube est à moitié lumineux, etc. Il y a pourtant des couleurs symboliques associées aux gestes, aux sentiments ou aux actions représentatifs pour les protagonistes : le poisson de la bouche de Renart qui provoque le désir, l'appât et la convoitise de la part de Primaud est brillant à la lumière du soleil ; Renart commence ses aventures presque toujours à l'obscurité de la nuit, c'est le noir de la ruse, de la tromperie, de la manipulation ; le blanc mat de la huche au lait renversé suggère un point de rupture, c'est une humiliation faite par Tibert ; c'est la matité du blanc qui renvoie à la naïveté et à la crédulité.

Tertia : Les effets sonores à perception subjective accompagnent souvent les notations, parfois obliques, renvoyant aux couleurs. C'est une forme narrative binaire : visuelle et auditive. L'expérience visuelle cartographique est doublée par une autre bruyante, ayant chacune son rôle bien défini dans l'économie textuelle. Afin d'indiquer indirectement le basculement dans la crise, il y a un passage d'un moment calme à un moment bruyant, marqué par l'opposition entre voix doucereuses (tromperie) et cris soudains (trahison révélée). Pour rendre l'idée de crise dans *Le Roman de Renart*, l'auteur médiéval se sert des allitérations en consonnes sonores et liquides (r, k, g) afin de rendre l'agressivité, l'agitation, tout comme du rythme rapide et haletant qui indique l'escalade de la crise ; de son côté, le silence soudain remplit son but de suspense ou de danger imminent au milieu de la nature sauvage, mais anthropomorphisée.

Bibliographie

Texte de références

Le Roman de Renart. Branche XIII : Renart et Primaud. 1998. Texte établi, traduit, présenté et annoté par Dominique Boutet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 385-434.

Ouvrages critiques

Berque, Augustin. 2000 [1990]. *Médiance. De milieux en paysages*. Montpellier : GIP Reclus, collection « Géographiques ».

Boutet, Dominique. 1998. *Branche XIII : Renart et Primaud. Notice. Notes et variantes*. Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1173-1190.

Cavallin, Jean-Cristophe. 2021. *Valet noir. Vers une écologie du récit*. Paris : Éditions Corti, collection « Biophilia ».

Derrida, Jacques. 2006. *L'Animal que donc je suis*. Paris : Éditions Galilée.

Foulet, Lucien. 2007 [1968]. *Le Roman de Renart*. Paris : Honoré Champion.

Gibson, James. 2014 [1979]. *Approches écologiques de la perception visuelle*. Paris : Éditions Dehors.

- Haller, Karen. 2019. *Le pouvoir des couleurs*. Paris : Éditions First, traduit par Florence Paban.
- Heller, Eva. 2009 [2000]. *Psychologie de la couleur*. Paris : Pyramyd, traduit par Laurence Richard.
- Le Gentil, Pierre. 1963. *La Littérature française du Moyen Âge*. Paris : Librairie Armand Colin.
- Le Rider, Jacques. 1999 [1997]. *Les couleurs et les mots*. Paris : PUF.
- Patti, Marie-France. 2020. *Le héros. Un mythe, une fiction, un idéal*. Paris : In Press.
- Pelletier-Michaud, Lydia. 2007. *Couleurs, lumière et contrastes chez les lyriques grecs et les élégiaques latins*. Québec : Université de Laval.
- Ribemont, Bernard. 1992. « Le cheval et le poète. Hippie et écriture ». In : *Le cheval dans le monde médiéval*, Presses universitaires de Provence. <https://doi.org/10.4000/books.pup.3345>, consulté le 25 novembre 2025.
- Ripoll, Élodie. 2018. *Penser la couleur en littérature. Tome 4*. Paris : Classiques Garnier, collection « Confluences ».
- Verdon, Jean. 2006. *L'amour au Moyen Âge. La chair, le sexe et le sentiment*. Paris : Perrin.

Dictionnaire

- Mollard-Desfour, Annie. *Le Dictionnaire des mots et expressions de couleur*. Paris : CNRS Éditions, 7 vol. (*Le Bleu, Le Rouge, Le Rose, Le Noir, Le Blanc, Le Vert, Le Gris*), 1998-2015 (Cf. au blogue de la linguiste).

Sigle

- RR - Le Roman de Renart.

Alexandru N. LAZEA
(Université de l'Ouest de
Timișoara, Roumanie)

**Le langage comme obstacle à la
communication dans *Erreur
de construction* de Jean-Luc Lagarce**

Abstract (Language as a barrier to communication in *Erreur de construction*, by Jean-Luc Lagarce):

In this article, we offer a semiological analysis of the characters in Jean-Luc Lagarce's play *Erreur de construction* (1977). The characters in this text lack spiritual drive and intellectual depth. They are incapable of self-analysis, do not participate in social movements, and display an inextricable inner strength. This strength is due to their survival instinct, their ability to adapt, and their gift of speech, which dispels and reduces the anxiety of the crisis in which they find themselves. We will show how language becomes an obstacle to communication and conclude with the importance of the reader's recovery of signs and traces and their detailed analysis. These semiological elements (signs and traces) are tools that provide important details about a character's identity.

Keywords: *crisis, character, sign, theatre, trace.*

Résumé : Dans cet article, nous proposons une analyse sémiologique des personnages de la pièce *Erreur de construction* (1977) de Jean-Luc Lagarce. Les personnages dans ce texte sont dépourvus d'élans spirituels, d'élaboration intellectuelle. Ils sont incapables d'auto-analyse, ne participent pas au mouvement social et montrent une force intérieure inextricable. Cette force est due à l'instinct de survie, à la capacité d'adaptation ; et au don de la parole, qui dissipe et réduit l'anxiété de la crise dans laquelle ils se retrouvent. Nous montrerons comment le langage devient un obstacle dans la communication et nous concluons sur l'importance de la récupération des signes et des traces par le lecteur ainsi que de leur analyse détaillée. Ces éléments sémiologiques (les signes et les traces) sont des outils qui fournissent des détails importants sur l'identité d'un personnage.

Mots-clés : *crise, personnage, signe, théâtre, trace.*

« La parole est autant ce qui révèle, débusque l'être, que ce qui lui permet de se dissimuler. » (Sermon 2007, 70) ; – c'est dans cette ambivalence langagière que le personnage lagarcien joue son destin à travers la pièce de théâtre *Erreur de construction* (1977). Dans cette pièce, Jean-Luc Lagarce « clôture » cinq personnages (trois dames appelées Louise Scherer, Sophie Notior et Eda Tristesse, un monsieur appelé Auguste Herut et L'homme en uniforme) dans une maison durant une crise politique et sociale qui mène à une révolution et un changement de régime. Ils parlent à bâtons rompus de ce qui se passe à l'extérieur, des effets de la crise qu'ils subissent. Dans un discours discontinu et hybride qui prend tantôt la forme de déclarations dans une enquête (jamais

aboutie), il est difficile de démêler les différents plans d'une manière suivie. Nous essayons de le faire, la lecture en rassemblant les signes et les traces laissés par les personnages dans le texte.

Jean-Luc Lagarce garde un intérêt pour une direction particulière en ce qui concerne la mise en crise du personnage. Il l'enferme dans un espace symbolique et l'oblige enfin à se dévoiler devant le lecteur tel qu'il est. Le théâtre de Lagarce est comme « un long poème qu'il ne cesse d'écrire, d'une œuvre à l'autre » (Devaux-Rodriguez 2023, 75) et dans cet espace de crise, le personnage se déconstruit à mesure qu'il tente de se (re)dire. Jean-Luc Lagarce semble ainsi transformer l'espace dramatique en un espace de mémoire où chaque mot prononcé porte la trace d'un manque ou d'une absence. Le personnage, dépossédé de toute certitude, se trouve dans une tension permanente entre le désir d'expression (*L'homme en uniforme*) et l'impossibilité de communiquer pleinement (*Madame Louise Scherer*, *Madame Sophie Notior*). Cette crise de la parole, récurrente chez Lagarce, fonde la dimension poétique et tragique de son théâtre, où le silence devient à son tour un signe.

1. Le bouleversement social

Les cinq personnages – Madame Louise Scherer, Madame Sophie Notior, Madame Eda Tristesse, Monsieur Auguste Herut et *L'homme en uniforme* – parlent du déroulement des événements tout au long de la pièce. D'abord, « des individus louches rôdent dans la ville¹ » (EC, 24), puis « il y a des émeutes » (EC, 25), « chaque matin les manifestations [passent] » (EC, 26), « la pelouse est pleine [...] de tracts subversifs » (EC, 26). Les jours suivants « les gens crient dans les rues et les indicateurs ont été brûlés sur la place publique » (EC, 28), « les trains ne roulent plus » (EC, 29), « il n'y a plus d'électricité et l'eau a été coupée » (EC, 29), « plus personne ne travaille » (EC, 30), les prix augmentent vu que « le beurre coûte 180 francs le kilo » (EC, 30), « un hélicoptère survole sans cesse les installations sportives » (EC, 30), « le facteur a refusé de distribuer le courrier et le laitier est parti vivre chez ses parents » (EC, 30). Tout cela jusqu'à ce que « le président de la Patrie en danger » (EC, 34) soit « mort dans des circonstances banales » (EC, 34). Une nouvelle section parlementaire est nommée. « Les émissions radiophoniques ont été rétablies » (EC, 34), « le supermarché de la rue des Marguerites fait des soldes monstres de beurre avarié » (EC, 34), « l'eau coule à nouveau en vente libre » (EC, 35). Au fur et à mesure que les nouvelles sont livrées au lecteur, on apprend ce que devient Jean, le fils de Madame Eda Tristesse : celui-ci rejoint la Révolution, devient « le représentant local du mouvement révolutionnaire » (EC, 28), puis « le chef à vie de la section révolutionnaire locale » (EC, 31) ; il est « nommé président à vie du parlement national » (EC, 36), « le président de la Patrie par intérim » (EC, 38), « [le] président à vie de la Patrie en danger » (EC, 42). Il renvoie le gouvernement et par décision du président le mot « Révolution » est interdit tout

¹ Lagarce, Jean-Luc. 2011. *Erreur de construction*, in *Théâtre complet I*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2011. Désormais désigné à l'aide du sigle EC, suivi du numéro de la page.

comme les sorties après 19 heures (EC, 41-42). Voilà l'histoire. Revenons aux personnages présents dans le texte.

2. Signes du trouble intérieur

Des signes concrets dévoilent les identités des deux dames : les noms, les maisons d'habitation, l'environnement, l'appartenance à une famille, à une société (contemporaine). Elles habitent 128, respectivement 129, rue des Lilas. Elles se présentent elles-mêmes en prononçant chacune son nom et chacune donne des références sur une nombreuse lignée masculine : le mari, le fils, le petit-fils, le père, le grand-père, l'arrière-grand-père, les ascendants du mari et même les ascendants d'une voisine ou le mari d'une cousine sont tous morts à la guerre. L'information touche à l'absurde parce que la présentation devient ahurissante du fait que tous les hommes mentionnés s'appelaient Albert :

« Madame Louise Scheurer : – Mon mari s'appelait *Albert*, il est mort à la guerre ; mon fils s'appelait *Albert*, il est mort à la guerre, pas le même ; mon père s'appelait *Albert*, il est mort à la guerre ; son père [...]. »

« Madame Sophie Nator : – [...] une cousine de mon mari qui s'appelait *Albert* [...] et qui bien sûr est mort à la guerre [...]. » (EC, 19)¹.

Cette parole protocolaire qui ressemble à un discours comique des pièces du théâtre classique plonge, en effet, « les personnages dans une atmosphère de fiction répétitive » (Sermon 2004, 221). Le personnage devient le noyau générateur de l'intrigue. Et il l'est dans le théâtre de Lagarce, surtout dans cette pièce. La trame se construit à partir de lui et de la parole qu'il prononce. Les trois femmes et les deux hommes parlent non pour exprimer du sens, mais pour survivre dans la trame dramatique. Cette fragilité du langage traduit également une crise ontologique du personnage. En se répétant, en récitant des mots flétris, il perd son unicité, devenant le relais d'un discours collectif, d'un patrimoine verbal dont il ne maîtrise plus les formes et les structures. Le personnage de Lagarce est le produit de ses mots : il est une figure parlée plutôt qu'une figure parlante. La répétition du nom *Albert* fait de la parole un signe traumatique : c'est la marque d'un souvenir impossible à dire autrement, le vestige d'une douleur qui ne trouve pas sa place dans le discours rationnel :

« [...] loin d'être garanties par l'institution d'un sens commun, ces formes interactionnelles dysfonctionnent, tournent en roue libre, paraissent comme désaccordées l'une à l'autre parce que situées à des niveaux distincts du travail sémantique qui se joue. Il en résulte une mise en crise du sujet, de sa consistance identitaire, telle qu'elle peut être, en condition normale, coconstruite précisément par

¹ Notre soulignement.

les rites d'interaction être, en condition normale, co-construite précisément par les rites d'interaction. » (Bertrand et Provenzano 2022, 28-29).

C'est aussi la crise du langage, résultant d'un blocage au niveau du subconscient à cause d'un événement douloureux, de nature organique. Cette crise est cependant bénéfique au personnage. Il trouve dans le silence d'une parole ahurissante le moyen optimal de se créer un passé.

Visiteur inattendu, le troisième personnage, Auguste Herut, parle de la lignée féminine de sa famille : ses grand-mère, arrière-grand-mère et la mère de celle-ci, victimes des épidémies :

« Monsieur Auguste Herut : – La mère de ma mère s'appelait *Adélaïde*, elle est morte du choléra. La mère de ma grand-mère [...] s'appelait *Adélaïde*, elle est morte du choléra [...]. La cousine au huitième degré de ma mère s'appelait *Adélaïde*, elle est morte du choléra. » (EC, 25)¹.

Dans ces énumérations où nous retrouvons les mêmes noms répétés (*Albert*, *Adélaïde*), cela conduira au même effet que de ne pas en avoir un. L'idée est que, dans cette pièce de Lagarce, toute une masse d'êtres humains disparaît à cause des guerres et des épidémies. Après cette scène où Monsieur Auguste Herut se présente, il sort, puis revient et demande l'hospitalité, parce que dehors il y a l'émeute.

Le quatrième personnage, Madame Eda Tristesse, est la troisième femme qui fait sa présence dans la pièce. Dans *Erreur de construction*, les personnages ne cessent de parler pour tenter d'exister dans et par le langage. Cependant, Madame Eda Tristesse occupe une place paradoxale : elle n'apparaît qu'une seule fois, pour huit répliques seulement, avant de disparaître pour l'éternité, mais sa disparition hante ensuite toute la pièce. Elle devient le signe de l'absence et les traces de sa mort intéressent les autres personnages. Ce personnage qui suscite la curiosité et, en même temps, le dégoût des autres, Madame Eda Tristesse, se rend à Louise où elle vient boire le thé puisque c'est mardi. Dès sa première réplique, elle ne manque pas de dire que son père s'appelait toujours Albert et qu'il est mort à la guerre. Son fils, dit-elle, est parti « faire la Révolution » (EC, 27), ce que les autres dames désapprouvent.

Après cette apparition, on ne verra plus Madame Eda Tristesse. Cela nous permet de la voir comme un personnage épisodique, un être en passage, un signe vidé de sa substance qui ne subsiste qu'à travers les paroles des autres. La mort d'Eda Tristesse condense la poétique du personnage absent dans ce texte. Madame Eda Tristesse représente les signes d'une crise langagière qui déborde d'incompréhensions. La parole qui se substitue à l'action et les traces servent à reconstituer une présence perdue dans le temps et l'espace dramatique. Le personnage absent constitue une construction qui repose sur la mise en place d'un « sous-espace d'absence » opposé à un sous-espace de présence complète, ce que l'on désigne comme la loi de polarisation

¹ Notre soulignement.

sémantique : chaque absence crée un vide qui, paradoxalement, génère une présence ressentie (Wołowski 2000, 26). Cette polarisation se décline en deux typologies relatives à la durée (instantanée, périodique, permanente) et à la nature (visuelle, vocale, corporelle, factuelle), puis en sous-catégories fonctionnelles, contrastives, inférentielles, dramaturgiques, surnaturelles, verbales et existentielles (Wołowski 2000, 29). Ce sont des formes indexicales qui rythment le texte : un échange de répliques construit autour de la figure d'un personnage absent, un silence chargé de signification, l'évocation d'un souvenir. Le nom même d'Eda Tristesse fonctionne comme un indice lexical de sa disparition : il annonce d'emblée une figure fondée sur le deuil et la perte. Ce nom propre, doté d'une valeur sémantique et prémonitoire, agit comme un signe condensant tout le destin du personnage. Son unicité dans la pièce lui confère une résonance particulière : il marque une identité vouée à la mémoire et à la douleur. La mention récurrente du nom – « Rappelons pour mémoire que madame Eda Tristesse était la veuve explorée de monsieur Albert Tristesse, mort à la guerre. » (EC, 36) – montre encore une fois sa résonance dans le texte. En héritant le nom de son mari, Eda Tristesse hérite également de sa condition humaine : elle devient la gardienne d'un passé figé, condamnée à porter dans son nom les traces d'une tristesse accablante.

Ces indices, analogues aux « signes et traces » décrits par Carlo Ginzburg (1989) comme le paradigme indiciaire, permettent au lecteur de reconstituer la figure du personnage absent à partir de détails apparemment insignifiants. Dans la même note, Liviu Dospinescu montre que l'espace devient une « interface » où le lecteur-spectateur vit une expérience imaginaire, presque visuelle, plutôt que la réception d'un sens préétabli par l'auteur :

« C'est à cette tendance *désesthétisante* et *désémiotisante*¹ du théâtre que nous nous intéresserons par l'examen des phénomènes qui semblent attester une mutation dans l'ordre symbolique de l'art théâtral. Dans la mesure où la "beauté des formes" et le "plaisir du sens" ne sont plus la finalité de l'acte théâtral, comment comprendre les nouvelles approches qui en destituent le sens ? Comment le théâtre peut-il encore fasciner dans ces conditions ? Qu'est-ce que le spectateur est appelé à découvrir, à ressentir ou à expérimenter dans ce vide sémiotique et esthétique apparent ? Bref, comment le spectateur est-il appelé à vivre le théâtre en dehors de la logique des signifiants et des esthétiques traditionnelles ? » (Dospinescu 2008, 46).

Car « par rapport au temps et à l'espace, ou bien à l'importance de la question, l'observateur ressent une surabondance ou, à l'autre pôle, un sensible amincissement des signes » (Lehmann 2009, 115)². Eda Tristesse est une présence fragmentée ; son image est recomposée pièce par pièce : premièrement par son apparition qui nous offre des indices sur sa relation avec les autres personnages et sur ses tics verbaux, ses intérêts, puis par sa disparition dans le vertige de l'inconnu, de l'incertitude. Son

¹ C'est l'auteur qui souligne.

² Notre traduction à partir du roumain : « În raport cu timpul sau cu spațiul sau cu însemnătatea problemei, observatorul simte o supraabundență sau, la polul celălalt, o sensibilă subțiere a semnelor. ».

apparition est beaucoup moins intéressante que sa disparition, car sa mort devient métaphore de la condition du personnage lagarcien : elle devient un signe sans stabilité identitaire qui ne subsiste que dans les traces de sa propre disparition.

Ainsi, tout au long de la pièce, il sera question de sa mort. Gardiens de la mémoire, les deux autres dames et Monsieur Herut évoquent les causes possibles de la mort de Madame Eda Tristesse : le chagrin, ensuite la honte, une rage de dents, la colère, la douleur, une trop forte absorption de bonbons E 224 colorant fraise, la colère, une chute malencontreuse. Tout cela est démenti par d'autres nouvelles : « Le corps de la très regrettée madame Eda Tristesse a été retrouvé criblé de balles dans sa baignoire. » (EC, 36), « Le corps de la pauvre madame Eda Tristesse dont on était sans nouvelles a été retrouvé ensanglanté et couvert de traces de pneus dans un fourré. » (EC, 38), puis « dans une cave proche de l'immeuble de la section révolutionnaire clandestine » (EC, 42). Ces horreurs sont démenties à leur tour par d'autres nouvelles : Eda Tristesse serait morte d'ennui, de tristesse, de vieillesse. Chaque réplique annule la précédente, et l'événement se dilue dans la rumeur. Chaque personnage relaie une version, modifie les faits, ajoute un détail, puis s'efface grâce à la découverte d'une nouvelle trace, d'un nouvel indice. Madame Eda Tristesse devient la figure-modèle dans *Erreur de construction* ; elle se perd dans ses traces et se transforme en un faisceau de signes sémiologiques. Le travail du lecteur consiste dans la récupération de ces signes et traces identitaires. Le personnage se cache non seulement derrière la mort ou l'absence, mais aussi derrière les traces et les signes laissés à travers la parole dans le texte.

Le cinquième personnage, L'homme en uniforme, « représentant de la section révolutionnaire » (EC, 32) entre chez Madame Louise Scheurer deux fois. La première fois, il dit que son nom n'a pas d'importance et que sa grand-maman qui s'appelait Adélaïde est morte à la guerre. Il demande si la dame connaissait Eda Tristesse. Une enquête paraît s'entamer, mais il n'y aura rien d'autre que des excuses et des remerciements : « L'homme en uniforme : – C'est bien, madame, excusez-moi de vous avoir importunée avec autant de cruauté, sans que cela puisse servir à quelque chose. » (EC, 33).

La seconde fois, L'homme en uniforme vient pour avertir que la maison est réquisitionnée pour l'hébergement des gardes. Les événements à l'extérieur sont à leur comble. Ce cinquième personnage incarne le signe fort de la **crise politique** qui traverse l'espace extérieur. Son apparition, marquée par une ambiguïté entre autorité et impuissance, révèle le vacillement des repères collectifs et l'effritement du sens dans l'espace intérieur qui se montre lui-aussi en crise. Par sa présence, Lagarce inscrit le politique non pas comme un événement spectaculaire, mais comme un **symptôme** d'un ordre social en pleine décomposition. Le « costume » de L'homme (en *uniforme*) devient un **signe de l'Histoire**, vidé de sa fonction initiale : il représente un pouvoir sans pouvoir, un langage sans contenu, comme si l'ordre institutionnel de l'État s'était lui aussi effondré. Sa parole, qui devrait porter en elle des traces d'un lexique administratif et juridique – « Je suis le représentant de la section révolutionnaire... »

(EC, 32), « je serai très heureux de vous poser quelques questions » (EC, 33), « Je tiens à vous avertir que votre maison est réquisitionnée pour l'hébergement des gardiens. L'entretien des lieux vous revient, comme il se doit. » (EC, 37) –, devient un signe de la crise du sens politique. Lors de sa seconde apparition, quand il vient annoncer la réquisition de la maison, le geste se réduit à un acte de contrainte sans discours, sans justification.

3. Les formes d'expression

Les formes d'expression déconcertent ou font rire.

« Monsieur Auguste Hereut : – [...] mon père s'appelait Albert, il est mort à la guerre ; mon grand-père s'appelait Charles, il est mort dans un accident de cheval.

Madame Sophie Notior : – Comme c'est triste.

Monsieur Auguste Hereut : – C'est la vie, madame.

Madame Sophie Notior : – À qui le dites-vous ?

Monsieur Auguste Hereut : – Mais, à vous, madame.

Madame Sophie Notior : – C'est tout ce que vous avez trouvé pour nous faire rire ? » (EC, 24-25).

Cependant, il n'y a rien de comique ici. Ricaner sur la mort est une chose grave. Les énumérations et les répétitions obsessionnelles suggèrent l'angoisse de la mort chez l'auteur et les inquiétudes des humains relatives aux désastres, aux meurtres et aux crises. Si, au début, le patronyme Albert peut être pris pour un prénom repris de génération en génération, par accumulation des scènes successives, on arrive à la supposition que les cinq personnages sont des parents d'une même famille, les Albert. Ils se retrouvent tous dans un espace familial, il n'y a aucun signe de surprise, comme si c'était la première fois, au contraire. C'est au lecteur qu'ils se présentent, pas l'un à l'autre. La famille est une représentation symbolique de l'humanité tout entière. L'angoisse de la mort rejoint la préoccupation pour les causes de la mortalité. Tout au long de la pièce, les personnages évoquent des individus qui ont perdu la vie dans un accident de cheval ou à cause d'une vieillesse prématurée. On meurt de chagrin ou de rire. Il y a aussi les suicides. Ce sont des exceptions par rapport au nombre d'Albert. D'ailleurs, malgré ces événements malheureux (« C'est la vie, madame. » (EC, 24)), les femmes de la pièce peuvent bénéficier d'une identité : celle de veuve.

Chez Lagarce, « la répétition est ouverte à la variation, au commentaire » (Bonnier et Sermon 2008, 146). Même si le nom d'Albert résonne comme une litanie dans la bouche de tous les personnages, Charles, Charlotte ou Caroline sont là pour créer un effet de surprise et pour stopper la matrice absurde d'une énumération redondante.

Dans le sillage de l'absurde d'Eugène Ionesco, la pièce *Erreur de construction ou De l'importance du jardin, des fleurs, du deuil, de l'été et de l'amour pour l'humanité et les gens* annonce un rapprochement des tendances du Nouveau Théâtre par l'abondance des stéréotypes verbaux vides de sens, signes de l'absurde et du

nihilisme également : « L'homme en uniforme : – Seul Dieu le sait. Et encore cela n'est pas sûr. » (EC, 38). Jean-Luc Lagarce pousse à l'extrême les éléments d'absurde à la manière de Ionesco. Il se rapproche de ce dramaturge dans un intertexte de *La Cantatrice chauve* (1950) par « les déclinaisons généalogiques » et « le jeu des sonnettes », comme l'observe Anaïs Bonnier et Julie Sermon (2008, 144) dans *À propos, et « La Cantatrice chauve » ? (« Erreur de construction » et autres troubles)*, par des personnages-rôle (le pompier de Ionesco est « [l']avatar générique » (Bonnier et Sermon, 2008, 144) de l'homme en uniforme chez Lagarce) ou en prenant une distance par rapport aux personnages de Ionesco :

« Madame Sophie Notior : – [...] Il y a longtemps qu'il n'est plus 9 heures et, de toute façon, nous ne nous appelons pas monsieur et madame Smith, n'est-il point vrai ? » (EC, 28).

« Monsieur Auguste Hereut : – Contrairement aux pensées fausses qui hantent les esprits des plus crédules d'entre vous, notre nom n'est pas Smith, notre bonne ne s'appelle pas Sherlock Holmes et nous n'attendrons pas de gens qui pourraient s'appeler Martin. » (EC, 29).

Si Ionesco invente une pièce en s'inspirant d'un manuel d'anglais, Lagarce fait parler ses personnages comme des speakerines à la radio ou à la télévision, en livrant un amalgame cocasse de brèves nouvelles : un gardien, dit Auguste Herut,

« ... s'est suicidé cette nuit dans l'entrée. Les autres ont décidé de s'installer dans les couloirs du premier étage. La cuisine est désormais inaccessible. Le fils de la défunte et néanmoins estimée madame Eda Tristesse a congédié hier le parlement national. La veuve de l'ancien président de la Patrie en danger, du milliardaire portoricain et de l'acteur de cinéma George Broot vient d'épouser en quatrièmes noces le propriétaire du supermarché de la rue des Marguerites. » (EC, 37).

4. Traces de l'instinct de survie misent à l'épreuve

Dans l'entrelacement des sujets évoqués par les personnages, l'existence personnelle se manifeste à travers des traces verbales élémentaires, celles qui renvoient aux besoins vitaux – la nourriture et l'abri – comme signes résiduels de l'instinct de survie.

« Madame Sophie Notior : – [...] Il reste huit kilos de bananes et une boîte de cassoulet aux herbes de Provence. [...] »

Monsieur Auguste Herut : – [...] Le frigidaire ressemble à une armoire et je hais les bananes... » (EC, 29).

« Madame Louise Scheurer : – [...] Il reste sept kilos de bananes et nous avons mangé la boîte de cassoulet hier soir. C'était très lourd à digérer... [...] »

Madame Louise Scheurer : – [...] Il reste trois kilos de bananes. Je hais les bananes... » [...]

Monsieur Auguste Herut : – Madame Louise Scheure a mangé brutalement ce matin la dernière banane. » (EC, 30).

« Madame Sophie Notior : – Je tiens à vous rappeler que nous n'avons plus rien à manger... » (EC, 34)

Les personnages signalent aussi, plusieurs fois, le prix du beurre avarié qui montre très haut, puis redescend dans le supermarché qui se trouve non loin du domicile des deux dames. L'obsession pour la coltarisation des provisions est plutôt symbolique : elle dévoile les signes et les traces d'une crise intérieure, d'un théâtre qui se joue intérieurement. La Révolution du dehors oblige les trois protagonistes de cette scène à se surexposer au lecteur, à lui montrer leur besoin organique de trouver leur paix intérieure. Ainsi, **l'instinct de survie se métamorphose en une prison intérieure** : ce qui trouble l'esprit des personnages ne sont pas les événements qui se déroulent à l'extérieur, mais l'idée qu'ils devraient quitter l'appartement, leur zone de confort, pour aller s'approvisionner en nourriture.

En ce qui concerne la maison, elle « se trouve juste à l'angle de la rue des Lilas et de la rue des Roses et, par un cruel jeu de destin, c'est là que passent chaque matin les manifestations. Le sort de la Patrie en danger se joue au coin de mon jardin. », dit Mme Louise Scheurer (EC, 26). Les dégâts successifs dans le mur – « slogans subversifs et obscènes » (EC, 29) –, dans la façade – « qui n'est plus une façade » (EC, 29) –, dans les piquets blancs de la palissade du jardin (arrachés), sur le petit puits décoratif, le massif de pétunias dans le jardin (sauvagement détruits), le massif de narcisses (sauvagement piétiné) attristent les locataires. Le Comité national pour la Révolution décide la garde à vue de la maison. Les gardiens campent devant la porte et font du bruit. Puis, ils prennent possession du sous-sol et après ils établissent un campement dans le jardin, avant de décider de s'installer dans le couloir du premier étage. Ils sont un peu partout, dans la cuisine, sous la douche dans la salle de bains et Madame Louise Scheurer voit des jeunes hommes un matin autour de son lit. Chose étonnante, les deux femmes paraissent ravies : ils sont propres, les gardiens, ils font la vaisselle, ils rangent leurs affaires, leur sous-chef a mis des violettes dans les cheveux, « c'est très joli » (EC, 39). Cependant, le mieux c'est que finalement ils soient hébergés dans une caserne.

5. Les signes de la joie de vivre

La joie de vivre est exprimée à travers des images florales qui se multiplient vers la fin de la pièce, de telle sorte que l'installation de l'ordre, fût-il autocratique et menaçant, dissipe l'effroi du début. Pour « l'humanité et les gens », « le jardin et les fleurs » ont de l'importance, affirme l'auteur dans le sous-titre. D'ailleurs, trois rues du quartier sont nommées : des Lilas, des Roses, des Marguerites. Dans le jardin

fleurissent des pétunias, des jonquilles, des violettes, « la pelouse est couverte de pâquerettes, c'est très joli » (EC, 42). « La première jonquille du jardin est éclos. Elle est jaune. » (EC, 42). Il y a aussi les souvenirs, la nostalgie : « Vous souvenez-vous de ce jardin plein de fleurs, où les oiseaux chantaient dès l'aube ? » (EC, 43). Et il y a aussi une précision sombre, annulée par la rêverie :

« Madame Sophie Notior : – Demain, le beurre augmentera à nouveau, la femme du président épousera le propriétaire des puits de pétrole. Les fleurs du jardin seront écrasées comme à chaque fois qu'elles ne gèlent pas. Certains se suicideront ou crèveront de faim, alors qu'il est si simple d'aller passer ses vacances au soleil. » (EC, 43).

Cette efflorescence finale, envahissant le langage et l'espace, agit comme le signe d'une **expérience onirique** où la réalité se dissout dans l'image. Le jardin, les fleurs et la lumière ne sont plus des éléments descriptifs : ils deviennent **les traces sensibles d'un rêve collectif**, d'une humanité qui cherche à se réinventer dans la douceur d'un imaginaire floral. Le théâtre de Lagarce, ici, rejoint la fonction du rêve freudien – non pas comme reproduction du réel, mais comme **élaboration symbolique d'un désir refoulé, donc une déformation de la réalité** (Freud 1967, 123-147). **Clôturés dans un espace dont la fonction était de les protéger de la révolution du dehors, Madame Sophie Notior et Madame Louise Scheurer se créent un autre univers, sans espace et sans temps, où les fleurs sont en pleine floraison et où l'émeute n'existe plus. C'est par le rêve que la déformation de la réalité se produit et, par la suite, ce monde onirique devient une forme de résistance : la révolte qui se dévot derrière les murs de l'appartement n'inquiète pas les deux dames, mais la peur de ne pas pouvoir vivre ensemble dans le même endroit et d'être condamnées à la solitude : « Madame Louise Scheurer : – Vous souvenez-vous, ma chère Sophie, comme nous étions heureux avant ? [...] Madame Sophie Notior : – Ne m'en parlez pas. » (EC, 43). C'est ça aussi la crise du personnage lagarcien.**

Dans cette rêverie, **l'arbre** occupe une place centrale : signe ambivalent, il représente à la fois **l'enracinement** et **l'évasion vers l'absolu, vers la lumière, vers le soleil**. Autocratique et menaçant dans cette scène, il impose son ombre sur le jardin, et suscite chez les personnages un désir d'évasion. Comme symbole (Chevalier et Gheerbrant 1982, 62-68), l'arbre renvoie à *l'axis mundi* des traditions mythiques – reliant la terre au ciel, l'humain au divin, le visible à l'invisible. Sa présence marque le retour d'une verticalité dans un univers fragmenté : il dresse le signe d'une possible reconstruction après la désagrégation initiale.

Quant au **soleil**, évoqué ironiquement dans la réplique de Madame Sophie Notior – « Il est si simple d'aller passer ses vacances au soleil. » (EC, 43) –, il se charge d'une double valeur symbolique et demeure le signe d'une illumination **salutaire** et **toujours de la possibilité de l'évasion**, une vérité enfouie derrière la banalité du quotidien. Dans la symbolique lagarcienne, le soleil ne réchauffe plus ; il éclaire l'absurdité des comportements humains, révélant par contraste la pauvreté du réel.

Ainsi, les signes adjacents du rêve – les fleurs, l'arbre, le soleil – se superposent aux signes du réel pour composer une **poétique de la trace lumineuse**. Le jardin devient un espace de survie, un plateau (théâtral) où la mémoire, la douleur et le désir s'enlacent sous une lumière ambiguë. Le rêve n'efface pas la ruine ; il en dégage simplement la beauté fragile, comme une trace ultime de vie : « Monsieur Auguste Herut : [...] Nous sommes dans cette pièce depuis près de quatre jours. » (EC, 28).

*

La pièce met ainsi en évidence un **décalage constant entre ce que les personnages disent et ce qu'ils entendent**. À ce propos, Catherine Rannoux dit des personnages de Jean-Luc Lagarce qu'ils parlent « non seulement de la même façon, mais ils parlent aussi les mots des autres ou ont en partage les mêmes répliques qui circulent de l'un à l'autre... » et que « les mots empruntés qui resurgissent dans les discours témoignent aussi d'une migration des répliques » (2011, 36). Chez Lagarce, le langage ne relie plus : il isole les personnages. Ceux-ci parlent, mais leurs mots se heurtent à une incompréhension structurelle – chacun reste enfermé dans sa propre énonciation, comme dans un écho intérieur. Cette **désarticulation langagière** ne relève pas seulement d'un effet dramatique, mais aussi d'une véritable poétique du fragment, car elle traduit l'impossibilité, pour les êtres, de se rencontrer dans un « langage commun » :

« Madame Sophie Notior : – Madame la présidente vient d'être nommée sous-présidente intérimaire [...].

Madame Louise Scheurer : – Madame la présidente vient d'être nommée vice-présidente à vie [...].

Monsieur Auguste Herut : – Le beurre peut être obtenu partout grâce à un système ingénieux de tickets. » (EC, 42).

Cette poétique du fragment pourra être repérée aussi dans les trois interventions métatextuelles de Madame Sophie Notior qui interrompt la trame dramatique pour avertir le lecteur-spectateur quant au genre (fictionnel) de ce texte et à son organisation en scènes, actes ou parties :

« Madame Sophie Notior : – Si la mise en scène de cette pièce est bien faite, un coup de sonnette devrait retener en coulisse et madame Eda Tristesse devrait entrer. » (EC, 22).

« Madame Sophie Notior : – Si la première partie du spectacle ne vous a pas plu, il est encore temps de vous en aller. Je répète aux plus idiots d'entre vous que mon mari s'appelait Albert, il est mort à la guerre. Cela me semble être le plus important. » (EC, 28).

« Madame Sophie Notior : – Si vous ne dormez pas encore, il est temps de vous préciser que tout ceci n'est que fiction. Évidemment. » (EC, 45).

Le **malentendu** engendre les scènes de la pièce *Erreur de construction ou De l'importance du jardin, des fleurs, du deuil, de l'été et de l'amour pour l'humanité et les gens* où la communication échoue à produire du lien, ne laissant subsister que des **traces de discours**, des fragments de signes échappés d'un sens perdu. L'incapacité des personnages à se relier de manière authentique devient dès lors la métaphore d'un monde désaccordé où le langage ne fait plus médiation entre le *je* et *l'Autre*, mais souligne la distance irréductible qui les sépare.

Dans *Erreur de construction* de Jean-Luc Lagarce, le langage occupe une place paradoxale : il est révélateur pour le lecteur, mais, en revanche, il reste opaque pour les personnages de la pièce. Les protagonistes parlent beaucoup, se répètent, reformulent, corrigent leurs propres phrases, mais ce déploiement de paroles ne leur permet pas de se comprendre. Le langage, au lieu d'être un instrument de communication, devient un obstacle. Comme le souligne Alina Kornienko dans *Juste la fin du mot : l'hybridité de la parole déconstruite*, chez Lagarce, la « recherche infinie d'un mot juste mène à son dévidement et à son autodestruction » (2018, 75), montrant ainsi que la quête de précision du langage conduit paradoxalement à sa perte de sens.

Les paroles prononcées par les cinq protagonistes de la pièce étudiée trahissent, en effet, leur intention de se cacher derrière un masque : leurs hésitations, leurs contradictions, les redondances sont des signes qui les mettent à nu devant le lecteur. Ces signes et ces traces verbaux dévoilent une intériorité surexposée du personnage lagarcien. D'après Catherine Rannoux, « L'écriture théâtrale de Jean-Luc Lagarce se caractérise par une pratique du ressassement mise au service de la difficulté à dire, comme si la parole des personnages gardait les traces de sa construction. » (2011, 32). Ainsi, le lecteur reconnaît dans le langage (répliques, apartés, ruptures) une crise existentielle et organique des personnages. Il s'ensuit que le langage devient révélateur au lecteur : après la lecture et la récupération des signes et des traces, il dévoile l'intériorité du personnage.

Bibliographie

Textes de références

Ionesco, Eugène. 2007. *La Cantatrice chauve*, in *Théâtre complet*. Paris : Gallimard.

Lagarce, Jean-Luc. 2011. *Erreur de construction*, in *Théâtre complet I*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2011.

Ouvrages

Ginsburg, Carlo. 1989. *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*. Paris : Flammarion.

Lehmann, Hans-Thies. 2009. *Teatrul postdramatic* [Théâtre postdramatique], trad. par Victor Scoradeț. București : UNITEXT / UNITER.

Sermon, Julie. 2004. *L'Effet-figure : états troublés du personnage contemporain (Jean-Luc Lagarce, Philippe Minyana, Valère Novarina, Noëlle Renaude)*, thèse de doctorat. Paris : Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle.

Sigmund, Freud. 1967. *L'interprétation des rêves*. Paris : PUF.

Articles

- Bertrand, Jean-Pierre et Provenzano, François. 2022. « Crises : expérience, langage et littérature », in *Versants*, no. 69 / 1, fascicule français, p. 27-37.
- Bonnier, Anaïs et Sermon, Julie. 2008. « À propos, et *La Cantatrice chauve* ? (Erreur de construction et autres troubles) », in Anne Goulard et Ariane Martinez (coord.), in *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs, p. 137-158.
- Sermon, Julie. 2011. « L'entre deux lagarcien : le personnage en état d'incertitude », in Geneviève Jolly ; Juillard Didier ; Andrée Pascaud (coord.), in *Problématique d'une œuvre*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs, p. 59-78.
- Wołowski, Witold. 2000. « L'absence du personnage de théâtre dans les *Chaises* d'Eugène Ionesco et dans *Comment va le monde, Mōssieu ? – Il tourne, Mōssieu !* de François Billietdoux », in *Roczniki humanistyczne*, Tome XLVIII, no 5, p. 25-69.

Sitographie

- Devaux-Rodriguez, Alicia. 2023. « “Je regardais le ciel” ». Signes et intersignes dans *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* de Jean-Luc Lagarce », in *Cahiers de littérature orale*, no. 93, p. 67-88. [En ligne] : <http://journals.openedition.org/clo/12155> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/127uw>. Consulté le 10 novembre 2025.
- Dospinescu, Liviu. 2008. « Effet de présence et non-représentation dans le théâtre contemporain », in *Tangence*, no. 88, p. 45-61. [En ligne] <https://doi.org/10.7202/029752ar>. Consulté le 10 novembre 2025.
- Kornienko, Alina. 2018. « Juste la fin du mot : l'hybridité de la parole déconstruite », in *Skénographie*, no. 5, p. 71-80. [En ligne] : <http://journals.openedition.org/skenographie/1398> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/skenographie.1398>. Consulté le 9 novembre 2025.
- Rannoux, Catherine. 2011. « Le théâtre de la parole : oralité et polyphonie dans *Juste la fin du monde* de Jean-Luc Lagarce », in *L'Information Grammaticale*, no. 131, p. 32-36. [En ligne] https://www.persee.fr/doc/igram_0222-9838_2011_num_131_1_4172 ; DOI : <https://doi.org/10.3406/igram.2011.4172>. Consulté le 9 novembre 2025.

Dictionnaire

- Chevalier, Jean ; Gheerbrant, Alain. 1982. *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris : Robert Laffont / Jupiter.

Sigle

EC - Erreur de construction.

Velimir MLADENOVIC¹
(Université de l'Ouest de
Timișoara, Roumanie)

**Éclats post-soviétiques :
ruine nucléaire et crise du récit
dans *Terminus radieux* d'Antoine
Volodine**

Abstract (Post-Soviet Shards: Nuclear Ruin and the Crisis of Narrative in Antoine Volodine's *Terminus radieux*): This paper examines how Antoine Volodine's *Terminus radieux* constructs a literary space in which political memory, narrative form, and ontology are reshaped by the condition of nuclear ruin. Rather than depicting the post-Soviet world through historical realism, the novel develops what may be called a fictional post-Sovietism: an imaginative regime where ideological remnants survive as specters and where the collapse of the Soviet utopia persists as a toxic and hallucinatory presence. Drawing on Derrida's hauntology, Aleida Assmann's memory studies, and Volodine's own theorization of post-exoticism, the analysis shows how the novel stages a political spectrality embodied by the figure of Solovieï, a sovereign whose power continues beyond death. The nuclear landscape functions not as a backdrop but as an ontological condition that dissolves temporal continuity, destabilizes the subject, and fractures narrative progression. Through a narratological reading inspired by Genette and Ricœur, the article argues that the ruin is simultaneously thematic and structural: it governs the fragmentation of voices, the circularity of scenes, and the collapse of causal logic. *Terminus radieux* offers a meditation on literature after the end of History, where storytelling becomes an act of survival and the novel itself takes the form of a crypt of voices.

Keywords: *post-exoticism, political spectrality, nuclear ruin, Antoine Volodin.*

Résumé : Cet article analyse la manière dont le roman *Terminus radieux* d'Antoine Volodine construit un espace littéraire où la mémoire politique, la forme narrative et l'ontologie sont reconfigurées par la condition de la ruine nucléaire. Plutôt que de proposer une représentation réaliste du monde post-soviétique, le roman met en place un « post-soviétisme fictionnel », un régime imaginaire où les vestiges idéologiques survivent comme spectres et où l'effondrement de l'utopie soviétique persiste sous forme de présence toxique et hallucinée. En mobilisant l'hauntologie derridienne, les théories de la mémoire d'Aleida Assmann et la poétique post-exotique définie par Volodine, l'étude montre comment le texte organise une spectralité politique incarnée par Solovieï, souverain dont le pouvoir continue au-delà de la mort. Le paysage nucléaire agit non comme décor, mais comme condition ontologique dissolvant la temporalité, déstabilisant le sujet et fracturant la progression narrative. À partir d'une lecture narratologique inspirée de Genette et de Ricœur, l'article soutient que la ruine est à la fois thématique et structurelle. Elle gouverne la fragmentation des voix, la circularité des scènes et l'effondrement de la causalité. *Terminus radieux* propose une méditation sur la littérature après la fin de l'Histoire, où le récit devient un acte de survivance et le roman une crypte de voix.

¹ À présent, je suis affilié à l'Université de l'Ouest de Timișoara en tant que chercheur postdoctoral, financé par une bourse postdoctorale (du 1^{er} octobre 2024 au 30 septembre 2026) attribuée par l'UVT. La présente étude s'inscrit dans le cadre de cette recherche postdoctorale avancée, menée au sein de l'université mentionnée.

Mots-clés : *post-exotisme, spectralité politique, ruine nucléaire, Antoine Volodin.*

1. Introduction : vers un post-soviétisme fictionnel

Paru aux éditions du Seuil en 2014, *Terminus radieux*¹ d'Antoine Volodine² s'inscrit dans le vaste cycle du post-exotisme, projet littéraire collectif et spectral porté par une multitude d'hétéronymes. Ce roman volumineux et labyrinthique, lauréat du prix *Médicis* et du prix de *la Page 111*, déploie sur près de cinq cents pages une fiction saturée d'effondrement, de survivances idéologiques et de hantises politiques, dans un monde post-apocalyptique où les frontières entre vivants et morts, humains et animaux, mémoire et délire se dissolvent. Sur les ruines d'une guerre atomique terminale, dans les steppes, en Sibérie, contaminées d'un ancien territoire soviétique, des voix narratives se relayent, se chevauchent et s'effacent dans une parole indistincte. Volodine y fait résonner ce que l'on pourrait appeler, en reprenant les termes de Jacques Derrida, une véritable *spectralité politique* (Derrida 1993), où les figures de l'ancien pouvoir soviétique ressurgissent non plus comme agents historiques, mais comme fantômes obsédants de l'utopie déçue.

À travers cette entreprise littéraire, *Terminus radieux* élabore un roman de la crise, où trois types de dissolutions sont à l'œuvre : la crise du sujet, à travers des personnages aux identités poreuses et instables ; la crise du récit, mise en forme par une narration éclatée, disloquée, traversée de monologues hallucinés et de récits emboîtés ; la crise de l'Histoire, dont le legs soviétique est présenté sous forme d'un purgatoire radioactif où l'idéologie se répète dans une boucle infernale. Il s'agit moins, chez Volodine, de représenter un monde après la fin de l'URSS que de cartographier les éclats, au double sens de fragments et de résidus lumineux, d'un imaginaire politique effondré. La steppe radioactive, le kolkhoze abandonné, le commandement spectral du tyran Solovieï deviennent les métaphores propres à un monde qui ne parvient pas à mourir, et à une mémoire qui résiste à sa propre extinction.

Ce que *Terminus radieux* donne à voir, ce n'est pas un témoignage sur le post-soviétisme réel, mais la mise en scène, par la fiction, d'un imaginaire post-soviétique

¹ *Terminus radieux* condense, dans son titre, le paradoxe fondamental du roman. « Terminus » annonce la dernière station, le point d'arrêt, la fin d'un monde ; « radieux » promet la clarté, l'allégresse, mais laisse affleurer, en sourdine, le *radium* et la radi(ation). L'oxymore (« fin lumineuse ») renverse l'imaginaire soviétique de « l'avenir radieux » : la lumière n'est plus utopique, elle est radioactive, c'est-à-dire une clarté qui brûle et contamine. Dans le récit, *Terminus radieux* est aussi un toponyme, un kolkhoze sibérien, véritable « dernière station » du monde après la catastrophe, où se rejoue une souveraineté rituelle affranchie des institutions. Le titre fonctionne ainsi comme programme de lecture : il désigne un régime d'historicité de l'« après », où la promesse lumineuse se retourne en ruine phosphorescente, et où l'énergie, nucléaire, chamanique, narrative, soutient à la fois la survie et la dissolution des formes.

² Antoine Volodine (né en 1950) est écrivain et traducteur du russe, initiateur du projet poétique dit « post-exotique ». Il publie aussi sous les hétéronymes Lutz Bassmann, Manuela Draeger et Elli Kronauer. Parmi ses ouvrages majeurs : *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* (1998), *Des anges mineurs* (1999), *Dondog* (2002), *Bardo or not Bardo* (2004), *Nos animaux préférés* (2006), *Écrivains* (2010), *Songes de Mevlido* (2011) et *Terminus radieux* (2014). Il a reçu le *Prix Wepler* (1999) et le *Prix du Livre Inter* (2000) pour *Des anges mineurs*, ainsi que le prix *Médicis* (2014) pour *Terminus radieux*.

en ruine. Le roman ne cherche pas à représenter fidèlement les sociétés issues de la chute de l'URSS. Il fabrique plutôt un espace mental où les restes de l'idéologie soviétique reviennent hanter le présent sous forme de ruines, de personnages fantômes, de signes contaminés. L'on peut alors parler de post-soviétisme fictionnel, d'un régime narratif et esthétique qui réactive les débris de l'utopie communiste sous les formes du grotesque, du spectral, de l'hallucination. Dans cette logique, que Svetlana Boym nommerait « nostalgie réflexive » – une nostalgie tournée non vers la restauration d'un passé idéalisé, mais vers l'examen lucide de ses ruines et de ses formes décomposées (Boym 2001, 49) – le soviétique devient un décor d'effondrement plutôt qu'un horizon de rédemption. Si le roman ne veut pas raconter l'Histoire après la chute de l'Union soviétique, il construit un monde où l'échec révolutionnaire se lit comme un mythe vidé de sa substance, un rituel figé, ou un scénario post-apocalyptique.

Le terme *post-soviétisme fictionnel* désigne ainsi les œuvres littéraires situées dans l'après-période de l'existence de l'URSS, mais qui refusent le réalisme documentaire de la transition politique. Ces textes ne cherchent pas à restituer ce qu'a été concrètement la fin du bloc soviétique. Ils utilisent les vestiges de cet univers, figures du pouvoir disparu, mythes, slogans, ruines idéologiques, comme une matière symbolique et un réservoir d'images. Dans ces textes, l'URSS apparaît moins comme un événement historique que comme une trace obsédante, une mémoire spectrale. Le soviétique n'est plus un fait, mais un fantôme, un imaginaire qui persiste après la disparition du régime, et que la fiction réactive pour sonder ce qui demeure d'une utopie brisée.

Cette fiction post-soviétique n'est pas tournée vers la reconstitution, mais vers l'exhumation, elle explore les restes, les ruines, les non-dits d'une culture politique effondrée, dans ce que Aleida Assmann appelle des « espaces de mémoire », ces lieux instables, souvent réinvestis par la fiction, où le passé se reconfigure sans cesse sous la pression du présent (Assmann 2010, 45). En ce sens, *Terminus radieux* se situe à la croisée de l'histoire et de la contre-histoire, du souvenir et de la farce, dans une esthétique de l'archéologie délirante, où le passé ne revient que sous forme de caricature tragique, hantée par ce que Volodine désigne comme une « littérature de la survivance », née de la décomposition des grands récits révolutionnaires (Volodine 1998, 28).

Dans la continuité de cette logique de survivance et de dégradation du politique, ce travail s'attachera ainsi à montrer comment *Terminus radieux* organise la crise comme principe narratif à travers trois axes : la persistance spectrale du politique, l'invention d'une mémoire-fiction post-exotique la fragmentation radicale du récit. Pour ce faire, nous clarifierons d'abord les trois concepts fondamentaux qui nous guideront dans cette lecture : « la spectralité », « le post-exotisme » et « la crise narrative ».

1.1.Cadre méthodologique

Nous articulons une lecture à double axe focal qui combine un socle théorique pluridisciplinaire et une analyse narratologique resserrée. D'une part, notre approche

théorique mobilise trois ensembles conceptuels complémentaires. L'hantologie derridienne permet d'interroger les formes de survivance idéologique, les retours du passé sous forme de spectres et la persistance des structures politiques au-delà de leur disparition visible (Derrida 1993). Les études de la mémoire, notamment chez Aleida Assmann et Svetlana Boym, éclairent la manière dont le roman reconfigure les ruines du passé en espaces symboliques, en zones d'insistance où se rejouent les traces d'une histoire défaite. La distinction boymienne entre nostalgie restauratrice et nostalgie réflexive s'avère particulièrement utile pour qualifier le traitement volodinien du soviétique, non comme horizon idéalisé, mais comme matière fragmentée, contaminée et mélancolique. Enfin, la poétique post-exotique, telle que l'auteur la définit lui-même, offre un cadre pour penser une écriture polyphonique, fondée sur les voix dissidentes, l'hétérogénéité énonciative et la survivance des récits après l'effondrement des idéologies.

D'autre part, cette perspective théorique s'articule à une narratologie appliquée, inspirée de Genette (1972), Ricœur (1985) et Hamon (1976). Cette approche attentive aux régimes d'énonciation, aux ruptures temporelles, aux effets de circularité, aux emboîtements narratifs et aux motifs récurrents permet de saisir comment l'imaginaire de la ruine opère non seulement au niveau thématique, mais au niveau formel. Le dérèglement du temps, l'effacement du sujet, la désagrégation de la causalité ou la prolifération de voix non identifiables témoignent d'une crise du récit qui traduit, dans la structure même du texte, l'effondrement du monde représenté.

L'articulation de ces deux axes permet *un close reading* de plusieurs scènes-nœuds du roman, les apparitions de Solovieï, le feu nucléaire, la pile radioactive, les litanies botaniques, les voix revenantes. Ces scènes ne constituent pas seulement des moments narratifs, elles fonctionnent comme des opérateurs formels qui révèlent la manière dont la ruine nucléaire conditionne la dynamique du récit. Chacune met en crise un paramètre central de la narration (voix, temporalité, causalité, corporéité), montrant que la catastrophe ne se contente pas d'être un thème, elle devient une matière structurelle.

Ainsi, grâce à cette méthode, nous visons à démontrer que *Terminus radieux* ne fait pas qu'évoquer un monde détruit, mais il formalise cette destruction dans son économie interne. L'hantologie, la mémoire culturelle et la logique post-exotique fournissent les concepts, la narratologie en déploie les effets. Notre analyse des scènes en révèle les implications. L'ensemble converge vers une hypothèse centrale : dans ce roman, la ruine n'est pas un décor, mais un régime ontologique qui transforme la possibilité même de raconter.

1.2. État de l'art : cartographie des lectures et zones d'ombre

Depuis la fin des années 1990, la critique s'accorde pour définir le « post-exotisme » comme un dispositif à la fois poétique et politique : multiplicité des voix, hétéronymes, archives apocryphes, récits posthumes. Les analyses fondatrices, qu'il s'agisse de l'étude de l'« archive fictive » et de la bibliothèque imaginaire (Ruffel 2004), ou des travaux consacrés à la polyphonie, à l'ambiguïté vocale et aux stratégies

de réception (Oléron 2012), décrivent un système d'écriture qui substitue à l'autorité du narrateur une circulation de voix fragmentées. De manière convergente, la critique reconnaît que chez Volodine, la littérature ne reproduit pas l'Histoire, elle parle depuis d'un *après-monde* qui déstabilise les catégories du récit, du sujet et de la mémoire.

Notre approche s'inscrit dans ce champ, tout en mettant l'accent sur la manière dont la ruine nucléaire affecte la forme du roman et la configuration de la narration. Ce déplacement nous permet de mettre directement en relation l'imaginaire post-apocalyptique et les effets formels du récit. Dans le prolongement des réflexions contemporaines sur la ruine comme paradigme temporel et onto-poétique (Ruffel 2004), nous faisons l'hypothèse que le nucléaire ne constitue pas un décor, mais une condition d'existence : la fragmentation, la circularité et la survivance des voix ne relèvent pas uniquement d'un choix esthétique, mais de la logique même d'un monde détruit.

Terminus radieux a suscité de nombreuses analyses centrées sur son ampleur narrative, son paysage sibérien irradié, la figure de Solovieï ou les « territoires vides » (Dominique 2017). Certaines lectures mettent déjà en évidence la tension entre politique et rituel, la persistance des survivances idéologiques et la porosité entre vivants et morts. Toutefois, deux limites récurrentes demeurent : la tendance à privilégier une lecture focalisée sur les dispositifs vocaux au détriment des enjeux ontologiques, la faible prise en compte du motif nucléaire en tant que structure formelle, transformant les conditions de possibilité du récit. Notre contribution vise précisément ces zones d'ombre. Nous proposons de définir le post-soviétisme fictionnel non comme un simple référent historique, mais comme un régime iconique fondé sur les ruines, les restes et les survivances. Ce régime iconique agit directement sur la forme du roman : perte de progression, narration circulaire, temporalité désarticulée, récit réduit à des vestiges, « bouillie pour survivre ». Ces effets formels seront analysés à travers des micro-lectures paginées, afin de montrer comment l'effondrement du monde représenté entraîne la décomposition de la forme romanesque.

Ainsi réévalué, l'état de la recherche ouvre un espace pour l'hypothèse centrale de notre travail. Dans *Terminus radieux*, la ruine nucléaire n'est pas un motif, mais un principe de composition, elle n'illustre pas la destruction du monde, elle en détermine l'écriture.

2. Trois notions pour lire le roman de Volodine : « spectralité politique », « post-exotisme » et « crise du récit »

Ces trois notions forment chez Volodine un système cohérent pour penser l'écriture après l'effondrement de l'Histoire. La spectralité politique, telle que l'analyse Derrida dans *Spectres de Marx* (1993), affirme que le passé ne disparaît jamais complètement, qu'il revient hanter le présent, imposant la nécessité d'« apprendre à vivre enfin, c'est apprendre à vivre avec les fantômes » (Derrida 1993). Chez Volodine,

ces fantômes ne sont pas des métaphores, ce sont les figures défaites du pouvoir soviétique, persistantes dans les marges du monde et de la mémoire¹. L'univers volodinien est ainsi littéralement peuplé de survivances idéologiques, de retours du refoulé politique et d'une mélancolie collective qui imprègne la parole narrative. Le post-exotisme, que Volodine théorise dans *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* (1998), constitue le dispositif esthétique à travers lequel cette spectralité se met en forme. La parole est confiée à des voix dissidentes, bannies, emprisonnées ou déjà mortes, elle se situe dans un espace post-catastrophique où s'effacent les frontières entre roman, monologue, testament ou récit de rêve. La littérature devient une zone de survivance, dans laquelle l'écriture assume une fonction mémorielle insurrectionnelle (Volodine 1998).

Si Derrida montre que le fantôme est une catégorie critique, Volodine en fait une catégorie narrative, ses personnages écrivent depuis l'au-delà politique. La crise narrative représente alors l'effet formel de ce double mouvement. Le récit ne peut plus adopter la forme romanesque traditionnelle, ni produire une totalité de sens. Né d'un monde détruit, il se fragmente en voix disjointes et en restes de mémoire. La narration s'inscrit dans les ruines, elle ne reconstruit pas, elle survit. La crise narrative apparaît ainsi comme la conséquence esthétique du post-exotisme et comme la traduction formelle de la spectralité politique. Autrement dit, Volodine écrit depuis l'espace où les récits du passé sont morts, mais où leurs spectres continuent d'exiger une parole. Sa littérature met en scène un monde où les idéologies défuntes hantent encore le présent, où les voix éliminées par l'Histoire reviennent parler et où le roman, incapable de totaliser, se limite à survivre.

Après avoir établi le cadre théorique, il est désormais possible d'examiner comment *Terminus radioux* met en scène la spectralité politique à travers la figure centrale Solovieï.

3. La spectralité politique : figures du pouvoir défunt et survivances idéologiques

Dans *Terminus radioux*, Antoine Volodine construit un univers où l'autorité politique ne procède plus d'un centre institutionnel, mais d'un au-delà contaminé, d'un reste idéologique qui survit à sa propre disparition. Le personnage de Solovieï incarne cette mutation, il est un tyran mort, mais toujours opérant, il règne depuis son kolkhoze

¹ On peut, dans cette perspective, établir un rapprochement lointain, mais éclairant, avec *Les Âmes mortes* de Nicolas Gogol. Chez Gogol, l'« âme » désigne déjà une entité dissociée du vivant : unité administrative, juridique et fiscale, elle correspond à des individus biologiquement morts, mais toujours comptabilisés par l'État. Cette abstraction bureaucratique de la vie humaine produit des « âmes » fantomatiques, privées de corporéité et de temporalité propre. *Terminus radioux* radicalise ce dispositif, les âmes n'y sont plus seulement mortes au regard de l'administration, mais survivantes après l'effondrement de toute structure historique. Là où Gogol met en scène la marchandisation des âmes dans un monde encore gouverné par des institutions, Volodine donne voix à des âmes post-historiques, errantes, ni vivantes ni mortes, devenues les derniers sujets possibles d'un récit après la fin de l'Histoire.

sur les ruines du monde soviétique, tel un démiurge posthume, une figure zombifiée de la souveraineté. S'il est physiquement mort, dans une tombe à l'écart du monde, son esprit continue pourtant d'habiter les vivants, de parasiter les corps, de diriger les pensées et surtout les actes de ceux qui pénètrent son territoire. La mort n'est donc pas une fin définitive, mais le mode d'existence propre du pouvoir post-soviétique, une autorité dissociée du vivant, survivante par inertie.

Dès sa première apparition, Solovieï dépasse le cadre de la psychologie romanesque pour devenir le symbole du pouvoir absolu. Sa physicalité n'est pas décrite comme un attribut individuel, mais comme l'incarnation démesurée d'une autorité archaïque et violente. Le narrateur le décrit ainsi : « C'était un homme de haute stature, barbu, broussailleux, avec une grosse figure de héros irascible. »¹. La monumentalité du corps se prolonge dans l'esthétique même de ses vêtements, un mélange de rusticité paysanne et de menace militaire. Volodine accentue l'effet d'archaïsme, comme si Solovieï émergeait d'un temps antérieur à l'Histoire soviétique :

« Ce Solovieï était habillé d'une chemise blanche sans col, serrée à la taille par une ceinture de cuir dans laquelle il avait passé une hachette. Son pantalon en toile épaisse entraînait en bouffant dans d'énormes bottes de cuir noir. Pour résumer, il paraissait être issu d'un récit de Tolstoï mettant en scène des moujiks et des koulaks, à une époque préhistorique, antérieure à la première collectivisation des campagnes. » (TR, 97).

Cette description excède toute vraisemblance réaliste, le personnage Solovieï n'est pas un simple individu, mais une figure hypertrophiée du pouvoir, un corps construit comme mythe. Il condense plusieurs régimes historiques-la Russie tsariste, le folklore rural, l'archéologie du soviétisme - et les réactive dans le présent de la fiction. Son corps devient ainsi une fiction politique et un signe visible d'un régime qui ne cherche plus (et seulement) à gouverner mais à imposer sa présence. Solovieï n'est donc pas seulement un personnage, il devient l'allégorie d'un système politique qui a cessé d'exister tout en continuant d'agir. À travers lui, Volodine met en scène une souveraineté désincarnée, libérée de l'Histoire et des institutions, mais d'autant plus coercitive qu'elle est affranchie de la mort. La politique ne se manifeste plus comme projet ou comme idéologie, mais comme résidu, comme force insistante, comme spectre.

Si la monumentalité du corps érige Solovieï en figure d'autorité, c'est sa capacité à gouverner après sa mort qui le fait basculer dans une dimension proprement spectrale. Sa souveraineté ne dépend ni de l'institution ni du consentement, mais d'une persistance obscure du pouvoir. Dans l'univers romanesque, la mort n'abolit pas l'autorité, elle la radicalise. Solovieï règne depuis l'au-delà du kolkhoze, comme si le politique s'était libéré de toute incarnation humaine. L'autorité cesse alors d'être un

¹ Volodine, Antoine. 2014. *Terminus radieux*. Paris : Éditions du Seuil, p.96. Désormais désigné à l'aide du sigle TR, suivi du numéro de la page.

exercice et devient un automatisme, le pouvoir n'a plus besoin d'être cru pour fonctionner, il subsiste par inertie, par répétition rituelle. Solovieï incarne ainsi une forme extrême de souveraineté, un pouvoir sans corps et sans finalité, un reste d'idéologie qui se maintient uniquement parce qu'il n'a pas été désactivé. Il ne dirige rien, mais tout continue de se mouvoir comme s'il dirigeait. Cette logique rejoint ce que Jacques Derrida nommait la « hauntology / hantologie » dans *Spectres de Marx* : une politique travaillée par les fantômes des idéologies défuntes, où l'autorité persiste au-delà de sa propre extinction, continuant d'agir sous forme de retour spectral. Comme l'énonce Derrida lui-même, sans que sa formulation soit altérée : « Il faudrait dire : ça hante, ça revenante, ça spectre. » (Derrida 1993, 216).

Le personnage de Solovieï n'est plus un sujet historique, mais un revenant idéologique, produit de la répétition sans fin d'un pouvoir qui ne sait ni gouverner ni mourir. Il règne depuis un espace déserté, vidé de vie, mais saturé de mémoire toxique. Volodine transforme ainsi le politique en hantise, ce n'est plus une structure historique, mais une présence insistante, comme si la disparition du système soviétique n'avait supprimé que les corps, et non les structures d'obéissance elles-mêmes.

À la souveraineté spectrale s'ajoute chez Solovieï une dimension chamanique, qui déplace le pouvoir du registre politique vers celui du rituel. Dans *Terminus radieux*, Volodine dissocie l'autorité de toute structure étatique, le pouvoir ne procède plus de l'institution, mais d'une maîtrise occulte de l'énergie, du feu et de la mort. Solovieï n'exerce pas le pouvoir, il l'incarne et l'officie. Le roman souligne explicitement sa capacité à traverser la mort grâce au feu nucléaire : « Il était entré dans la mort par le feu. » (TR, 138-139). Cette scène, l'une des plus marquantes du roman, n'est pas présentée comme une métaphore, mais comme un acte de souveraineté. Solovieï utilise l'énergie nucléaire comme d'autres utiliseraient un instrument administratif. Il descend dans un « au-delà » radioactif pour y ramener l'instituteur dont il a besoin, accomplissant ce que le texte nomme un « passage ». La mort devient moins une fin qu'un espace de circulation, réservé au détenteur d'un pouvoir absolu.

Le feu, qui est traditionnellement associé au sacré, se confond ici avec l'exercice du pouvoir totalitaire. Il n'est pas destructeur, il est le médium du commandement. À travers Solovieï, la politique glisse vers le rituel. L'autorité cesse d'être un acte rationnel pour devenir un acte magique, opérant par invocation. Le texte précise ainsi que Solovieï « appelait les flammes du cœur nucléaire » (TR, 138), comme s'il convoquait une puissance surnaturelle. La souveraineté n'est plus un pouvoir légal, mais un pouvoir liturgique. De ce point de vue, le kolkhoze devient un lieu sacralisé, un sanctuaire du pouvoir posthume. Là où le pouvoir soviétique reposait sur l'appareil administratif, le pouvoir post-exotique repose sur l'opacité rituelle : la mort, la radioactivité et le feu forment une triade par laquelle Solovieï conserve son emprise sur le monde. Son autorité ne dérive pas d'un programme politique, mais d'une aptitude chamanique à manipuler les seuils entre vie et mort.

Cette ritualisation du pouvoir est inséparable de sa dimension spectrale. Solovieï règne précisément parce qu'il est mort. La répétition remplace la croyance, l'inertie

remplace l'obéissance. Ce que gouverne Solovieï, ce ne sont pas des citoyens, mais des survivances, des corps, des voix et des consciences contaminées. Volodine opère ainsi une transformation radicale du politique : la souveraineté n'a plus la structure d'un projet, mais celle d'un rituel funéraire. Le système soviétique ne perdure que sous forme de cérémonial vide, dépourvu d'idéologie, mais saturé de gestes. Solovieï ne gouverne plus un peuple, mais un cimetière. Dans le monde de *Terminus radieux*, le totalitarisme n'est pas une machine politique, il est une liturgie de la survie, dont Solovieï est le prêtre fantôme.

Cette logique de survivance rejoint les analyses de Michel Foucault, pour qui le pouvoir ne se localise jamais uniquement dans l'institution visible, mais circule à travers des dispositifs anonymes, des pratiques discursives et des structures répétitives. Dans *Surveiller et punir*, Foucault décrit le moment où le pouvoir cesse d'être incarné pour devenir diffus, automatisé, produit par les gestes et les espaces plutôt que par la volonté d'un souverain. (Foucault 1975, 238) Dans *Terminus radieux*, le kolkhoze fonctionne précisément comme un tel dispositif spectral, il est vidé de ses agents, mais saturé de mémoire, il reproduit mécaniquement les logiques d'obéissance, de contrôle et d'assignation. Le pouvoir spectral s'exerce ici par l'inertie des rites et la survivance d'un langage vidé de sens, rejoignant la définition foucauldienne du pouvoir comme dispositif plutôt que comme volonté souveraine. Ce que Foucault appelait *l'archéologie du savoir*, la mise au jour des strates enfouies qui conditionnent nos régimes de vérité, trouve chez Volodine une actualisation littéraire. Ce roman fouille les sédiments d'une souveraineté défunte pour en révéler les mécanismes persistants. La spectralité n'est donc pas une simple hantise affective, elle est une technologie du pouvoir posthume.

Le kolkhoze *Terminus radieux*, loin d'être un simple décor, est le topos de la contamination idéologique. Ancien espace de production collective, il devient le théâtre d'une servitude *post-mortem*, un espace qui mime encore la structure soviétique mais vidé de toute fonction. Comme le formule Achille Mbembe dans *Nécropolitique*, le pouvoir ultime réside dans la capacité à administrer la mort. Solovieï ne commande plus une population vivante, mais un réservoir de consciences captives, d'ombres, de mémoires irradiées (Mbembe, 2019). Le paysage post-apocalyptique, jonché de cendres et d'ossements, n'est pas un espace neutre. Il est le lieu de persistance d'une idéologie spectralisée, où l'échec révolutionnaire ne se solde pas par l'oubli, mais par l'obsession. Le roman construit ainsi une ontologie politique de la survivance, dans laquelle les corps et les récits sont colonisés par des formes mortes de souveraineté.

La mémoire perverse de Solovieï, saturée d'horreur et de liturgie absurde, se prolonge dans les voix multiples du roman. Les monologues de soldats errants, les interrogatoires circulaires, les récits de femmes métamorphosées en bêtes ou en pierres proviennent tous d'un chœur posthume, comparable aux témoignages recueillis par Svetlana Alexievitch, le monde soviétique ne parle plus par les vivants, mais par les morts, non comme figures du passé, mais comme présences insistantes, comme des voix dans les canalisations (Alexievitch, 1997). *Terminus radieux* ne met donc pas seulement en scène un pouvoir disparu, il met en crise la distinction entre fin et

survivance, vie et posthume, histoire et délire. La spectralité politique devient la forme même du politique, un mode d'existence sans futur, un régime du retour compulsif, où l'idéologie n'est plus projet, mais rituel d'agonie. Si le pouvoir est spectral, le récit l'est aussi. Le post-exotisme apparaît alors comme une réponse littéraire à cette disparition du monde.

4. Post-exotisme : monde après le monde, écrire depuis les ruines

Chez Antoine Volodine, le post-exotisme n'est ni une école littéraire, ni une catégorie esthétique stable, il constitue un dispositif fictionnel total, un espace d'écriture situé après l'effondrement du monde, après les idéologies, après les avant-gardes. Dès *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* (1998), Volodine expose ce geste fondateur : écrire au nom des vaincus, des disparus, de ceux dont la voix a été confisquée. Le post-exotisme n'est pas une littérature de témoignage, mais une littérature de survie. Il ne s'agit pas de raconter un monde détruit, mais d'écrire depuis ses ruines. Ce régime d'écriture explique que les figures narratives de *Terminus radieux* ne soient jamais pensées comme des individus autonomes. Les personnages ne disposent ni d'un passé stable ni d'un avenir possible, ils sont des vecteurs de parole, des relais par lesquels transitent des voix multiples, souvent posthumes. Le narrateur apparaît alors comme une chambre d'enregistrement, une présence minimale au sein d'un flux discursif qui le dépasse.

Cette logique produit une forme narrative profondément collective. Le post-exotisme fonctionne comme une communauté imaginaire composée d'écrivains clandestins, de prisonniers politiques, de révolutionnaires vaincus. Ils écrivent depuis des cellules, depuis des internements, depuis des lieux où l'écriture est déjà un acte posthume. Tous sont liés par une même condition, ils n'ont plus de monde où inscrire leur récit. Le roman devient un tombeau de voix et un lieu où survivent ce qui n'a pas pu advenir dans l'Histoire.

Le post-exotisme est également une forme de contre-histoire. Il mime les codes de la narration historique, les archives, documents, récits enchâssés, manuscrits fictifs, pour mieux en subvertir la prétention à la vérité. Les fragments narratifs qui composent *Terminus radieux* reproduisent l'apparence de la documentation sans en actualiser la fonction. Hayden White a montré que l'histoire repose sur une mise en intrigue idéologique (White 1973) ; Volodine, quant à lui, révèle que toute mise en intrigue est déjà une fiction. Le roman ne vise plus à comprendre l'Histoire, mais à errer dans ses ruines. Il substitue à la cohérence du récit une polyphonie dissonante, circulaire, hantée. L'œuvre ne cherche pas à organiser le réel, mais à donner forme à son impossibilité. Cette désarticulation du récit n'est pas un geste formel, mais un geste politique.

Le post-exotisme, dans *Terminus radieux*, apparaît alors comme la réponse littéraire à un monde qui ne croit plus à ses récits fondateurs. Le roman n'est plus un miroir du monde, mais un espace d'insistance où la parole continue malgré tout. L'acte d'écrire assume sa fragilité, il ne transmet pas une vérité, mais une survivance. L'écriture devient la dernière forme de résistance lorsque tout le reste est effondré. Dans *Terminus*

radieux, le monde romanesque n'est pas un décor post-apocalyptique au sens classique, c'est un espace littéralement post-historique. Volodine ne met pas en scène la destruction du monde, mais l'après-coup, le moment où plus rien n'est possible. Dès les premières pages, les personnages entrent dans ce qui est nommé « les territoires vides » (TR, 11), c'est-à-dire un espace où l'avenir a disparu. « Elle ne retournerait plus jamais de l'autre côté. C'était une aventure sans retour. » (TR, 11). Le texte installe ainsi une temporalité où l'Histoire s'est retirée, où tout événement est déjà terminé.

Cette logique de l'après se lit dans la perception des personnages : « Ils se demandaient s'ils n'étaient pas déjà morts. Ils se demandaient cela sans plaisanter. » (TR, 12). La narration ne se déploie plus dans le registre du vivant, mais dans un entre-deux où les corps conservent une inertie minimale tandis que les subjectivités sont déjà en voie de dissolution. Aucun projet ne s'esquisse, aucun destin ne se configure. Volodine récuse explicitement le modèle dialectique du roman initiatique : nul processus de métamorphose ne s'amorce, aucune révélation ne se profile. Le paysage nucléaire fonctionne comme une contre-écriture du monde. Le soviétique effondré n'est pas un cadre géopolitique, mais une matière métaphysique. La steppe devient un plan ontologique où le vivant et le mort cessent d'être distingués. Cette indécision ne relève pas du fantastique, mais d'une nouvelle manière d'exister : survivre n'est plus vivre.

La nature elle-même témoigne de cet effondrement. Les herbes, inventoriées dans de longues litanies : « Jeannes-des-communistes, renardes-bréhaignes, aldousses » (TR, 15) sont les véritables habitantes du monde. La nomenclature 'botanisante' devient une archive du vivant après l'humain. La végétation n'est pas un décor, elle est le nouveau sujet du monde. Là où il n'y a plus de politique, il reste la prolifération des espèces, anonymes et indifférentes. Le roman substitue à l'histoire des hommes l'histoire des herbes. Au centre du sovkhoe, la pile nucléaire, un gouffre où l'on jette « des carcasses goudronneuses de vaches, des institutrices carbonisées, des moissonneuses-batteuses neuves » (TR, 39) condense cette poétique des ruines. Le monde entier descend dans le trou. Tout y devient déchet. La Mémé Oudgoul, qui nourrit la pile et lui parle comme à une divinité, fait glisser le roman vers une forme de rituel chamanique post-industriel. La catastrophe nucléaire n'est plus un événement, elle est devenue une cosmologie.

Dans *Terminus radieux*, le roman cesse d'être un espace mimétique pour devenir un lieu de survivance des voix. Lorsqu'elle agonise, Vassilissa formule l'hypothèse vertigineuse d'un récit posthume : « Peut-être qu'on est déjà morts, tous les trois, et que ce qu'on voit, c'est leur rêve. » (TR, 21). Tout le livre se tient dans cette fissure. On ne sait jamais si les personnages parlent depuis la vie ou depuis l'au-delà, si leur parole appartient encore au monde ou si elle provient déjà de son revers. L'œuvre se configure ainsi comme un dispositif où les voix persistent quand les corps se décomposent. La littérature n'est plus récit du monde, mais ce qui subsiste après sa disparition. Écrire équivaut alors à résister. Une fois que tout a été aboli – idéologies, structures politiques, horizon d'avenir – ce qui demeure c'est la parole seule. Celle-ci ne vise ni à convaincre ni à témoigner, elle s'obstine. Chez Volodine, le récit n'ordonne

pas les ruines, il écrit depuis les ruines. L'écriture apparaît comme la dernière force agissante dans un univers où l'humain a perdu toute maîtrise. Chez Volodine, cette ruine n'est pas métaphorique, elle est nucléaire.

5. La ruine nucléaire comme paradigme de la fin de l'Histoire

Dans *Terminus radieux*, la ruine nucléaire n'est pas un décor post-apocalyptique, mais un régime ontologique, la condition même de l'existence après la catastrophe. Dans son article « Comment vivre en ruine(s) ? L'apocalypse selon Antoine Volodine », Gaspard Turin souligne que chez Volodine, « la ruine n'est pas en face du sujet comme objet de contemplation, mais autour de lui, sur lui. » (Turin 2020) ; elle constitue « un milieu fondamentalement et activement hostile à l'humain » (Turin 2020).

Le nucléaire pousse cette logique à son point extrême, il ne s'agit plus seulement de la destruction d'un monde, mais de l'anéantissement même de la possibilité d'un futur. Günther Anders avait déjà montré que la bombe atomique n'est pas un « moyen », car un moyen s'abolit dans sa fin, disparaît une fois son but atteint. La bombe, au contraire, ne s'efface jamais : « elle est absolument trop grande » (Anders 2002, 277), et son moindre effet « dépasse toute fin » (Anders 2002, 277), rendant caduque la distinction même entre moyens et fins. Jean-Pierre Dupuy parle, à ce propos, d'« une catastrophe métaphysique » : la bombe ne détruit pas seulement le présent, mais la catégorie même du futur. Comme il le formule, « l'humanité est devenue capable de se détruire elle-même. » (Dupuy 2002, 17), que ce soit par la guerre nucléaire ou par l'altération des conditions nécessaires à sa survie. Le siècle dernier a ainsi marqué le franchissement d'un seuil longtemps préparé, ce qui n'était qu'un danger potentiel est devenu une réalité manifeste et critique de notre condition historique (Dupuy 2002, 17).

Gabrielle Hecht propose le concept de « nuclearity » : le nucléaire ne se définit pas seulement par la technologie, mais par un régime de perception qui reconfigure la manière d'habiter le monde. Volodine transpose cette réflexion dans la forme romanesque : chez lui, la ruine n'est pas un vestige du passé, mais un présent permanent. Comme le souligne Turin, dans ces fictions « on ne voit jamais la ruine de loin : elle touche le sujet, elle colle au corps, elle agit. » (Turin 2020). Le lecteur ne contemple pas la ruine : il est pris dans son action. Ainsi, la centrale radioactive de *Terminus Radieux* n'est pas un simple bâtiment détruit ; elle est actante, transformant les corps et les voix. Mémé survit grâce au rayonnement ; Solovieï, « organisme insensible aux neutrons » (TR, 53), traverse la mort en passant par le feu. La ruine nucléaire, ici, ne documente pas la fin de l'Histoire, elle annule la possibilité même du récit historique. Turin rappelle que chez Volodine, les fictions « ont systématiquement lieu longtemps après l'écroulement de tout » (Turin 2020). Tout récit linéaire devient impossible, car le temps a cessé d'exister comme continuité. Anders et Dupuy appellent cela un temps post-historique ; Volodine en fait une matière narrative. La ruine n'est pas ce qui reste du monde, elle est le monde.

Dans *Terminus radieux*, la littérature ne reconstruit pas un monde disparu, elle recueille ce qui persiste après le monde. La ruine nucléaire devient alors le paradigme

de la fin de l'Histoire : non pas ce qui clôt un récit, mais ce qui rend tout récit impossible. Cette impossibilité de projeter un avenir explique que le roman ne puisse plus progresser narrativement, lorsque le temps est aboli, la narration ne peut qu'errer parmi les restes. Ce basculement du monde dans la ruine se traduit formellement par une crise du récit, où les événements cessent d'obéir à une logique de développement et où les voix circulent sans origine identifiable. La ruine du monde devient la ruine de la forme du texte littéraire. Si l'Histoire est abolie et si le futur a cessé d'exister, le récit ne peut plus progresser. La forme du roman se fracture comme le monde qu'elle représente.

6. Forme romanesque et effondrement : écrire depuis un monde détruit

Terminus radieux s'organise en quatre grandes sections – « Kolkhoze », « Éloge des camps », « Amok » et « Taïga - narrats » – qui rassemblent quarante-neuf chapitres. Cette architecture romanesque n'obéit pas à une dynamique de progression, mais à un mouvement de décomposition. Les trois premières parties conservent encore un fil narratif, tandis que la dernière désarticule toute continuité, elle est composée de vingt-trois fragments brefs, ces « narrats » substituent à l'intrigue une succession de voix et de visions détachées de toute causalité. Avec cette structure le roman ne se développe plus, il se disperse. Cette fragmentation progressive transforme la structure en matrice de ruine, l'effondrement du monde représenté se reflète dans l'effondrement de la forme.

L'ouvrage ne comporte ni épigraphe, ni dédicace, ni préface, ni note d'intention. Cette absence de seuils n'est pas un simple choix esthétique, elle plonge immédiatement le lecteur dans un univers fracturé, sans médiation introductive, comme si l'on entrait dans le monde après la catastrophe, lorsque plus aucun cadre ne peut garantir la cohérence du sens. Le silence paratextuel devient le premier geste poétique du roman et un dispositif qui n'ôte tout point d'origine stable et place la lecture sous le signe de la survivance. Cette configuration produit des effets narratifs déterminants. La fragmentation dissout la continuité de l'intrigue, les voix se superposent sans qu'une instance centrale puisse les organiser ; la temporalité bascule en retours, visions et répétitions circulaires. Dans la dernière section, cette logique est portée à son paroxysme. Les « narrats » forment un chœur posthume, une survivance vocale où les récits persistent après la disparition des corps. La structure ne cherche pas à ordonner les ruines, elle est une ruine, un dispositif où la narration renonce à reconstruire le monde et se contente de témoigner de ce qui reste.

Dans cet univers irradié, les personnages ne forment pas une communauté, mais un ensemble de figures résiduelles dont les interactions reflètent la décomposition générale du monde. Leur existence repose sur la porosité des corps, l'instabilité des identités et la disparition des cadres sociaux. Le roman ne construit pas de psychologies, il met en scène des survivances. La relation entre Kronauer et Vassilissa Marachvili en est un exemple net. Leur lien n'est pas choisi, il relève d'une co-errance née de la catastrophe atomique. Leur rapport demeure marqué par une indécision

ontologique, car rien ne permet de stabiliser la frontière entre vie, mort et rêve. La disparition de Vassilissa dans les « territoires vides » matérialise cette fragilité. Le texte insiste : « Vassilissa Marachvili avait basculé dans quelque chose qui ne ressemblait que médiocrement à de la vie... Elle n'en pouvait plus. » (TR, 12). Le corps se dissout dans la matière radioactive et la relation s'effondre à mesure que s'effrite la continuité du récit, par glissements, par effacements, par silences. Irina Etchenguyen représente une autre modalité de l'existence ruinée. Ancienne institutrice, elle survit dans une semi-conscience qui abolit presque toute communication. Ses liens ne relèvent plus de l'échange intersubjectif, mais d'une attention minimale, fragile, intermittente. Le texte la situe dans l'espace même de la dégradation sociale : « Irina Etchenguyen aimait elle aussi, comme nous tous, les bylines russes... » (TR, 31) ; pourtant, son attachement à ces strates profondes d'histoire ne subsiste que comme souvenir effacé. Son extinction, décrite sans emphase : « Irina Etchenguyen était morte pendant une longue maladie. » (TR, 31). Cela fait d'elle la figure d'une relation qui ne parvient plus ni à se formuler ni à se maintenir. Bourgozine, en revanche, maintient un lien non pas affectif, mais discursif. Ses récits circulaires et hallucinés ne produisent plus de sens partagé ; ils persistent comme les vestiges d'anciennes cosmologies. Sa parole ne cherche pas à clarifier le chaos, elle le reflète. Ce discours qui tourne sur lui-même constitue un mode de survivance propre, un reste de symbolique dans un monde où le langage se délite. Bourgozine incarne ainsi un lien résiduel : une parole qui demeure quand tout le reste s'effondre.

Quant à Mémé Oudgoul, elle déplace radicalement le registre relationnel hors du champ humain. Entièrement liée à la pile nucléaire qu'elle alimente et surveille, elle entretient avec l'énergie toxique un rapport d'ordre quasi rituel. Ses gestes, sa vigilance, la manière dont elle règle le rythme du collectif composent une véritable liturgie post-catastrophique. La joie qu'elle éprouve lorsqu'elle apprend que le président du kolkhoze est « un certain Solovieï, son premier mari, un compagnon qu'elle avait beaucoup aimé... » (TR, 46), ne rétablit pas une relation humaine préservée, elle fait surgir une survivance spectrale, un reste d'affect déplacé dans un temps qui n'est plus celui des vivants. Oudgoul n'est pas une simple vieille, elle incarne la gardienne d'un nœud énergétique, une médiatrice entre le vivant, le détruit et la machine. Cet aspect post-humain de son autorité, que l'on pourrait définir comme celui d'une gardienne du nœud énergétique du monde post-apocalyptique, structure sa présence et oriente l'ensemble de ses interactions.

Dans *Terminus radieux*, la crise du récit n'est ni un procédé formel ni un effet de style. Elle constitue le résultat direct des tensions ontologiques déjà à l'œuvre dans le monde diégétique. La décomposition narrative n'est donc pas un choix esthétique, mais une conséquence : la narration se défait parce que les conditions d'une narration cohérente ont disparu. Dès les premières pages, Volodine installe une indécidabilité qui empêche toute stabilisation du récit. Cette phrase est devenue emblématique : « On ne savait plus très bien lequel des trois était encore vivant, lequel était mort, lequel rêvait pour les autres. » (TR, 21). Cela ne décrit pas un trouble passager de la conscience,

mais l'impossibilité même d'assigner une origine à la parole. Lorsque l'on ne sait plus qui vit et qui rêve, le récit perd son point d'énonciation. Le sujet n'est plus origine du récit, il en devient un résidu. La dissolution du sujet entraîne la dislocation de la narration. Cette désintégration s'accroît lorsque la temporalité se défait. *Terminus radieux* n'avance pas, il revient. Les scènes ne s'enchaînent plus selon une logique causale : elles hantent le texte, comme si les événements refusaient d'être définitivement advenus. La mort elle-même perd sa valeur terminale. Solovieï, figure de souveraineté nucléaire, « est entré dans la mort par le feu » (TR, 77) et, pourtant, réapparaît plus loin dans le récit. Dans un univers où la mort ne constitue plus une limite, mais une modalité de persistance, le récit perd toute capacité d'organisation temporelle, la linéarité s'efface au profit d'une dynamique circulaire et spectrale. Là où le roman réaliste fondait sa cohérence sur une progression, *Terminus radieux* fonde la sienne sur la réapparition, non sur l'avancée du temps, mais sur le retour des voix, des figures et des survivances.

Lorsque les voix survivent aux corps, la forme romanesque se transforme en crypte. À un moment donné, l'un des narrateurs formule la vérité nue de l'acte d'écrire dans ce monde post-exotique : « Ce n'était pas de la littérature. C'était une sorte de bouillie pour survivre. » (TR, 171). La littérature n'a dès lors plus pour fonction de transmettre un savoir, de produire de la mémoire ou de stabiliser un récit ; elle devient un acte minimal de persistance. Écrire ne signifie plus représenter le monde, mais refuser d'être effacé avec lui. Le roman cesse ainsi d'être un récit du monde pour devenir le lieu où viennent s'abriter ce qui reste du monde : des voix, des traces, des survivances.

Trois équivalences structurent cette poétique : la dissolution du sujet fracture la narration ; l'effondrement de l'Histoire désagrége la temporalité, la survivance des voix transforme le roman en tombeau. Il ne s'agit plus de raconter la catastrophe, mais d'écrire depuis la catastrophe. Là où la littérature mimétique cherchait à saisir le monde, Volodine écrit ce qui persiste lorsqu'il ne reste plus de monde à saisir. En dernière instance, le récit ne survit pas à l'Histoire, il survit à sa disparition. Cette logique rejoint la définition que l'auteur donne de son geste d'écriture : « Dans ce que j'écris, ce qui m'intéresse, c'est de mettre en scène plusieurs voix. J'aime les variations de voix, et la possibilité de faire apparaître, sur des décennies, plusieurs voix d'auteurs. Mon écriture n'est pas une réflexion sur l'écriture, c'est plutôt une réflexion sur l'authenticité de la parole. » (entretien radiophonique). Ici, la littérature ne vise plus l'achèvement d'une forme, mais la tenue fragile d'une parole authentique au bord du silence.

7. Conclusion

À l'issue de cette étude, il apparaît que *Terminus radieux* ne se contente pas de représenter un monde détruit, il élabore une poétique où la destruction devient la matière même de l'écriture. En croisant la spectralité politique, la logique post-exotique et la crise du récit, le roman met en scène une condition radicalement post-historique

dans laquelle le sujet, la temporalité et la narration n'existent plus que sous forme de restes, de traces ou de survivances. La fiction n'enregistre pas la fin du monde, elle parle depuis cette fin, et c'est cette position d'énonciation, située au-delà des coordonnées de l'Histoire, qui commande l'ensemble du dispositif romanesque.

La spectralité politique démontre que le soviétisme ne survit plus comme système historique, mais comme force insistante, dépourvue de corps, d'idéologie ou de finalité. Le pouvoir post-soviétique ne gouverne plus : il hante. Cette souveraineté posthume devient la matrice de toutes les voix, de tous les gestes, de toutes les répétitions qui structurent l'espace romanesque. De son côté, le post-exotisme transforme cette hantise en écriture : il substitue aux récits cohérents un chœur de voix précaires, clandestines ou déjà mortes, pour lesquelles raconter n'est plus un acte de mémoire, mais un acte de survie minimale. Enfin, la ruine nucléaire agit comme paradigme formel : elle n'est pas un simple motif, mais une condition ontologique qui dissout les repères narratifs, fracture la causalité et impose un régime fragmentaire où la progression devient impossible.

Ainsi, la désagrégation du monde représenté entraîne la désagrégation de la forme romanesque. *Terminus radieux* construit une équivalence décisive, le sujet se dissout, la narration se décompose ; l'Histoire s'effondre, la temporalité se fragmente ; les voix survivent aux corps, le roman devient crypte. La fiction n'est plus organisée par une poétique de la totalité, mais par une logique du résidu. L'écriture se tient là où tout a disparu, elle constitue ce que Volodine nomme une « bouillie pour survivre », c'est-à-dire une persistance minimale de la parole contre l'extinction générale.

Ce travail nous a permis de montrer que *Terminus radieux* n'est ni un roman d'anticipation, ni un récit de catastrophe, mais une réflexion littéraire sur la possibilité même de raconter après la disparition du monde, qui porte ici l'empreinte d'une guerre totale, irradiée, où la violence historique se prolonge en condition ontologique. En articulant ruine ontologique, spectralité politique et polyphonie post-exotique, Volodine élabore une forme romanesque qui n'a plus pour vocation de représenter le réel, mais de préserver ce qui subsiste lorsque le réel est effondré. La littérature apparaît alors comme le dernier lieu possible de survivance, un espace où les voix persistent, où les traces insistent, où quelque chose continue d'être dit malgré la disparition de tout ce qui pouvait encore fonder un récit.

Dans cette perspective, *Terminus radieux* invite à repenser le rôle du roman dans l'ère post-historique, non plus produire du sens, mais maintenir une parole ; non plus raconter le monde, mais habiter sa ruine. C'est dans cet interstice, entre disparition et survivance, que la littérature, chez Volodine, trouve son lieu propre.

Bibliographie

Textes de références

Volodine, Antoine. 1998. *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*. Paris : Gallimard.

Volodine, Antoine. 2014. *Terminus radieux*. Paris : Éditions du Seuil. Alexievitch, Svetlana. 1997. *La Supplication*. Paris : J'ai Lu.

Articles et études

Hamon, Philippe. 1976. « Qu'est-ce qu'une description ? » Poétique, n° 27, p. 465-485.

Turin, Gaspard. 2020. « Comment vivre en ruine(s) ? L'apocalypse selon Antoine Volodine », in *Revue critique de fixions française contemporaine*, n° 20.

Oléron, Didier. 2012. « Voix, polyphonies et dissidences chez Volodine », in *Revue des Sciences*

Humaines, n° 308. Volodine, Antoine. « Entretien radiophonique ». France Culture, émission Le Book Club [en ligne] : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/le-book-club/la-prose-incandescence-d-antoine-volodine-1105810>, consulté le 15 octobre 2025.

Ouvrages critiques

Anders, Günther. 2002. *L'Obsolescence de l'homme. Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle*, trad. Christophe David. Paris : Éditions Fario.

Assmann, Aleida. 2010. *Espaces de mémoire*, trad. de l'allemand par Catherine Mavrikakis. Paris : Éditions de l'Université de Montréal / Presses de l'Université Laval.

Boym, Svetlana. 2001. *The Future of Nostalgia* [L'avenir de la nostalgie]. New York : Basic Books.

Derrida, Jacques. 1993. *Spectres de Marx*. Paris : Galilée.

Soulès, Dominique. 2017. *Antoine Volodine, l'affolement des langues*. Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion.

Dupuy, Jean-Pierre. 2002. *Pour un catastrophisme éclairé : Quand l'impossible est certain*. Paris : Éditions du Seuil.

Foucault, Michel. 1975. *Surveiller et punir : Naissance de la prison*. Paris : Gallimard.

Genette, Gérard. 1972. *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil.

Hecht, Gabrielle. 2012. *Being Nuclear: Africans and the Global Uranium Trade* [Être nucléaire : les Africains et le commerce mondial de l'uranium]. Cambridge : MIT Press.

Mbembe, Achille. 2019. *Necropolitics* [Nécropolitique]. Durham : Duke University Press.

Ricœur, Paul. 1983-1985. *Temps et récit*, 3 vol. Paris : Seuil.

Ruffel, Lionel. 2004. *Volodine post-exotique*. Paris : Cécile Defaut.

White, Hayden. 1973. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* [Métahistoire. L'imaginaire historique dans l'Europe du XIX^e siècle]. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Sigle

TR – Terminus Radieux.

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

Poétique de l'exil dans *Marx et la poupée* de Maryam Madjidi

Abstract (Exile and Identity in Mariam Madjidi's *Marx and the Doll*): The present article aims to examine exile and writing in the autobiographical novel *Marx and the Doll* by the Iranian-born writer Maryam Madjidi, winner of the Prix Goncourt for a first novel in 2017. Divided into three parts—or three “births”—which retrace the key periods in the narrator/author's life, the narrative follows her quest for identity through experiences of deterritorialization and reterritorialization that contribute to forging multiple, rhizomatic roots, essential to a successful experience of exile. We will focus on Madjidi's writing through the lens of the spatial, linguistic, and cultural exile that nourishes it. First, we will examine the fragmentary form of this narrative, broken into several genres and languages, which is closely linked to the plurality of the exilic experience. Second, we will consider the role of writing as a strategy for articulating exile and reconciling the narrator/author's multiple identities.

Keywords: *Maryam Madjidi, Marx and the Doll, exile, identity, hybridity.*

Résumé : Cet article se propose d'examiner l'exil et l'écriture dans le roman autobiographique *Marx et la poupée*, de l'écrivaine d'origine iranienne, Maryam Madjidi, lauréate du prix Goncourt du premier roman en 2017. Divisé en trois parties – voire trois « naissances » –, retraçant les périodes marquantes du destin de la narratrice/autrice, le récit suit la quête d'identité de celle-ci à travers des expériences de déterritorialisation et de reterritorialisation, qui contribuent à forger des racines multiples, rhizomiques, garantes d'un exil réussi. Nous nous concentrerons sur l'écriture madjidienne par le biais de l'exil spatial, linguistique et culturel qui la nourrit. Dans un premier temps, nous analyserons la forme fragmentaire de ce récit, morcelé en plusieurs genres et langues, étroitement liée à la pluralité de l'expérience exilique. Dans un second temps, nous nous pencherons sur le rôle de l'activité scripturale comme stratégie permettant de dire l'exil et de réconcilier les identités multiples de la narratrice/autrice.

Mots-clés : *Maryam Madjidi, Marx et la poupée, exil, identité, hybridité.*

1. Préambule

Maryam Madjidi s'est imposée sur la scène littéraire française contemporaine avec *Marx et la poupée*, paru en 2017, pour lequel elle a remporté le prix *Goncourt du premier roman* ainsi que le prix du roman *Ouest-France Étonnants Voyageurs*. D'origine iranienne, Madjidi est née en 1980 à Téhéran, au sein d'une famille d'intellectuels communistes engagés. Elle a quitté l'Iran à l'âge de six ans pour

rejoindre son père qui, menacé de mort par le régime islamique de l'ayatollah Khomeini, a fui la répression et a demandé asile politique en France.

Avec *Marx et la poupée*¹, Madjidi rejoint la longue liste des écrivains français du XX^e siècle ayant créé en exil : ne pensons qu'à quelques figures emblématiques comme Romain Gary, Nathalie Sarraute, Tristan Tzara, Benjamin Fondane, Samuel Beckett, Julia Kristeva, Emil Cioran ou Milan Kundera, dont le talent a fleuri en France. Cependant, l'exil, défini par les dictionnaires comme « expulsion hors de la patrie » et, par extension, comme « tout séjour hors du lieu où l'on voudrait être », est un phénomène qui remonte à l'aube de l'humanité. Depuis Homer et Ovide, il s'avère être intimement lié à la littérature et à l'acte d'écrire. En outre, il représente un thème privilégié chez d'autres écrivaines françaises contemporaines d'origine iranienne parmi lesquelles Chahdortt Djavann, Marjane Satrapi ou Négar Djavadi.

Cette étude se propose d'analyser, dans un premier temps, l'écriture madjidienne comme le résultat d'un exil multiple – géographique, linguistique et culturel – qui soutient toute la structure narrative du texte. Dans un second temps, l'on se focalisera sur le lien *sine qua non* entre la pluralité de l'expérience exilique et la forme fragmentaire de ce récit où les genres se superposent et s'entrecroisent, à l'image de la quête identitaire de la narratrice, afin de former une identité-rhizome, selon la terminologie de Gilles Deleuze et Félix Guattari, ou bien, une identité-relation, selon les mots d'Édouard Glissant.

2. La structure du récit

Divisé en trois parties – « Première naissance », « Deuxième naissance » et « Troisième naissance » –, *Marx et la poupée* met en scène des personnages à l'identité complexe et annonce des transformations successives et permanentes. L'action se déploie selon une dialectique de la vie et de la mort, contradictoire et complémentaire à la fois.

Chaque « naissance » correspond à une nouvelle identité et implique la mort symbolique d'une identité antérieure. La « Première naissance » représente la naissance biologique et culturelle à Téhéran, en Iran et rattache l'identité de la narratrice à celle de sa famille révolutionnaire et communiste, à la langue persane, langue maternelle, et à l'univers culturel iranien marquée par la violence politique qui finit par l'arracher très tôt du monde originel.

La « Deuxième naissance » évoque l'exil en France, tout en se repliant sur l'adoption de la langue et de la culture d'accueil. Il s'agit d'un processus d'acculturation, terme défini par le *Dictionnaire de l'Académie française* comme « [a]doption progressive par un groupe humain de la culture et des valeurs d'un autre groupe humain qui se trouve, relativement à lui, en position dominante. Par extension, [a]daptation d'un individu à une culture étrangère. » Dans le cas de la narratrice, cette

¹ Désormais désigné à l'aide du sigle MP, suivi du numéro de la page.

rencontre avec la culture dominante, loin d'être vécue comme une libération, a engendré une mort intérieure, une mutilation symbolique de son être.

Quant à la « Troisième naissance », elle se rapporte à l'acte d'écriture qui déclenche la reconquête, la récupération des fragments identitaires éclatés. Cette renaissance réconcilie la mémoire persane et l'ancrage français sans les opposer, car l'écriture a la force d'articuler, de redonner vie à tout ce qui avait été enfoui. Ce qui résulte n'est ni un retour à l'origine ni un syncrétisme culturel, mais une nouvelle identité qui devient le siège des contradictions complémentaires : c'est ce que Julia Kristeva appelle une « résurrection »¹ par le langage, où le sujet se réinvente en donnant forme narrative à son expérience. L'écriture devient ainsi la scène du dialogue entre les différentes langues, temporalités et versions du sujet.

La répétition du terme « naissance » met en évidence le caractère tronqué, incomplet de l'identité exilique. Contrairement à l'événement unique représenté par la naissance biologique, ces renaissances symboliques suggèrent que l'identité du sujet migrant n'est jamais achevée, ce qui renvoie à la conception deleuzo-guattarienne du devenir : n'ayant pas d'identité figée, l'exilé est moins un être qu'un devenir multiple. Ainsi, à part l'organisation chronologique du récit, la structure tripartite de *Marx et la poupée* illustre la thèse fondamentale de l'œuvre : l'identité exilique représente un processus continu de morts symboliques et de renaissances d'où émergent de nouvelles subjectivités.

3. La « Première naissance », une préfiguration de l'exil

L'épisode liminaire de la « Première naissance » – « Il était une fois le ventre de la mère » – ayant lieu avant la naissance biologique de la narratrice, situe son existence entre violence politique et survie miraculeuse. En 1980, sa mère, enceinte de sept mois, participe à une manifestation estudiantine de proteste contre le régime de Khomeini. Pour se sauver de la violence qui éclate autour d'elle, il ne lui reste qu'un seul choix : se jeter par la fenêtre d'une salle de classe du deuxième étage :

« La jeune mère court dans les couloirs d'une université. [...] »

À travers la porte entrouverte, elle voit une jeune fille allongée sur une table, un homme tente de la violer. À côté d'elle, un jeune homme à qui on brise le crâne à coups de bâton. [...]

Elle est affolée et ses jambes tremblent. [...]

Elle court toujours, mais ne parvient pas à trouver la sortie. [...]

Soudain, elle prend conscience qu'elle est enceinte.

Ma mère porte ma vie, mais la Mort danse autour d'elle en ricanant, le dos courbé ; [...] sa bouche édentée s'approche de la jeune femme pour l'engloutir.

Deux hommes l'ont vue, au bout de leurs bras pendent des bâtons cloutés, ils avancent vers elle. Une fenêtre est ouverte. [...] Elle saute. » (MP, 15-16).

¹ La langue adoptée devient tel un « artifice qui . . . procure un nouveau corps », un peu comme une « résurrection : nouvelle peau, nouveau sexe. » (Kristeva 1988, 26).

Ainsi, la narratrice côtoie-t-elle la mort avant même d'avoir accédé à la vie. Son identité se forme à partir de cette scène de violence politique, ce qui lie son destin individuel à l'Histoire collective. Comme l'analyse Marianne Hirsch dans sa théorie de la « postmémoire »¹, la narratrice hérite d'un trauma qu'elle n'a pas directement vécu, mais qui structure néanmoins son rapport au monde. La formule « Il était une fois le ventre de la mère » emprunte à l'incipit traditionnel des contes de fées une tonalité rassurante qui contraste fortement avec la brutalité du contenu. Si le conte merveilleux promet un univers enchanté, le récit madjidien plonge le lecteur dans la réalité historique la plus dure. Pour la narratrice, il n'y a pas de refuge dans l'innocence de l'enfance, car elle est traversée par les violences de l'Histoire.

La figure maternelle incarne une ambivalence constitutive : en se jetant par la fenêtre pour échapper à la milice, elle protège sa vie et celle de son enfant à naître, faisant preuve d'un courage qui préfigure la résilience future de sa fille. Pourtant, ce geste salvateur l'expose simultanément à un danger mortel. Cette dualité – protection et mise en péril – traverse l'ensemble du roman. La mère transmet à sa fille non seulement la vie biologique, mais également un traumatisme originel que la narratrice formule en ces termes saisissants : « Ange sans ailes, ma folle irresponsable, ma douce assassine ; à cet instant-là, tu as creusé un trou en moi dans lequel toutes les angoisses de ma vie future prendront racine. Tu tombes et je meurs le temps d'une seconde dans ton ventre devenu tombeau. » (MP, 16). Le ventre maternel, espace censé incarner la protection absolue, se métamorphose en « tombeau », cristallisant la coexistence paradoxale de la vie et de la mort qui caractérise l'existence exilique. Cet épisode préfigure donc la structure existentielle de l'exil qui caractérisera l'existence de la narratrice. De même que sa naissance biologique est menacée avant de s'accomplir, ses renaissances ultérieures – en France, ensuite par l'écriture – seront marquées par la précarité et le risque d'anéantissement. L'exil perpétue cette condition originelle : être toujours sur le point de naître sans jamais accéder à une existence pleinement assurée. La scène du saut par la fenêtre fonctionne comme une prolepse de l'exil : l'arrachement à un espace dangereux et la fuite vers un ailleurs incertain préfigure l'exil familial qui interviendra quelques années plus tard.

La mort imprègne cette première partie du récit, s'imposant non comme une abstraction, mais comme une présence physique, presque palpable, qui structure l'espace et le temps du récit. Elle transforme la ville de Téhéran en une géographie mortifère où chaque lieu devient potentiellement un site d'anéantissement. Abbâs, jeune révolutionnaire et proche ami de la famille – c'est à lui que l'autrice dédicace son livre –, est fusillé par le régime islamique. Sa mort représente l'assassinat d'une génération entière qui avaient cru pouvoir construire une société plus juste. Son

¹ « La notion de "postmémoire" désigne la relation que la "génération d'après" entretient avec le traumatisme personnel, collectif et culturel subi par ceux qui l'ont précédée, avec des expériences dont elle ne "se sou vient" que par le biais d'histoires, d'images et de comportements au milieu desquels elle a grandi. » (Hirsch 2013).

exécution illustre ce que Giorgio Agamben nomme la « vie nue » : ces existences réduites à leur dimension biologique, dépouillées de toute protection juridique, exposées au pouvoir de mort absolu de l'État. À cette mort individualisée s'oppose l'anonymat terrifiant des fosses communes de Kharavan, surnommé « le cimetière des maudits » (MP, 40), situé à l'Est de Téhéran. Ce lieu sinistre engloutit les cadavres des prisonniers politiques victimes d'exécutions massives. L'appellation « cimetière des maudits » signale le double anéantissement dont sont victimes ces militants : mort physique d'abord, puis mort symbolique par l'effacement de leur nom, la négation de leur identité, le refus de sépulture digne. Le régime ne se contente pas de tuer, mais cherche à effacer toute trace, toute mémoire, tout vestige de l'existence de ses opposants.

La narratrice demeure hantée par ces « fantômes sans bouche » (MP, 40), formule saisissante qui évoque à la fois l'impossibilité pour les morts de témoigner et le silence imposé à leur mémoire. Ces corps « mal enterrés » ne peuvent accéder au repos : ils errent dans l'espace psychique de la narratrice, réclamant une reconnaissance, une sépulture symbolique que seule l'écriture pourra leur offrir plus tard. Le père et ses compagnons tentent de restaurer une dignité minimale à ces corps en les ré-inhumant clandestinement, « au nom de la dignité » (MP, 41). Ce geste nocturne, accompli au péril de leur vie, relève d'une forme de résistance ultime : refuser au pouvoir totalitaire le monopole absolu sur les morts, arracher à l'oubli ces 'vies' broyées.

Cette terre téhéranaise, « vaste, aride et noire » (MP, 40) devient donc la métaphore centrale de l'anéantissement généralisé. Elle fonctionne comme une force d'absorption qui dévore non seulement les corps des exécutés, mais également tout ce qui se rattache à une vie libre. Les livres révolutionnaires des parents – Marx, Engels, Lénine, Makarenko, Che Guevara – sont réduits au statut d'objets interdits par la loi que les parents doivent enterrer comme des cadavres dans un trou creusé au pied d'un arbre du jardin familial. À côté de ces textes idéologiques reposent les jouets de la narratrice, ceux qu'elle n'a pas donnés aux enfants du voisinage. Sans faire de différence, la terre engloutit les traces de la vie intellectuelle adulte et celles de l'enfance innocente, annihilant toute séparation entre elles.

En outre, la même terre avale les rêves de la mère, élargissant ainsi le champ de la destruction du matériel vers l'immatériel. Aux objets et aux corps qui disparaissent s'ajoutent les aspirations, les espoirs personnels et les projets d'avenir. La répression politique produit ainsi une mort symbolique qui précède et excède la mort physique : elle tue tous les possibles révolutionnaires, annihilant l'avenir avant même qu'il ne puisse avoir lieu. L'image de « la Mort [...] assise les jambes croisées sur les montagnes de l'Alborz qui surplombent Téhéran » (MP, 46) confère à la mort une dimension mythologique. La personnification en divinité funeste lui confère un pouvoir absolu sur la ville, suivant d'en haut le développement de la répression. Sa posture, assise, « les jambes croisées » (MP, 46) suggère qu'elle avait fixé sa demeure permanente dans la chaîne majestueuse qui encercle Téhéran.

L'espace urbain se transforme en cité funeste où les rues, les maisons, les jardins peuvent devenir à tout moment des lieux de disparitions, d'arrestations ou d'exécutions. La ville se transforme en une nécropole habitée par des spectres, des morts qui hantent les vivants. Une atmosphère cauchemardesque s'y installe imprégnant le quotidien d'une angoisse permanente. La perte de la vie et de la liberté représente les deux pôles qui structure cette expérience collective de la répression. La peur et la terreur imprègnent la vie et les gestes quotidiens des Téhéranais contraints à surveiller leurs paroles et leurs comportements. Cette vigilance épuisante transforme l'existence en une performance permanente où il faut jouer le rôle du citoyen conforme tout en préservant secrètement son identité véritable.

Cependant, comme dans les contes de fées, des « Il était une fois » rythment les trois premiers chapitres – « Il était une fois le ventre de la mère », « Il était une fois la voix de la grand-mère », « Il était une fois les yeux de la mère » – suggérant que le bien l'emportera sur le mal. Comme l'Histoire iranienne ne suit pas cette logique réparatrice, il résulte une dissonance qui reproduit l'expérience de la narratrice-enfant : elle essaie de comprendre le monde à travers les éléments de l'enfance – le conte, le jeu, l'imaginaire – tout en étant confrontée à une violence politique qui excède sa compréhension. La structure ternaire des chapitres – ventre, voix, yeux – évoque également les contes initiatiques où le héros doit accomplir trois épreuves pour accéder à la transformation. Mais ici, les trois étapes mènent plutôt à une destruction progressive : le ventre maternel est menacé, la voix de la grand-mère transmet une mémoire douloureuse, les yeux de la mère reflètent la terreur et le deuil. Chaque élément corporel devient ainsi le support d'une transmission traumatique plutôt que d'un héritage positif.

4. La « Deuxième naissance » : du déracinement à l'acculturation

Cette partie, « La deuxième naissance », constitue une étape transitoire marquée par la dépersonnalisation et l'effacement subjectif. L'arrivée en France prolonge paradoxalement l'état de dépossession vécu en Iran. Pour la narratrice-enfant et sa mère, cette période se caractérise par un processus de deuil et une passivité imposée par l'isolement dans une société radicalement étrangère. Aux traumatismes iraniens s'ajoutent de nouvelles épreuves qui transforment l'exil parisien en expérience d'anéantissement.

Les multiples refus de la narratrice s'inscrivent dès les titres des chapitres – « Moi, je ne joue pas », « Moi, je ne parle pas », « Moi, je ne mange pas » – et traduisent son retrait des interactions sociales, son refus de manger à la cantine et son mutisme, d'abord en français, puis en persan. Cette posture régressive culmine lorsqu'elle refuse de se rendre à l'école, où elle se sent invisible : « Mais moi je ne joue pas. Tous ces enfants qui crient et qui s'amuse et pas un seul qui m'appelle. Première expérience de la solitude : je n'ai personne avec qui jouer. » (MP, 121). Le mutisme s'installe durablement : « Quelques semaines ont passé. La petite fille ne parle toujours pas à ses camarades. Elle ferme obstinément la bouche. Bouche scellée mais yeux et oreilles

grands ouverts. Elle prend, elle enregistre, elle digère tout ce qu'elle voit et entend. Mais elle ne parle pas. » (MP, 130). Cette fermeture corporelle – « bouche scellée » – s'oppose à l'ouverture sensorielle – « yeux et oreilles grands ouverts » –, révélant l'absorption passive du réel sans participation active.

Le refus alimentaire prend la forme d'une protestation politique : « J'ai décidé de ne pas manger. Voilà, une sorte de grève de la faim. Une grève pour protester. Je ne toucherai pas à mon assiette, tant pis si je meurs. » (MP, 136). La narratrice transpose sur le terrain alimentaire la résistance politique héritée de ses parents, transformant la cantine en espace de dissidence. Le rejet du fromage français cristallise le choc culturel : « Ce que je déteste par-dessus tout, c'est le fromage. [...] C'est insupportable. Je rêve de notre feta iranienne [...] fondant dans la bouche. J'en mange tous les matins à mon petit-déjeuner avec du thé. Eux, les Français, ils mangent du fromage à la fin du repas. C'est n'importe quoi. Tout est désordonné, renversé et je n'y comprends rien. » (MP, 138-139). L'incompréhension ne porte pas uniquement sur l'aliment lui-même, mais sur l'ordre symbolique qu'il représente : la structure même du repas français apparaît comme un désordre incompréhensible.

Les formules liminaires « Il était une fois » réapparaissent durant cette période de transition, marquée par le déracinement de la culture d'origine et les angoisses liées à l'acculturation, ainsi que par les réticences suscitées par le contact avec la nouvelle société. Les épreuves traversées – les cauchemars récurrents, les souvenirs obsédants, le conflit entre les deux langues, le persan et le français, et le dialogue avec le fantôme de la grand-mère – peuvent être interprétées comme les manifestations d'une mort symbolique, conforme à la logique des rites initiatiques. La narratrice qui cesse de parler, de jouer et de manger, subit une forme de mort psychique.

Ces expériences s'inscrivent dans un processus de « déterritorialisation », concept que Gilles Deleuze et Félix Guattari définissent dans *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux* comme « l'opération de la ligne de fuite » (1980, 634), voire la rupture avec un certain territoire – ici, il s'agit du pays d'origine et de la langue maternelle. La déterritorialisation ne constitue pas un simple déplacement géographique, mais une désarticulation des repères identitaires, une perte des coordonnées symboliques qui structuraient le rapport au monde. Les gestes, comportements et usages linguistiques de la narratrice fonctionnent comme des « ritournelles », au sens deleuzo-guattarien, concept qui excède l'acception musicale pour désigner ces motifs répétitifs qui émergent du chaos et tentent de réorganiser un territoire menacé. Elles incarnent simultanément la fuite hors du territoire et la tentative de recréer un espace habitable.

Dans cette partie, la dialectique vie/mort devient plus complexe. La vie ne s'oppose pas simplement à la mort comme deux termes antithétiques, mais se construit dans et contre elle, en négociation permanente. La mort devient dimension constitutive de l'existence, les personnages étant forcés de vivre dans sa proximité, ce qui transforme leur rapport aux autres et à eux-mêmes. Cette thanatographie, amorcée dans la première partie avec la répression iranienne, se poursuit donc en exil sous une forme

différée et intériorisée. Si la première partie mettait en scène une mort physique et politique – exécutions, emprisonnements –, la deuxième partie explore une mort psychique et symbolique – mutisme, anorexie, invisibilité sociale. L'exil, espéré comme issue salvatrice, ne résout pas la dialectique vie/mort, mais la déplace, la transforme, la reconfigure sans jamais vraiment l'abolir. La mort demeure présente, mais elle migre du dehors vers le dedans, du politique vers le psychique, du collectif vers l'individuel.

5. La « Troisième naissance »

La dernière partie du récit, intitulée « La troisième naissance », met en évidence le processus de « reterritorialisation » deleuzo-guattarienne qui, contrairement à l'arrachement au pays d'origine exprimé par la déterritorialisation, évoque la recréation d'un nouveau territoire existentiel. Elle ne signifie pas un retour à l'état antérieur, mais une reconstruction selon la logique du rhizome : un réseau de racines multiples qui s'étendent et se connectent horizontalement et remplacent la racine unique perdue. Pour revenir à la perspective mythique, cette étape équivaut à la renaissance du héros qui, après avoir réussi à traverser les épreuves, peut finalement accéder à un état supérieur d'accomplissement.

Cette partie finale de *Marx et la poupée* évoque la synthèse des deux univers culturels de la narratrice, iranien et français, qu'elle ne tente pas d'opposer, mais de juxtaposer. C'est grâce à la découverte de deux figures de proue de la poésie iranienne, Omar Khayyâm et Hafez, ainsi qu'à sa propre voix poétique qu'elle « renaît » comme écrivaine franco-iranienne. La souffrance et la négation des deux premières « naissances » sont maintenant remplacées par la joie et la restauration. L'expression poétique devient l'instrument privilégié par lequel la narratrice parvient à se comprendre elle-même et à « se réconcilier avec son histoire personnelle, sa famille et son pays natal. » (Zdrada 2022, 116).

Le retour en Iran n'est plus vécu comme une obligation douloureuse, mais comme un mouvement vital, une pulsation nécessaire de l'identité hybride. La narratrice formule cette relation réinventée au pays d'origine en ces termes : « Mais toujours l'Iran m'appelle, voix en sourdine, présence derrière mon dos, il me tapote l'épaule pour me rappeler à lui. Par devoir, par culpabilité, par peur de ne plus revoir les vieux, par rituel, par amour peut-être aussi, je me sens poussée à y retourner régulièrement. » (MP, 208). Cette énumération – devoir, culpabilité, peur, rituel, amour – traduit la complexité des affects qui lient désormais la narratrice à son pays natal. L'Iran n'est plus le territoire perdu qu'il faut fuir ni l'origine qu'il faudrait retrouver intacte, mais un pôle d'une identité oscillante.

Cela se transforme, comme l'indique le titre de ce chapitre, en un « [a]ller-retour à vie » (MP, 205), formule qui cristallise la nouvelle configuration identitaire. L'identité exilique ne se fixe plus dans un lieu unique, mais se déploie dans le mouvement même de la traversée, dans la capacité à habiter alternativement plusieurs territoires sans appartenir définitivement à aucun. Le trait d'union typographique entre

« aller » et « retour » matérialise graphiquement cette liaison indissoluble entre les deux espaces, tandis que l'expression « à vie » signale le caractère définitif et constitutif de cette condition migratoire. Cette dynamique correspond aux « ritournelles » deleuzo-guattariennes dans leur dimension la plus accomplie. Si, dans la deuxième partie, les « ritournelles » émergeaient du chaos pour tenter désespérément de maintenir un semblant de territoire, elles permettent dorénavant à la narratrice devenue adulte de se relier au « cosmos », ce que Deleuze et Guattari opposent au « chaos ». Le cosmos désigne un espace intensif et créateur où les codes hérités se déforment pour se recomposer avec d'autres codes encore inconnus, générant des configurations inédites.

La poésie persane joue un rôle central dans ce processus de reterritorialisation. Si la langue française est imposée par l'école et la société, la poésie iranienne est, au contraire, choisie par la narratrice adulte. Elle aide à renouer avec l'héritage culturel du pays d'origine tout en stimulant la créativité et la réappropriation. Le caractère vivant et la profondeur populaire de la culture poétique iranienne – où même un chauffeur de taxi peut réciter de la poésie par cœur – contraste avec l'élitisme culturel français.

Tout au long du récit, l'on assiste à la formation d'une « identité-rhizome » au sens deleuzo-guattarien, c'est-à-dire une identité plurielle opposée au modèle de l'identité-racine. Ceci rejoint la notion d'« identité-relation » de Glissant, théorisée dans *Poétique de la relation* (2009, 156) : l'identité ne se construit jamais dans l'isolement, mais dans la relation avec autrui et dans le dialogue avec d'autres langues et d'autres cultures. La narratrice de *Marx et la poupée* incarne ainsi cette double logique du rhizome et de la relation. Elle ne renonce ni à son iranité ni à sa francité ; elle ne cherche pas à fusionner artificiellement ces deux dimensions en une synthèse harmonieuse qui nierait leurs contradictions. Elle apprend plutôt à habiter la tension productive entre ces deux univers, à naviguer entre les codes, à traduire incessamment d'un monde à l'autre. Son identité est toujours en devenir, se reconfigurant selon les contextes et les interlocuteurs sans jamais se figer dans une définition stable.

La troisième naissance s'accomplit véritablement par et dans l'acte d'écriture. *Marx et la poupée* n'est pas seulement le récit d'une reterritorialisation ; il en constitue l'instrument et l'accomplissement. En écrivant son histoire, la narratrice-autrice ne se contente pas de la raconter, mais la réorganise, lui donne forme, la transforme en objet esthétique. L'écriture devient ainsi le territoire ultime, l'espace où peuvent coexister les contradictions, où les temporalités hétérogènes se superposent, où le persan et le français dialoguent. Ce territoire scripturaire permet de dépasser la simple dialectique vie/mort qui structurait les parties précédentes. L'écriture n'appartient ni totalement à la vie – elle est travail sur la mémoire, donc sur ce qui n'est plus – ni totalement à la mort – elle est création, production de sens nouveau. Elle occupe un espace intermédiaire, un « tiers-espace »¹ où la narratrice peut enfin habiter pleinement sa condition hybride. La poésie, en particulier, avec sa capacité à condenser le sens, à créer des correspondances inattendues entre les mots et les mondes, offre le modèle d'une

¹ Homi Bhabha définit le « tiers espace » comme un espace hybride, un lieu ambivalent et de compromis inscrit dans l'entre-deux (1994, 105).

langue qui ne traduit pas linéairement, mais qui transfigure, qui fait advenir du nouveau plutôt que de simplement transposer l'ancien.

Ainsi, la troisième naissance ne marque-t-elle pas la fin du processus identitaire, mais son ouverture. L'identité-rhizome, par définition, ne cesse jamais de créer de nouvelles connexions. Chaque retour en Iran, chaque livre écrit, chaque poème découvert ajoute une nouvelle ramification à ce réseau. La narratrice n'est plus en quête d'une identité à retrouver ou à construire définitivement ; elle accepte l'identité comme processus perpétuel, comme devenir permanent. Cette acceptation constitue précisément la sagesse de la maturité que symbolise cette troisième et dernière naissance.

6. L'écriture plurielle

L'hybridité qui caractérise l'expérience exilique se manifeste également au niveau formel, dans la rencontre des registres, des langues et des cultures, créant un entre-deux linguistique et culturel qui constitue l'espace même de l'écriture madjidienne. La poétique de l'« identité-relation » ne se limite pas à la représentation du parcours exilique ; elle structure l'écriture dans sa matérialité même. Le texte devient le lieu où se négocie et se matérialise l'hybridité culturelle : c'est au niveau de la langue, des images et des références intertextuelles que se construit un espace relationnel où se croisent et dialoguent les héritages persan et français. Cette hybridité opère selon plusieurs modalités complémentaires que nous examinerons successivement : l'ancrage sensoriel dans la mémoire iranienne, la coprésence linguistique du persan et du français, et la stratification intertextuelle.

L'hybridité culturelle traverse l'ensemble du récit bien au-delà des simples noms propres liés à l'Iran – lieux comme le quartier de Tehranpars, l'aéroport Mehrabad, le cimetière Lahnatâbâd ou le parc Laleh – et des figures historiques telles que l'ayatollah Khomeini. Le texte se trouve saturé d'éléments sensoriels et quotidiens qui ancrent la narration dans une mémoire corporelle et affective de l'Iran. Les odeurs – « le riz beurré au safran » (MP, 19) –, les sons – « le bruit de la théière » (MP, 19) – ou les images familières – « la vigne [qui] se balance sur les murs » (MP, 19) – fonctionnent comme autant de marqueurs culturels qui réactivent un imaginaire d'origine. Ces notations sensorielles ne relèvent pas d'une simple évocation nostalgique, mais constituent une forme de résistance mémorielle face à l'effacement. En retour, leur insertion dans un récit écrit en français produit un espace textuel d'entre-deux : ces signes culturels déplacés, arrachés à leur contexte originel, construisent une textualité hybride où la langue d'adoption accueille, traduit et transforme l'héritage persan. Ce tissage sensoriel et linguistique participe ainsi pleinement à la mise en œuvre de l'« identité-relation » glissantienne, où l'identité se construit précisément dans cet espace de médiation entre les cultures.

On observe ainsi une profusion de sensations qui affluent dans la conscience narrative, se répondant les unes aux autres selon la logique de la synesthésie. Celle-ci associe le toucher – « au bout de ses doigts » –, le goût – « dégusta » –, et la vue – « les

yeux fermés » – et permet à la narratrice de réhabiliter symboliquement la terre destructrice de l'Iran évoquée dans la première partie :

« Comme par miracle, elle découvrit, enfouies dans la terre [du jardin paternel], les lettres de l'alphabet, de son alphabet à lui. Il les avait cachées pour elle comme un trésor. Elle les prit délicatement du bout de ses doigts. Elle les posa sur sa bouche et dégusta les yeux fermés la saveur de cette langue. Elle assembla les lettres et retrouva la mémoire des mots, de leurs mots. » (MP, 187-88).

Cette scène opère un renversement symbolique majeur : la terre qui, à Téhéran, était associée à la mort et à l'engloutissement – celle qui absorbait les livres interdits, les jouets de l'enfance et les corps des victimes du régime – devient à Paris, dans le jardin paternel reconstitué, un principe de vie et de résurrection linguistique. L'alphabet persan enfoui comme un « trésor » suggère que la langue maternelle, loin d'avoir été définitivement perdue, demeure en latence, attendant d'être exhumée. Le geste du père – cacher les lettres pour sa fille – transforme la pratique mortifère de l'enterrement en un acte de transmission intergénérationnelle. La dégustation des lettres, leur contact avec la bouche, réactive la dimension charnelle et orale de la langue, cette « saveur » qui excède la simple signification pour toucher au corps même du langage.

L'hybridité linguistique joue un rôle aussi déterminant que l'hybridité culturelle dans la construction de cet espace relationnel. La langue persane accompagne le français de l'écriture à travers plusieurs modalités d'insertion textuelle. D'abord, des fragments de poèmes calligraphiés en persan sont intégrés au texte, suivis de leur traduction française proposée par Madjidi elle-même. Cette double présence – graphie persane et traduction française – matérialise visuellement la condition bilingue de l'autrice et crée un effet de palimpseste où les deux langues se superposent sans se confondre.

Des expressions persanes parsèment le texte français : « Alhamdulillah », mot signifiant « Dieu soit loué » (MP, 57), « Banke Meli », c'est-à-dire « Banque nationale » (MP, 57), ou les « Fatmeh Commando », expression désignant « la milice des bonnes mœurs » (MP, 74). Ces insertions en langue originale, immédiatement suivies de leur traduction ou explication, produisent un double effet : elles affirment la persistance de la langue persane tout en rendant le texte accessible au lecteur francophone. Cette stratégie d'écriture refuse l'assimilation linguistique complète : le persan ne disparaît pas sous le français, il y demeure visible, audible, irréductible. Dans *Marx et la poupée*, ce bilinguisme textuel ne relève pas d'une simple couleur locale, mais constitue une affirmation identitaire : la narratrice refuse de choisir entre ses deux langues, elle les fait cohabiter dans l'espace du texte comme elles cohabitent dans sa conscience.

Notons aussi l'hybridité générique de ce récit que les éditeurs classent sous l'étiquette de « roman ». Il s'agit en réalité d'un assemblage complexe mêlant autofiction, conte de fées (formules liminaires « Il était une fois », structure initiatique), écriture fragmentaire (chapitres brefs, discontinuité temporelle) et parole poétique (insertions de poèmes, prose lyrique). Cette indétermination générique n'est pas une

faiblesse compositionnelle, mais une nécessité structurelle car l'expérience exilique, par sa complexité et ses contradictions, excède les cadres génériques traditionnels. Elle requiert une forme hybride capable d'accueillir simultanément la mémoire traumatique, la quête identitaire, la réflexion sociologique et l'expression lyrique.

L'intertextualité évoque, une fois de plus, l'entre-deux exilique, tout en se manifestant à plusieurs niveaux et sous diverses formes dans *Marx et la poupée*. Le texte multiplie les allusions à d'autres œuvres, titres ou auteurs, révélant la vaste culture littéraire de Madjidi et l'étendue de ses lectures. Cette intertextualité fonctionne comme une cartographie intellectuelle de l'autrice, traçant les influences qui ont nourri sa formation. Du côté français, mentionnons l'évocation du jardin de Voltaire (symbole des Lumières et de la culture philosophique française), la référence à Montesquieu dans le chapitre « Comment peut-on être Français ? » (MP, 168), titre qui inverse ironiquement la célèbre question des *Lettres persanes* – « Comment peut-on être Persan ? », renversant ainsi le regard orientaliste –, ou encore le dialogue implicite avec *Je me souviens* de Georges Perec dans le chapitre « Ma mémoire d'enfant » (MP, 173). Cette référence à Perec est particulièrement significative : l'écrivain oulipien, lui-même descendant des Juifs polonais victimes de la Shoah, explorait dans son œuvre les lacunes de la mémoire et la reconstruction identitaire. Madjidi s'inscrit ainsi dans une généalogie d'écrivains français issus de migration et de traumatismes historiques.

Les nombreuses allusions aux contes de fées, perceptibles notamment à travers la répétition anaphorique de la formule « Il était une fois », créent un effet de décalage entre la promesse rassurante du merveilleux et la violence de l'Histoire. Le chapitre intitulé « La langue retrouvée » (MP, 189) renvoie explicitement au *Temps retrouvé* de Proust, tant par son titre que par le mécanisme même de la remémoration involontaire qui s'y déploie : comme la madeleine proustienne, les lettres de l'alphabet persan déclenchent une résurgence mémorielle qui abolit temporairement la distance temporelle.

Du côté persan, le récit intègre plusieurs citations empruntées aux deux poètes iraniens, Omar Khayyâm (XI^e-XII^e siècles) et Hafez (XIV^e siècle), figures tutélaires de la poésie persane classique. Ces insertions poétiques ne sont pas de simples ornements, mais des clés herméneutiques qui éclairent la condition exilique. La poésie persane, avec sa tradition mystique soufie, ses métaphores du voyage et de la quête spirituelle, offre le langage approprié pour dire l'arrachement et la nostalgie que la prose française, plus rationnelle, peine parfois à exprimer.

Cette stratification intertextuelle crée un palimpseste culturel où se superposent les références françaises et persanes, occidentales et orientales, modernes et classiques. Le texte devient ainsi un espace de traduction généralisée où les cultures dialoguent, se contaminent mutuellement, produisant des configurations inédites. L'identité de l'autrice, comme l'identité du texte, se construit dans cet entre-deux dialogique plutôt que dans l'appartenance exclusive à une tradition unique.

Il apparaît que l'écriture madjidienne ne se contente pas de représenter l'hybridité identitaire, elle l'accomplit dans sa texture même. Le texte devient le lieu

où s'effectue concrètement la synthèse impossible entre les mondes, où cohabitent les langues et les imaginaires. L'« identité-relation » trouve ainsi sa réalisation la plus aboutie non dans la vie de la narratrice, traversée de contradictions et de déchirements, mais dans l'espace littéraire où ces contradictions peuvent être maintenues en tension productive plutôt que résolues artificiellement. L'hybridité textuelle – générique, linguistique, intertextuelle, sensorielle – constitue ainsi la forme adéquate pour dire l'expérience exilique dans sa complexité. Elle invente un troisième espace, proprement littéraire, où l'identité peut se déployer dans sa pluralité sans se fracturer, où les appartenances multiples cessent d'être vécues comme des contradictions afin de devenir des richesses complémentaires.

7. Conclusion

Marx et la poupée développe une poétique de l'exil où la quête identitaire se cristallise dans la fragmentation narrative et l'hétérogénéité linguistique. L'écriture y fonctionne comme dispositif de subjectivation permettant de recomposer les appartenances dispersées. Sans renier ses ancrages iraniens, la narratrice construit une identité-rhizome dont les ramifications multiples révèlent une subjectivité mouvante, située à l'intersection des imaginaires oriental et occidental.

L'exil ne se réduit pas à un déplacement géographique, mais constitue une fissuration ontologique du sujet. Cette expérience plonge la narratrice dans un « tiers-espace » où les appartenances héritées cessent d'être des essences immuables pour se transformer en processus dynamiques. La structure tripartite du roman incarne cette conception de la subjectivité comme série de métamorphoses, instaurant une dialectique vie/mort qui culmine dans la renaissance scripturale.

Madjidi refuse la rhétorique victimaire de la perte. Par le travail littéraire, elle transforme la déchirure en lieu de création en s'ouvrant à l'altérité et à l'échange interculturel. La dynamique des langues, des formes narratives et des références culturelles instaure un espace rhizomique où déterritorialisations et reterritorialisations génèrent un sujet en devenir. Le roman devient ainsi un site de médiation où se réconcilient l'enfant déracinée et l'écrivaine accomplie, l'Iran et la France, le persan et le français.

Originellement enraciné dans la violence politique, l'exil se métamorphose progressivement en ressource transformatrice. *Marx et la poupée* invite ainsi à concevoir l'exil non comme une fracture à réparer, mais comme une dimension constitutive de la subjectivité contemporaine, où se négocient les appartenances multiples. L'œuvre témoigne de la vitalité d'une littérature française nourrie par la pluralité culturelle et propose un espace littéraire tiers où la multiplicité devient richesse et l'entre-deux, un territoire viable.

Bibliographie

Texte de références

Madjidi, Maryam. 2016. *Marx et la poupée*. Paris : Éditions Le Nouvel Attila.

Ouvrages

Agamben, Giorgio. 1997. *Homo sacer I. Le pouvoir souverain et la vie nue*. Paris : Seuil.

Bhabha, K. Homi. 1994. *The Location of Culture [Les Lieux de la culture]*. London and New York: Routledge.

Deleuze, Gilles ; Guattari, Félix. 1980. *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*. Paris : Éditions Minuit.

Glissant, Édouard. 2009. *Philosophie de la relation. Poésie en étendue*. Paris : Gallimard.

Kristeva, Julia. 1988. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris : Fayard.

Articles

Den Toonder, Janette. 2022. "Narrating pain: The power of storytelling in Maryam Madjidi's *Marx et la poupée*" [Raconter la douleur : le pouvoir de la narration dans *Marx et la poupée* de Maryam Madjidi], in *De Gruyter*, no. 8(2), p. 139-157.

Esmaili, Zahra, Nagar Mazari. 2021. « *Marx et la poupée* : Analyse psychosociale des obstacles à la formation de l'identité-rhizome », in *Plume*, no. 32, p. 62-84.

Zdrada-Cock, Magdalena. 2022. « Exil et reconstruction identitaire dans les romans de Maryam Madjidi (*Marx et la poupée*) et Negar Djavadi (*Désorientale*) », in *Lublin Studies in Modern Languages and Literature*, no. 46(1), p. 111-121.

Sitographie

Hirsch, Marianne. 2013. *Postmémoire* (Entretien), in *Art Absolument*, p. 6-11, revue en ligne <http://www.ciremm.org/wp-content/uploads/2015/06/Pages-de-ArtAbsPostmemoire-72dpi.pdf>, consulté le 22 novembre 2025.

Sigle

MP - *Marx et la poupée*.

Ioana-Maria MARCU
(Université de l'Ouest
de Timișoara/ Centre d'études
francophones, Roumanie)

La banlieue comme scène de crise chez Assa Traoré et Diaty Diallo

Abstract (The Suburb as a Scene of Crisis in the literary Works of Assa Traoré and Diaty Diallo):

The crisis in French suburbs goes beyond episodes of urban violence or indicators of social relegation: it represents a deep fracture in the republican fabric, revealing tensions between center and periphery, between promises of equality and realities of exclusion. In this context, the narratives *Lettre à Adama* by Assa Traoré and Elsa Vigoureux, and *Deux secondes d'air qui brûle* by Diaty Diallo, are part of a literary and political dynamic that gives voice to this multifaceted crisis. These contemporary works articulate three major dimensions of the crisis: a) Spatial crisis – the suburb is depicted as a territory saturated with surveillance, contempt, marginalization, and spatial degradation; b) Social crisis – the narratives highlight police violence, structural injustices, and the resulting revolts, portraying a youth in tension, seeking justice and transformation; c) Crisis of language – the texts, situated between intimate testimony and poetic writing, question the forms of speech – silenced speech, militant speech, memorial speech – as vectors of recognition and emancipation. Through an interdisciplinary approach, our contribution will analyze how these narratives construct a representation of the suburb as a space of crisis, but also as a site of identity and political recomposition. In this sense, they contribute to a reconfiguration of the gaze cast upon urban margins, revealing their human, historical, and cultural complexity, and proposing an evolutionary reading of crisis as a driver of change.

Keywords: *crisis, suburb, society, space, speech.*

Résumé : La crise des banlieues françaises ne se limite pas à des épisodes de violences urbaines ou à des indicateurs de relégation sociale : elle constitue une fracture profonde dans le tissu républicain, révélant les tensions entre centre et périphérie, entre promesses d'égalité et réalités d'exclusion. Dans cette perspective, les récits *Lettre à Adama* d'Assa Traoré et Elsa Vigoureux, et *Deux secondes d'air qui brûle* de Diaty Diallo s'inscrivent dans une dynamique littéraire et politique qui donne voix à cette crise plurielle. Ces œuvres contemporaines articulent trois dimensions majeures de la crise : a) crise de l'espace, la banlieue y étant représentée comme un territoire saturé de surveillance, de mépris, de relégation ; b) crise sociale, les récits mettant en lumière les violences policières, les injustices structurelles et les révoltes qui en découlent, révélant une jeunesse en tension, en quête de justice et de transformation ; c) crise du langage, les textes, situés entre témoignage intime et écriture poétique, interrogeant les formes de la parole – parole empêchée, parole militante, parole mémorielle – comme vecteurs de reconnaissance et d'émancipation. À travers une approche interdisciplinaire, notre contribution analysera comment ces récits construisent une représentation de la banlieue comme espace de crise, mais aussi comme lieu de recomposition identitaire et politique. En ce sens, ils participent à une reconfiguration du regard porté sur les marges urbaines, en révélant leur complexité humaine, historique et culturelle, et en proposant une lecture évolutive de la crise comme moteur de changement.

Mots-clés : *crise, banlieue, société, espace, parole.*

1. Introduction

Dans son essai *Reprenons-nous !*, publié en 2012, Jean-Paul Delevoye, homme politique français, ayant occupé plusieurs fonctions dans l'administration – maire, ministre, parlementaire, médiateur de la République –, dressait un diagnostic sévère de la France contemporaine, marquée par une profonde crise morale, sociale et politique. Il y dénonçait une violence venue d'en haut, celle d'un système économique et administratif oppressant qui use les individus et nourrit un sentiment général d'impuissance. À travers son analyse, il montrait une « société fragilisée » (27), « en grande tension nerveuse » (29), « au bord de la rupture, de l'implosion », fragmentée, dominée par la peur, la méfiance et la perte de repères, souffrant du « burn out, [...] un état d'épuisement général non seulement physique, mais psychique, émotionnel, mental » (25). Il déplorait aussi la dégradation de « l'état de notre pays » et accentuait le fait que « La France va mal. Les Français souffrent. De fait, il y a de quoi s'indigner. » (20). Si son propos concernait avant tout la France dans son ensemble, ces observations sur la crise traversée par la société française depuis de longues années et qui ne fait que s'accroître toujours plus, pourrait tout aussi bien décrire la situation des banlieues, miroir exacerbé des mêmes tensions.

Souvent reléguées à la périphérie géographique et symbolique des grandes métropoles, les banlieues françaises sont depuis plusieurs décennies le théâtre de tensions sociales persistantes, concentrant les symptômes d'un malaise profond au sein de la société française. Les médias le répètent sans cesse : les tensions sociales s'aggravent, la violence urbaine se banalise et l'exclusion enferme certains quartiers dans l'isolement et l'aliénation. Ce sont, d'ailleurs, ces quartiers dits « prioritaires », marqués par des difficultés économiques et sociales – plus de 1600 à travers le territoire¹ – qui ont été, depuis les années 1970-1980, la scène récurrente de violences urbaines. On peut notamment citer celles d'octobre 2005, déclenchées après la mort par électrocution de deux adolescents tentant d'échapper à un contrôle de police à Clichy-sous-Bois, événements qui se sont ensuite propagés à l'ensemble du pays. Plus récemment, en juin 2023, de nouvelles violences ont éclaté à Nanterre, à la suite de la mort d'un jeune automobiliste abattu par la police lors d'un contrôle routier, après un refus d'obtempérer, et, de nouveau, se sont propagées sur l'ensemble du territoire. Maela Guillaume-Le Gall et Marco Oberti remarquent, d'ailleurs, que « dans la plupart des cas les émeutes éclatent à la suite d'un incident, souvent grave, impliquant la police, et conduit à placer au centre de l'analyse la question des violences policières et des discriminations. » (2024). Et aux auteurs de continuer : « les stéréotypes envers les minorités s'intensifient lorsque celles-ci sont concentrées dans des quartiers spécifiques, les pratiques discriminatoires de la part de la police se trouvent accentuées sur une base à la fois spatiale et ethno-raciale. » (2024).

¹ Voir la présentation « Les quartiers prioritaires : leur cartographie et leurs données » sur le site *Système d'information géographique de la politique de la ville* (URL : <https://sig.ville.gouv.fr/>)

Dans l'imaginaire collectif, la banlieue française, en particulier ces quartiers populaires, ségrégués, est trop souvent réduite à une zone de tensions, de danger, voire de marginalité. Ces crises urbaines sont fréquemment relayées dans la presse comme des faits divers spectaculaires. En enfermant la banlieue dans une image caricaturale, l'opinion publique en vient donc à percevoir ces espaces périphériques non pas comme des parties intégrantes de la ville et de la République, mais comme des zones à part, souvent considérées comme « problématiques »¹.

La littérature, en tant que reflet des réalités sociales, a depuis longtemps exploré les marges de la société. Des auteurs comme Zola ou Céline ont magistralement mis en scène la déchéance humaine. Plus récemment, notamment à partir des années 1980, les périphéries urbaines ont été racontées de l'intérieur par des écrivains qui les ont vécues ; « ancrés dans le présent de leur parole » (Jablonka 2024, 19), les productions littéraires de ces auteurs *du réel* offrent un regard plus lucide sur les fractures et les crises de la société française, en se donnant pour but d'« alerter, [de] témoigner, [de] prouver, [de] réparer » (18), de « dénoncer » (19).

Cette littérature dite « de la banlieue » ne cherche pas à embellir la réalité, ni à victimiser à outrance : dans leurs « textes-miroirs »², les écrivains veulent avant tout donner la parole à ceux qui en sont privés, à ceux que la société, les médias et parfois les institutions politiques tiennent à distance. Souvent issus de familles immigrées, ils connaissent intimement les réalités sociales des quartiers populaires, car ils les ont vécues de l'intérieur. Par leur écriture, ils offrent un tableau nuancé et lucide de la vie en banlieue. Loin des clichés sensationnalistes, ils décrivent les tensions, les frustrations, la précarité, la violence parfois, mais aussi les réseaux de solidarité, les rêves, la dignité et l'humanité des habitants. Cette démarche n'a pas pour objectif de justifier ou d'excuser, mais de témoigner d'une réalité que beaucoup préfèrent ignorer ou réduire à des images de chaos.

Des auteurs comme Faïza Guène avec *Kiffe kiffe demain*, Malika Mahany avec *Kiffer sa race* ou Magyd Cherfi avec *Ma part de Gaulois* ont proposé des récits ancrés dans les quotidiens des quartiers populaires, en explorant leurs contradictions, leur âpreté, mais aussi leur richesse humaine. Leurs textes, souvent empreints d'humour, de

¹ Cette perception stigmatisante a été largement documentée par un nombre important d'ouvrages publiés depuis les années 2000, dans lesquels les auteurs ont analysé les mécanismes de marginalisation, les dynamiques de ségrégation, et les formes de violence institutionnelle qui traversent ces territoires : Laurent Mucchielli, *Violence et insécurité : fantasmes et réalités dans le débat français* (2002) ; Sébastien Roché, *Le frisson de l'émeute. Violences urbaines et banlieues* (2006) ; Hugues Lagrange et Marco Oberti (dir.), *Émeutes urbaines et protestations, une singularité française* (2006) ; Véronique Le Goaziou et Laurent Mucchielli (dir.), *Quand les banlieues brûlent... Retour sur les émeutes de novembre 2005* (2007) ; Didier Lapeyronnie, *Ghetto urbain. Ségrégation, violence, pauvreté en France aujourd'hui* (2008) ; Michel Kokoreff, *Sociologie des émeutes* (2008) ; Laurent Mucchielli et Véronique Le Goaziou, *La Violence des jeunes en question* (2009) ; Luc Bronner, *Le Miroir. Retour dans les banlieues françaises* (2025), etc.

² Les membres du collectif *Qui fait la France ?* – des artistes issus des espaces périphériques français – formulent ainsi le crédo des écrivains dits « de banlieue », dignes héritiers de Balzac ou de Stendhal : « Nous, écrivains en devenir, ancrés dans le réel, nous nous engageons pour une littérature au miroir, réaliste et démocratique, réfléchissant la société et ses imaginaires en son entier. » (2007, 10).

tendresse ou de dérision, participent à une forme de reconnaissance symbolique des classes populaires issues de l'immigration. Ils offrent une légitimité narrative à celles et ceux qui, jusque-là, étaient davantage objets de discours que sujets à part entière. Ces écrivains de la banlieue s'inscrivent dans une démarche de représentation, de visibilité, sans pour autant adopter un ton frontalement conflictuel.

D'autres auteurs, à l'instar de Rachid Djaidani avec *Boumkoeur* ou Rachid Santaki avec *Flic ou caillera*, proposent des écrits marqués par une tonalité plus sombre, plus critique, voire combative. Ils prennent la plume pour dire le mal-être profond, les tensions sociales, les violences policières, les discriminations systémiques, et les fractures territoriales qui gangrènent les espaces périphériques. Leur écriture, souvent plus directe, plus rugueuse, devient un outil de dénonciation, un acte de résistance face à une société perçue comme injuste et excluante. Ils décrivent des trajectoires marquées par la marginalisation, la stigmatisation, et parfois le risque de radicalisation, non pour excuser, mais pour comprendre les mécanismes d'exclusion. À travers une langue inventive, hybride, ces écrivains construisent une contre-narration face aux discours dominants, donnant voix à une jeunesse en colère, en quête de dignité. Leurs productions littéraires s'imposent comme un espace de lutte symbolique, où l'écriture devient un geste politique, un cri, une mémoire des blessures collectives.

Les deux récits qui composent notre corpus d'analyse – *Deux secondes d'air qui brûle* de Diaty Diallo (2022) et *Lettre à Adama* d'Assa Traoré (avec Elsa Vigoureux) (2017) – s'inscrivent pleinement dans cette dynamique littéraire, héritière des écritures de la périphérie. Bien qu'ils soient le fruit de trajectoires singulières¹ et qu'ils relèvent de formes d'écriture différentes – fiction et témoignage –, avec des styles plus ou moins travaillés ou en rupture avec les normes académiques, ils convergent néanmoins vers le même noyau : la mise en récit des multiples visages de la crise dans les espaces périphériques, entre violences sociales, discriminations systémiques et quête de dignité.

Ayant grandi dans des quartiers HLM de la région parisienne, Diallo publie en 2022 un roman haletant, « impressionnant de maîtrise », faisant preuve d'« une écriture exceptionnelle de tenue », « dont le titre seul embrasse d'emblée les nombreuses qualités du livre : l'énergie, l'urgence, la synthèse et la violence » (Commeaux 2022) et qui a été très bien accueilli par la critique. Dans *Deux secondes d'air qui brûle* on suit Astor (ou « Astro ») qui mène sa vie ordinaire dans une banlieue parisienne non-nommée : travail, barbecues avec ses amis sur la place du quartier ; « tchatte » avec Chérif, Demba et les autres amis au pied de la « Pyramide » ; soirées électro organisées dans le sous-sol du parking. Cette routine est constamment troublée, voire gâchée par

¹Assa Traoré, mère de trois enfants, ancienne éducatrice spécialisée, est devenue une sorte de « porte-parole » des individus confrontés notamment aux violences policières après la mort de son frère, Adama. Elle co-écrit la « lettre-témoignage » avec la journaliste Elsa Vigoureux. Diaty Diallo, quant à elle, a vécu entre les Yvelines et la Seine-Saint-Denis ; son roman est l'aboutissement de ses études en Master Création Littéraire (Université Paris 8). *Deux secondes d'air qui brûle* a été en lice pour le prix Médicis 2022, étant retenu dans la deuxième sélection.

des interventions policières quasi quotidiennes – contrôles d'identité, dispersions de fêtes, provocations diverses. Ces scènes de vie ordinaire basculent finalement dans la tragédie le soir où le jeune frère de Chérif, le meilleur ami du narrateur, est abattu par la police.

Le témoignage qu'Assa Traoré publie, accompagnée dans son écriture par la journaliste Elsa Vigoureux¹, se développe autour d'une « crise », d'une blessure fondatrice : la perte tragique d'un frère. Le soir du 19 juillet 2016, lorsqu'il aurait dû fêter ses vingt-quatre ans, Adama Traoré trouve la mort dans la cour de la gendarmerie de Persan, commune située dans la région de l'Île-de-France : menotté, allongé face contre terre, il succombe à une asphyxie. Cette « crise » marque un tournant irréversible dans la vie d'Assa Traoré, la sœur aînée d'Adama. Elle choisit de transformer la douleur en action. Soutenue par les habitants de Beaumont-sur-Oise et portée par la création du Comité « Vérité et Justice pour Adama », Assa Traoré s'engage dans une lutte acharnée. À ses côtés, des membres de sa famille, mais aussi des anonymes ayant vécu des drames similaires, dont la parole est restée ignorée par les autorités. Des personnes ordinaires, décidées à lui apporter leur aide, ainsi que des artistes de renom, notamment du monde de la musique, ont contribué eux aussi à donner une visibilité nationale à cette affaire. Assa devient alors une figure emblématique du combat contre les violences policières. Dans son témoignage construit sous la forme d'une longue lettre-journal intime² adressée à son frère mort, elle revient sur ce combat, à la fois personnel et collectif. Elle y raconte l'âpreté d'un affrontement judiciaire et médiatique, la nécessité de déconstruire les récits officiels, et l'urgence de préserver la mémoire de son frère. À travers ce texte, elle dénonce les logiques d'exclusion qui frappent une jeunesse reléguée, et met en lumière les mécanismes d'un déterminisme social auquel sa propre famille n'a pas échappé. Le prénom d'Adama, devenu symbole, incarne désormais une double exigence portée haut : obtenir la vérité et rendre justice.

Dans ce qui suit, nous nous pencherons sur la manière dont les deux autrices traduisent en mots trois dimensions majeures de la crise qui affecte les espaces périphériques français. Dans un premier temps, nous analyserons la représentation de la banlieue en tant qu'espace de relégation, de surveillance et de tension. Ensuite, nous nous intéresserons à la crise sociale et aux violences mises en lumière par les récits. Enfin, nous aborderons la question de la crise du langage, les textes du corpus proposant

¹ Sur le site du *Nouvel Obs*, Elsa Vigoureux se présente ainsi : « journaliste au *Nouvel Obs* depuis 2001, grand reporter au service Société, spécialisée dans les affaires criminelles, je raconte les histoires des gens ordinaires, les grands pas, les faux-pas, les pas de travers, j'observe avec passion le ban des villes, le mouvement de l'époque. » (<https://www.nouvelobs.com/journaliste/3251/elsa-vigoureux.html>)

² Le récit se compose de deux chapitres. Dans le premier, Assa Traoré explique le combat qu'elle mène depuis la mort de son frère et retrace l'histoire de sa famille. Le second chapitre, beaucoup plus ample, prend la forme d'un journal intime daté : on y compte quatre-vingt-sept entrées, du 19 juillet 2016, jour de la mort d'Adama Traoré, jusqu'au 7 avril 2017, date de la naissance de l'enfant de « notre grand frère Lassana, conçu en juillet 2016 » (LA, 169), qui portera le nom d'Adama Traoré. Tout au long de cette lettre-journal, Assa Traoré consigne au détail ses démarches pour faire éclater la vérité sur la mort de son frère, ses rencontres, ses démêlés avec les autorités, etc.

tour à tour une parole empêchée, fragmentée, et une parole militante et poétique, en rupture avec les normes discursives dominantes.

2. Espaces périphériques sous tension

Lettre à Adama et *Deux secondes d'air qui brûle* dessinent, chacun à sa manière, une vision plurielle de la banlieue française, envisagée non seulement comme un territoire physique en marge des centres urbains, mais aussi comme un espace chargé de tensions sociales, de surveillance institutionnelle et de stigmates persistants. À travers leurs récits, Assa Traoré et Diaty Diallo donnent donc à voir une géographie de l'exclusion, où l'environnement urbain devient le théâtre de relégation, de contrôle et de conflits latents.

Dans *Lettre à Adama*, Assa Traoré fait émerger Beaumont-sur-Oise comme un territoire relégué, à la fois géographiquement marginal et politiquement ignoré. Ce lieu, rarement mentionné dans les discours publics ou médiatiques, n'apparaît que lorsqu'un drame éclate, en l'occurrence, la mort tragique d'Adama Traoré. Beaumont-sur-Oise, petite ville à environ 35 km de Paris, possédant un important patrimoine archéologique, où rien d'intéressant ne semble se passer, se « réveille » brusquement, le soir du 19 juillet 2016. Le quartier Boyenval « est au bord de l'explosion » (LA, 23) à cause d'une rumeur qui court : quelque chose de grave est arrivé à Adama Traoré¹ ; lorsque, dans la soirée, vient la confirmation de son décès, « le quartier est en feu, bouclé par les forces de l'ordre » (LA, 25). Cet événement tragique se mue rapidement en une crise sociale, puisqu'il rappelle aux habitants du quartier et, à mesure que l'information se propage, aux habitants des communes voisines, porteurs du stigmate « issus d'un espace périphérique » (parfois malfamé), qu'aux yeux des autorités ils sont seulement des individus invisibles, des citoyens de second ordre, ignorés, dont les voix (même les voies) sont étouffées.

Cette sortie (violente) de l'ombre de la petite ville de Beaumont-sur-Oise où la mort d'Adama et les dégradations qui en ont suivi se combinent, suscite tout d'un coup l'intérêt des médias : « une grappe de journalistes, caméras, micros et cahiers tendus en direction de l'hôtel de ville » (LA, 29) attendent, en vain, la prise de parole par un représentant des autorités. L'absence du préfet du Val-d'Oise, et donc l'absence d'une implication de la part des autorités, est révélatrice du mépris institutionnel et de l'indifférence de l'État envers les habitants des quartiers périphériques : la conférence de presse, organisée dans une salle vide de représentants officiels, devient le théâtre d'un affrontement silencieux entre deux mondes – celui des autorités absentes et celui des citoyens endeuillés, présents, mais ignorés : « Le préfet ne se déplace pas, c'est lâche. Nous ne sommes pas les représentants de l'État, mais nous sommes la voix du peuple, il faut nous écouter. » (LA, 30).

¹ Dans la presse écrite, Boyenval est présenté comme un « coin tranquille du "9-5" un peu excentré, niché entre ville et campagne, [où] tout le monde s'appelle par son prénom et [où] personne ne parle de "quartier". "On l'appelle la "résidence Boyenval", explique un jeune homme. Parce que "quartier", ça fait "cité". Et Boyenval n'en est pas une [...]. » (Couvellaire, 2016).

Ce silence institutionnel est d'autant plus violent qu'il survient dans un moment de deuil collectif, où les proches d'Adama cherchent non seulement des explications, mais aussi une reconnaissance de leur douleur. C'est justement ce « système organisé pour renvoyer les gens tels que nous à l'invisibilité » (LA, 15) qu'Assa Traoré se donne pour but de décortiquer, de mettre à nu dans ses rouages les plus insidieux, et surtout de dénoncer. À travers son écriture, elle cherche à rendre audibles les voix des plus démunis, ceux que l'État marginalise, ignore ou méprise. Cette démarche s'inscrit dans une volonté de réhabilitation symbolique : redonner une place dans le récit national à ceux qui en sont exclus, non pas par accident, mais par une logique institutionnelle bien rodée :

« La lettre que je t'adresse est le récit quotidien du combat que nous menons pour toi. La mise à nu d'un système organisé pour renvoyer les gens tels que nous à l'invisibilité. Lis cette lettre comme un manuel de survie. J'espère que tous ces mots armeront d'autres peines semblables à la nôtre, qu'ils nous exhorteront à refuser la honte et le silence, qu'ils nous éloigneront de la colère et de ses ravages, qu'ils nous convaincront que ton nom est celui de tous ici-bas. » (LA, 6).

À travers son récit, l'autrice montre également qu'un espace anodin, voire marginal et ignoré par les autorités, peut devenir, grâce à la manière dont il est occupé par un groupe d'individus unis pour la même cause, un centre de mobilisation et de revendication, sorti ainsi de l'invisibilité. Les manifestations, les marches et les rassemblements organisés tout au long de l'année suivant la mort d'Adama ont occupé l'espace public. Les slogans – « Pas de justice ! Pas de paix ! » (LA, 31), « on ne pardonne pas, on n'oublie pas », « justice pour Adama » (LA, 39), « L'œil de la police est fort utile dans un État, mais ses mains y sont de trop. » (LA, 59) – diffusés sur des t-shirts, des photos, des pancartes ou scandés par les participants, ont renforcé cette présence. Peu à peu, ces pratiques ont transformé l'espace urbain en une scène politique où des individus minorés s'affirment dans l'espace hexagonal.

La métamorphose d'un drame personnel en traumatisme collectif fait que la parole d'Assa Traoré devient un outil de cartographie critique de l'injustice, qui met en lumière les lignes de fracture invisibles, mais bien réelles entre le centre et ses marges. Elle coupe les ponts entre la ville et sa périphérie, entre la communauté dominante et celle qui est dominée, entre les citoyens reconnus et ceux que l'on relègue à l'ombre. En nommant les lieux de contrôle, les zones de silence institutionnel, les espaces de violence et de résistance, elle dessine une géographie alternative du territoire républicain, où l'égalité proclamée se heurte à la réalité des discriminations.

Dans *Deux secondes d'air qui brûle*, Diaty Diallo construit une représentation spatiale puissante et politique de la banlieue, en articulant les dimensions de l'architecture, de l'enclavement et de la surveillance. Le roman s'ouvre et se clôt dans les interstices d'un territoire quadrillé, où les lieux de vie – parkings souterrains, toits

d'immeubles, terrains vagues – ne sont plus des « non-lieux »¹ mais des « micro-lieux »², devenant des espaces de résistance, de fête, mais aussi de danger.

Dès l'ouverture du roman, le lecteur est immergé dans un univers stratifié et labyrinthique, structuré à trois niveaux – les sous-sols, les surfaces et les toits – qui composent un quartier sans nom, à la fois familier et indéterminé. C'est grâce à Astor, le protagoniste du roman, qu'on pénètre dans cet espace suburbain sous tension. La « Pyramide », monument central du quartier, est à la fois un repère et un piège, une sortie de secours déguisée en œuvre d'art, qui finit par exploser dans un geste de révolte. Monument translucide, géométrique et imposant, elle surplombe le parking souterrain du quartier. Pour les personnages du roman, elle représente bien plus qu'un élément architectural : c'est une borne affective, un centre névralgique autour duquel s'organisent les souvenirs, les fêtes, les luttes et les deuils. Mais, en même temps, elle incarne des projets urbanistiques imposés d'en haut, souvent déconnectés des usages réels du territoire et indifférents aux besoins des habitants³. Elle cristallise en outre une vision autoritaire et centralisée de la ville, où la hiérarchie spatiale reflète celle du pouvoir.

Si à la surface, c'est autour de cette « tour Eiffel du quartier » (DSB, 129) que se construit la vie quotidienne des habitants, les tréfonds du parking cache un univers parallèle qui semble échapper au contrôle des autorités. Ce lieu souterrain dépasse largement sa fonction d'infrastructure enfouie : il devient un espace initiatique, un territoire clandestin de liberté et de réinvention, un espace alternatif où les personnages du roman cherchent refuge face à l'hostilité du monde extérieur, notamment contre les violences policières et les discriminations systémiques. Lors de l'attaque au gaz lacrymogène qui survient pendant une fête, le sous-sol se transforme en scène de chaos et de suffocation, en lieu de traumatisme collectif : « Le gaz a envahi l'espace et créé un mouvement de foule. Les chairs des uns et des autres se mélangent dans la fuite, serrées. Mon corps tout entier est pris de convulsions, mes poumons cherchent l'oxygène. Je ne peux plus respirer. » (DSB, 20). Ce basculement brutal fait du parking un espace marqué par la violence d'État et la répression.

Cette scène souterraine s'inscrit dans une dynamique plus large d'enfermement spatial, où la présence constante des forces de l'ordre quadrille et oppresse les corps

¹ Pour l'anthropologue Marc Augé, un « non-lieu » est un espace fonctionnel de la « surmodernité » caractérisé par l'anonymat, l'absence d'histoire propre et la standardisation (1992).

² Pour Gilles Henry, les « "micro-lieux" » sont des portions ou des parcelles de territoires de quelques mètres carré, situées un peu partout et qui ont la caractéristique d'être appropriées à un moment donné par des personnes, sur des périodes plus ou moins longues [...] Le sens du mot "approprié" doit être pris comme la résultante de l'acte de faire sien, de s'attribuer la propriété de quelque chose, même si elle ne nous appartient pas légalement. » (2009, 15-16).

³ Les autorités, toujours en décalage avec les besoins des habitants du quartier, projettent de détruire la Pyramide et de « construire des bâtiments avec des façades végétales [...], [de] la remplacer par on ne sait trop quel projet concerté. Un truc flou géré par la mairie, entre la mjc et l'espace de coworking, dont ils disent que c'est pour les habitants, les activités de la place. Moi j'en mets ma main à couper que peu d'entre nous passerons la porte. Ça nous fera peur, on leur fera peur. » (DSB, 83).

racisés. Le roman de Diallo met donc en lumière une cartographie de l'exclusion, où la périphérie devient le lieu du contrôle et de la mort, tandis que le centre reste inaccessible. La mort de Samy, adolescent tué lors d'une course-poursuite, cristallise cette géographie inégalitaire : entre ceux qui parodent et ceux qui suffoquent, entre les espaces autorisés et ceux condamnés à la disparition. L'explosion finale de la pyramide, orchestrée par les jeunes du quartier, devient une réponse à l'injustice, une manière de réinscrire leur présence dans cet espace périphérique, stigmatisé qui les nie :

« Boum.

Un souffle, des comètes en fusion, de la terre vers le ciel.

Deux secondes d'air qui brûle.

Puis de la fumée, des volutes qui s'étalent, tentacules diffus, et des milliers et des milliers de particules de verre et de métal – poussières de moins d'un millimètre, chutes de trois centimètres, carrés de sept millimètres, losanges, hexagones, octogones de quinze centimètres, étoiles, ellipses, trapèzes – propulsées dans l'espace à une vitesse supersonique.

L'image transparente de l'écho au sol, horizontale, déplace la réalité à mesure qu'il s'élève vers nous. Comme une vague un peu plus haute qu'une autre à marée basse. Comme la proposition d'une nouvelle mise au point. » (DSB, 118).

Ainsi, les récits d'Assa Traoré et Diaty Diallo dessinent une mise en récit des interstices urbains, où l'espace urbain ne se limite pas à une simple configuration géographique, mais devient le reflet d'une exclusion systémique. L'architecture, la surveillance et l'enclavement spatial traduisent une mise à l'écart physique et symbolique des habitants.

3. Crise sociale entre violence et résistance

La relégation des individus « dominés – racisés, immigrés, minorés » (Remund 2022) en marge de l'espace et de la société français ne reste pas sans réponse : elle engendre des tensions, des colères, des révoltes. À mesure que les injustices s'accumulent – une interpellation brutale, une bavure passée sous silence, une humiliation banalisée, etc. – les quartiers périphériques se transforment en foyers de contestation. C'est dans cette dynamique que s'inscrit la crise sociale, où les violences institutionnelles rencontrent les revendications populaires, et où la quête de justice devient un moteur de mobilisation collective.

Le texte signé par Assa Traoré prend racine dans une situation de violence policière que l'État a eu du mal à contenir, révélant les limites de sa capacité à répondre de manière juste et efficace. Dans *Lettre à Adama*, l'autrice dénonce avec force les abus policiers et institutionnels qui ont marqué la vie et la mort de son frère, Adama Traoré, tout en révélant un système plus large d'impunité et de répression.

Le 19 juillet 2016, Adama est interpellé violemment par les gendarmes à Beaumont-sur-Oise. Il décède quelques heures plus tard dans leurs locaux. Dès les

premières heures, la famille est confrontée à un mur de silence : on refuse de transmettre des informations sur son état, puis on leur interdit de voir son corps. Les autorités évoquent la présence d'alcool et de stupéfiants, alors que l'enquête n'a même pas commencé :

« Tata implore les gendarmes, elle veut te voir. Ils l'isolent dans un bureau, où elle entend un gradé lui expliquer que oui, tu es mort, ils ne te cherchaient pas, ils voulaient Bagui et son amie, mais tu étais là, tu as jeté ton vélo, tu as couru, ils t'ont attrapé, un garçon est intervenu, un gendarme lui a donné un coup de poing, tu t'es enfui, tu t'es réfugié dans l'appartement d'une connaissance, ils t'ont retrouvé, tu leur as dit que tu avais du mal à respirer, mais tu avais bu de l'alcool, consommé de la drogue, et puis il y avait cette chaleur, alors tout ça a provoqué ta mort. Tata rétorque, tu ne bois pas, tu ne te drogues pas, tu as tenu le ramadan trente jours, la chaleur n'est pas en cause. » (LA, 25).

Cette stratégie de communication, précipitée et orientée, contribue à brouiller les faits et à délégitimer la douleur des proches. Le traitement judiciaire de l'affaire est tout aussi révélateur : les expertises se succèdent, parfois contradictoires, et le procès traîne. Pendant ce temps, plusieurs membres de la famille Traoré sont arrêtés à répétition, notamment Bagui, frère d'Adama, extrait et placé en garde à vue à plusieurs reprises. Ces arrestations, perçues comme des tentatives d'intimidation, renforcent le sentiment d'injustice ressenti par les Traoré.

Mais ce silence institutionnel et ces violences répétées ont suscité une réponse collective. Ce qui commence comme une mobilisation familiale devient rapidement un mouvement plus large. Les jeunes du quartier, puis ceux d'autres cités, rejoignent le combat. Des personnalités publiques – Rama Yade, Jean-Luc Mélenchon, Olivier Besancenot – expriment leur douleur. Des artistes, notamment du monde de la musique, prêtent leur voix :

« 2 février 2017

Près de mille quatre cents places écoulées en quinze jours.

Salle comble ce soir à La Cigale, à Paris.

Une vague humaine oscille doucement dans la fosse.

Pas de ferveur, de la solennité en attendant l'apparition des artistes.

Les rappeurs Kery James, Youssoupha, Médine, Ärsenik, Mac Tyer, Sofiane, Dosseh, Tito Prince, Bramsito, G-White et Fuillaume, Black M, Saï Saï BBG et Doum's sont comme des poissons dans l'eau. Pour nous, c'est différent. [...]

Si tu étais vivant, la « musique nègre » de Kery James, chantée avec Lino et Youssoupha, n'aurait pas la valeur d'un hymne : « Sur le boulevard de la vie, je suis dans l'angle mort/Un nègre qui les défie est un nègre mort/Depuis le bruit et l'odeur je sens que je dérange en France/Je fais un tour chez Guerlain, je mets du parfum de violence/Quelle arrogance, quelle insolence/Comme Sarkozy à Dakar, je choque l'assistance/Je me sens pas plus européen que la livre sterling/Je fais mon négroicide

au sol, comme Malcolm Sterling/À trop respirer le rejet, j'ai le poumon perforé/Je pourrais mourir d'infection comme un Traoré [...]. »

Ton nom devient celui de tout le monde. » (LA, 128).

Des familles ayant elles aussi perdu un proche dans des circonstances similaires – interpellations violentes, enquêtes bâclées, absence de reconnaissance – ou des individus quelconques ayant été confrontés à la violence policière se reconnaissent dans cette lutte. C'est le cas, entre autres, de Guillaume Vadot, témoin d'une interpellation violente, lui-même agressé pour avoir voulu filmer la scène. Lors d'une marche organisée le 5 novembre 2016, d'autres noms de victimes résonnent, « des vies tombées pour rien, comme la tienne, Adama. De Malik Oussekiné à Abou Bakari Tandia, en passant par Abdelhakim Ajimi, Ali Ziri, Wissam El-Yamni, Lahoucine Aït Omghar et Lamine Dieng... » (LA, 98). Le nom d'Adama devient alors un symbole, un cri de ralliement contre les violences policières et l'impunité, tandis que le récit signé par Assa Traoré devient un manifeste contre un système où la violence d'État se perpétue dans l'indifférence, et où les familles des victimes doivent lutter pour faire entendre leur vérité.

Dans *Deux secondes d'air qui brûle*, la relégation des corps racisés en périphérie ne se contente plus d'être une donnée sociale : elle devient le théâtre d'une insurrection poétique et politique. Le roman donne chair à cette dynamique de crise où les violences institutionnelles ne sont plus des faits isolés, mais des déclencheurs d'une mobilisation collective. Lorsque Samy est tué par la police dans une course-poursuite, les jeunes du quartier, ses amis, refusent le silence. Ils transforment leur deuil en action, leur rage en fête, leur mémoire en feu. Le parking souterrain, les toits, les friches deviennent des lieux de résistance, de création, de commémoration. Diaty Diallo évoque brièvement le meurtre de Samy :

« Ils prennent la fuite la peur au ventre de se faire serrer et plus grande encore celle de se faire savate par les darons. Ils slaloment [...] dans des rues qui les ont vus à tous les âges – les corps petits, les casquettes trop grandes, les sacs à dos avec le prénom dessus et le goûter à l'intérieur, les ballons ronds, les voix qui muent, les fous rires à se casser des côtes, et les rêves d'ailleurs –, se font pourchasser comme des mafieux le coffre rempli de cocaïne [...] et puis [...] Bak et Samy semblent se mettre à exister un peu trop, pour ces hommes [les policiers] qui peinent à les rattraper. [...] Agrippé à la taille de Bak, Samy se retourne pour jeter des coups d'œil. Il entrevoit, malgré les phares qui l'éblouissent, les traînées que la pluie mêlée à la poussière a formées sur le pare-brise de la voiture qui les suit. Et derrière la vitre il discerne, croit discerner, le coin d'une bouche moqueuse, l'éclat d'une pupille dilatée, des visages par fragments émergeant de l'ombre de l'habitacle, sommairement éclairés par les réverbères plantés le long des trottoirs. Et puis il voit, croit voir, des sourcils se froncer, l'adrénaline gonfler les veines d'un bras et au bout de ce bras des doigts, aux jointures blanchies par la préhension, se resserrer autour d'un calibre. Et puis il sait, croit savoir, que c'en est fini d'exister comme ils existent [...] Et il entend, croit entendre, dans son dos qu'on presse une détente et qu'on

ouvre le feu. Trois fois, il entend, croit entendre, le feu s'ouvrir. [...] Une première balle atterrit dans la jambe droite de Bak qui hurle sous l'impact. Une deuxième pénètre l'espace entre l'omoplate gauche et la colonne vertébrale de Samy. Il sent le souffle de la dernière comme un secret au seuil de son oreille, juste avant que tout autour de lui s'assombrisse. » (DSB, 45-47).

L'événement est raconté dans une langue nerveuse, rythmée, haletante, où le bruit, la vitesse, les lumières et les perceptions fragmentées dominent. Le style épouse la tension de la scène : phrases brèves, images éclatées, confusion entre ce qui est vu et ce qui est cru, entre ce qui est entendu et ce qui est imaginé. Le lecteur est ainsi immergé dans cette course-poursuite nocturne, où les corps des jeunes deviennent cibles, et où la violence surgit sans avertissement. Chez Diallo, la mort de Samy n'est pas mise en scène comme un moment solennel ou spectaculaire : elle est plutôt un fait brut, presque noyé dans le tumulte, comme un fait divers qui ne semble intéresser personne, sauf ceux qui restent.

Et c'est justement sur ceux qui restent que l'autrice concentre son attention. Si la mort elle-même est racontée avec rapidité, la douleur qu'elle provoque, elle, s'étire, s'approfondit, se diffuse. Diallo explore avec une grande sensibilité les répercussions de cette perte sur les proches, les amis, les frères, mais aussi sur une communauté entière. Ce n'est pas seulement un adolescent qui disparaît, c'est un monde qui s'effondre. Le chagrin né de la mort de Samy s'inscrit dans les corps, dans les gestes, dans les silences. Astor erre dans le quartier, fume, fantasme, ressasse. Il est traversé par une douleur mentale, une culpabilité sourde, un vertige existentiel : « aujourd'hui je l'ai avec moi dans mon estomac, ma douleur lovée dans celle de Chérif, l'envie de vomir ne me quitte plus. Je me suis tapé la tête contre des murs. J'ai beaucoup parlé seul dans les rues, réclamé des comptes, les yeux tournés vers le plafond de ma chambre. » (DSB, 49). Chérif, le frère de Samy, vit une forme d'effacement intérieur : vidé, absent à lui-même, incapable de rêver ou même de respirer pleinement : « Je ne pense plus. Le volcan sous l'os de mon crâne est entré en éruption. Sa fumée opaque est la seule consistance de ce qu'il reste de moi. Je sens mon corps tout autour, je le sens sous mes doigts, mon toucher est en voyage à des années-lumière de mes synapses. Je ne peux pas respirer, mes poumons c'est un lac gelé, ses bulles d'oxygène sont enfermées dans les profondeurs avant l'arrivée des températures positives. » (DSB, 52). Mais cette douleur ne reste pas individuelle : elle déborde, elle contamine, elle devient collective. La communauté tout entière saigne, car la mort de Samy n'est pas un accident isolé. Elle s'inscrit dans une longue histoire de violences policières, de discriminations systémiques, de deuils non reconnus. Elle réveille des blessures anciennes et cristallise un traumatisme partagé.

La perte de Samy, sans être un événement spectaculaire, devient un point de bascule, un déclencheur silencieux, mais puissant, qui révèle l'injustice, la colère, et surtout, la douleur de ceux que la société ne regarde pas. La fête organisée sur la place, après sa mort, se transforme alors un acte de résistance. C'est une manière de reprendre possession de l'espace, de refuser la réduction à l'objet, à la victime silencieuse :

« Sans aucune annonce, les réverbères et la pyramide s'éteignent et plongent la place dans la pénombre. Seules les guirlandes continuent declignoter. Les conversations se sont évanouies. L'espace d'un instant, en fermant les yeux, la place semble avoir été désertée par la foule. Mais, plongées dans une semi-obscurité, les mines sont simplement concentrées, dirigées vers l'enfièvrement qui se profile.

Il y a quelque chose à calmer ce soir. Ensemble. Quelque chose de dur qu'il faut soulager à défaut de guérir. Ensemble.

Quand une personne est arrachée trop tôt à sa vie, la souffrance déborde de son foyer pour atteindre la rue. C'est une communauté qui a mal. » (DSB, 95).

Et l'explosion finale de la pyramide – œuvre par Astor et ses amis – incarne cette douleur transfigurée. Elle devient lumière, cri, mémoire. Si la crise sociale décrite dans *Lettre à Adama* et *Deux secondes d'air qui brûle* se manifeste par la violence, la révolte et la quête de justice, elle s'accompagne également d'une autre forme de tension plus souterraine mais tout aussi fondamentale : une crise du langage.

4. Crise du langage ou quand la langue devient arme

Dans *Lettre à Adama* et *Deux secondes d'air qui brûle*, la parole est à la fois un outil de résistance et un espace de fracture. Ces textes mettent en lumière les difficultés à dire l'injustice, à nommer la douleur, à faire entendre une voix dans un monde qui la marginalise.

Lettre à Adama est avant tout un acte et un texte politique. En prenant la plume, Assa Traoré refuse le récit officiel imposé par les institutions : celui qui criminalise les victimes, qui maquille les faits, qui efface les responsabilités. Le texte se construit comme une contre-narration, une réponse directe au silence des autorités, aux mensonges judiciaires, à la violence symbolique exercée par l'État, à l'injustice du traitement médiatique. À travers cette lettre qu'Assa adresse à son frère mort, l'autrice expose les mécanismes de l'indifférence étatique : le refus de reconnaître la brutalité policière, l'effacement des mémoires collectives des quartiers populaires, et la marginalisation des familles endeuillées. *Lettre à Adama* doit être alors envisagé comme un « livre hommage et [une] chronique d'un combat citoyen. » (Billot 2019), un cri de vérité dans un espace saturé de déni. Pour Assa Traoré, le texte se transforme en un outil de lutte contre le silence et les injustices, un levier pour faire exister une parole des invisibles dont on réprime la voix. Écrire au nom des siens et de toute une communauté est tout ce qui lui reste pour combler le vide laissé par l'absence, pour refuser l'effacement.

Mais, au-delà de cette portée politique indéniable, ce récit est également le témoignage bouleversant d'un deuil familial. Assa Traoré raconte la douleur de la perte, le choc, l'incompréhension, la colère. Mais très vite, cette expérience intime déborde le cadre familial pour devenir une douleur partagée, une mémoire collective. Il ne s'agit plus uniquement du deuil de la famille Traoré, mais du deuil d'un quartier, d'une génération, d'une communauté trop souvent confrontée à la même violence.

Assa Traoré écrit comme on parle à un frère, comme on crie une vérité qu'on refuse de taire. La langue employée est simple, directe, toujours engagée ; c'est une parole authentique, émotive, urgente, qui cherche à toucher, à réveiller, à mobiliser : « Mon chagrin est un gouffre. Mais ma rage est plus grande encore, c'est un feu en moi. Je ne pense pas, je n'ai pas de plan. Je suis dressée dans l'adversité. C'est une guerre. Je n'ai plus rien à perdre, je veux sauver les miens. Notre honneur. Notre dignité. La tienne, Adama. » (LA, 30). Cette écriture marquée par une oralité forte permet de créer une proximité immédiate avec le lecteur.

En prenant la forme d'un dialogue imaginaire entre Assa et Adama, le texte donne à la langue une dimension performative : chaque mot devient un acte, chaque phrase, une tentative de faire revivre l'absent, de maintenir le lien :

« Tu es là, Adama.

Tu as le visage apaisé, souriant. On dirait que tu es seulement endormi. Je pense même que tu pourrais revenir à nous, rouvrir les yeux. (LA, 35)

Ton visage est serein, Adama, au moment où je suis en train de te dire adieu. Je te parle, je te promets que nous te rendrons justice, les responsables de ton décès paieront. [...] Je me dis, on fait tout ça pour toi, Adama ? [...] Je dois accomplir un effort, me demander... Tu n'es plus là ? Tu es mort, Adama ? T'avons-nous réellement enterré, là ? » (LA, 67).

Par moments, le rythme du texte évoque une déclamation, proche du slam ou du rap, avec des phrases courtes, percutantes, scandées comme des refrains de lutte : « Écrire. Construire. Je ramasse tout ce qui traîne, je plonge dans chacune des épreuves qui ont ponctué notre combat, j'interroge nos frères et sœurs, nos mères. » (LA, 17) ; « Je sens des coups de jus qui me raidissent : je vais te défendre, je vais nous défendre. » (LA, 28). Cette manière de parler, ancrée dans la rue, dans le quotidien des quartiers populaires, est aussi porteuse d'une dignité, d'une force politique. Elle permet de dire ce que les institutions refusent d'entendre. Elle transforme le silence en cri, le deuil en combat, la mémoire en parole vivante.

Le roman de *Deux secondes d'air qui brûle* se distingue par une écriture en tension permanente, où le rythme haletant, la syntaxe syncopée et la scansion quasi musicale du texte traduisent une urgence vitale. Diallo, en tant qu'« écrivaine musicale » avant d'être romancière, se sert d'une langue d'écriture proche du rap ou du slam qui épouse les pulsations de la révolte, les battements du cœur des personnages en fuite, en colère, en quête de justice.

Les phrases sont souvent fragmentées, morcelées, juxtaposées sans ponctuation forte, créant une dynamique explosive qui fait écho à la violence politique du récit :

« Ça s'est posé Kingston ou quoi, je demande à la ronde. Lionel répond en ricanant. Au calme, je dis et je tape ma main dans toutes celles que j'arrive à distinguer ». (DSB, 61).

« Soufflée, explosée, la pyramide, depuis son intérieur ; creusé, le béton, sous le zéro, vers le moins un, vers le moins deux.
Propulsé, le triangle, vers les quatre côtés de la place.
Dispersé, le temple ; morcelé, le mausolée.
Onde de choc,
pression,
dépression,
écho,
indice de réfraction :
PHARAONIQUES
Boum. » (DSB, 118).

« Un souffle, une brise orange puis gris chantier.
La structure en fer, les barreaux de l'échelle qui mène à sa pointe, la serrure anti-panique, des bouts d'escaliers et de grilles d'aération atterrissent des mètres plus loin par lambeaux.
Des morceaux du bas-relief, les corps et visages humains balafrés de tags, et les animaux, fidèle bestiaire ornemental – le phoque, le kangourou, le flamant rose, le buffle, les pingouins : envolés dans le temps à l'arrêt. » (DSB, 119).

Cette esthétique de la rupture formelle devient le miroir d'une société fracturée, et le texte lui-même se transforme en une déflagration narrative : une langue qui brûle, qui éclate, qui résiste. Chaque « punchline »¹, chaque répétition, chaque suspension de phrase frappe le lecteur par sa force et devient une manière de dire l'indicible, de faire entendre une voix que l'on tente de réduire au silence.

Pour que ses personnages racisés, issus d'un quartier populaire, ne soient pas de figures artificielles, Diallo écrit son roman dans une langue qui leur ressemble, qui les incarne. Elle écrit comme elle parle, comme ses personnages parlent : dans une langue hybride, faite d'argot, de verlan, de registres mêlés, marquée par les influences des langues venues d'ailleurs. Cette langue « maltraitée, stigmatisée », « mortelle », selon ses propres mots (Diallo 2022), devient un outil de légitimation, une manière de refuser la caricature et de restituer la complexité linguistique des jeunes de banlieue. Les expressions comme « j'me suis nachav », « t'es un bolos », « j'suis archi chaud », « ça part en couilles », « on s'en bat la race », etc. ou les termes en verlan – chanmé, zarbi, reum, chelou, ouf, teubé, vénère, meuf, etc. – ne sont plus d'effets de style, mais des marqueurs identitaires, des signes d'appartenance. Diallo ne parle pas sur les jeunes, elle parle avec eux, comme eux, et c'est cette proximité linguistique qui donne au texte sa force et son authenticité.

Dans *Deux secondes d'air qui brûle*, la langue a également un côté poétique. Certaines phrases, courtes et denses, résonnent comme des vers, des refrains, des

¹ Dans le contexte musical (notamment rap), une « punchline » désigne une phrase courte, percutante et mémorable qui frappe par son intensité, son originalité ou son effet de surprise.

incantations que l'on pourrait retrouver dans une chanson rap ou slam : « Tout a une fin, rien n'est éternel, tout se dissipe, je ne vais pas mourir. » (DSB, 21), « Tout va par trois, il répète encore, le ciel, les nuages, le soleil. La pluie, la brume, la glace. Les sous-sols, les sols, les toits. C'est un cycle. Tu montes par l'ascenseur. Tu vas jusqu'au dernier étage. Tu redescends par les escaliers. Tu transites par un floor ou un corridor. » (DSB, 71). Diallo « crache » ses mots comme on scande une vérité, et cette parole poétique devient politique, car, grâce à elle, l'autrice, au nom de tout un groupe d'individus minorés et racisés, refuse l'effacement, affirme une présence, revendique une dignité. La musique est, d'ailleurs, omniprésente dans le roman, non seulement comme une référence culturelle – tout au long du roman Diallo mentionne des titres de chansons appartenant à la musique urbaine francophone ou américaine ; le roman se clôt même avec un inventaire de ces titres cités dans le texte –, mais aussi comme un élément structurant, comme une texture, une manière de rythmer le récit et de faire entendre les voix multiples qui le traversent.

Lettre à Adama et *Deux secondes d'air qui brûle* s'inscrivent donc dans une écriture de l'urgence, une parole qui surgit pour dire ce que l'on se tait, pour faire entendre ce que l'on refuse d'écouter. À l'instar de la musique rap, si présente dans les deux textes, que ce soit en filigrane ou par la citation directe, la littérature devient un outil de transmission, un moyen de lever le voile, de donner de la voix à celles et ceux que l'on réduit au silence. Les vers de Kery James¹, rappeur franco-haïtien engagé, résonnent comme un écho puissant à ces récits :

« Alors j'ai écrit dans l'urgence [...]
Parfois j'écris pour qu'ils ne
Puissent jamais oublier
Pour qu'ils ne puissent jamais nier
Le martyr des braves [...]
Je n'écris que pour dire vrai [...]
Je fais chanter mon amertume
Alors j'écris, je crie, j'écris [...]
J'écris surtout pour transmettre. »²

Ces mots pourraient être ceux d'Assa Traoré ou de Diaty Diallo. Ils traduisent une même volonté : refuser l'effacement, affirmer une présence, revendiquer une dignité. Chez ces autrices, écrire devient un acte de mémoire, un geste politique, un cri. Une manière de dire vrai, de faire exister les absents, de transformer la douleur en parole vivante. La littérature, comme la musique urbaine, devient ainsi un espace de résistance, de réappropriation, de vérité.

¹ Kery James a participé aux différentes commémorations de la mort d'Adama.

² Kery James, « Je m'écris », 2008.

5. Conclusion

Lettre à Adama d'Assa Traoré et *Deux secondes d'air qui brûle* de Diaty Diallo révèlent que la crise des banlieues françaises ne se réduit ni à une succession d'émeutes ni à des indicateurs socio-économiques : elle s'inscrit dans une fracture structurelle qui touche l'espace, le lien social et la parole. En mettant en lumière les mécanismes d'exclusion et les violences systémiques, ces textes déplacent le regard porté sur les marges urbaines et en font des lieux de mémoire, de résistance et de recomposition identitaire. Loin des clichés médiatiques, ils donnent chair à des existences souvent invisibilisées, inscrivant la douleur et la colère dans une dynamique de lutte et de dignité.

Cette littérature de l'urgence, traversée par une oralité forte et des formes génériques hybrides, interroge les normes discursives dominantes et propose une esthétique de la rupture qui épouse la tension des réalités décrites. Chez Traoré, la lettre-journal intime devient un manifeste citoyen, collectif, un cri contre le silence institutionnel ; chez Diallo, la fragmentation syntaxique et la scansion poétique traduisent la violence politique et la vitalité des corps en mouvement. Ces choix formels ne relèvent pas d'un simple effet de style : ils incarnent une stratégie de légitimation, une manière de faire entendre des voix que l'on réduit trop souvent au mutisme.

En définitive, *Lettre à Adama* et *Deux secondes d'air qui brûle* participent à une reconfiguration du récit national en intégrant les expériences des périphéries. Ils montrent que la crise, loin d'être un état figé, peut devenir un moteur de transformation, à condition que la parole des marges soit reconnue et entendue. Ces œuvres rappellent que la littérature, comme la musique urbaine qui les traverse, demeure un espace de résistance et de transmission, capable de transformer la douleur en mémoire et la mémoire en action.

Bibliographie

Textes de références

Diallo, Diaty. 2022. *Deux secondes d'air qui brûle*. Paris : Éditions du Seuil.

Traoré, Assa, avec Elsa Vigoureux. 2017. *Lettre à Adama*. Paris : Éditions du Seuil.

Ouvrages critiques

Augé, Marc. 1992. *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Éditions du Seuil.

Delevoeye, Jean-Paul. 2021. *Reprenons-nous !*. Paris : Tallandier.

Henry, Gilles. 2009. *Des « micro » lieux du territoire du cercle familial et des jeunes. Un passage entre le « dedans » et le « dehors »*, thèse de doctorat, Université Paul Verlaine – Metz.

Jablonka, Ivan. 2024. *Le Troisième Continent ou La littérature du réel*. Paris : Éditions du Seuil.

***. 2007. *Qui fait la France ? Chroniques d'une société annoncée*, « Qui fait la France ? ». Paris : Stock.

Sitographie

- Billot, Léonard. 2019. « *Lettre à Adama*, un livre capital, un manifeste de révolte ». URL : <https://www.lesinrocks.com/livres/lettre-adama-un-livre-capital-un-manifeste-de-revolte-147479-09-04-2019/> (consulté le 10 novembre 2025).
- Commeaux, Lucile. 2022. « Critique littérature : *Deux secondes d'air qui brûle* de Diaty Diallo (Le Seuil) », URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/affaire-critique/critique-litterature-deux-secondes-d-air-qui-brule-de-diaty-diallo-le-seuil-9955251> (consulté le 20 octobre 2025).
- Couvelaire, Louise. 2016. « Boyenval, cité tranquille de Beaumont-sur-Oise au bord de l'explosion ». URL : https://www.lemonde.fr/police-justice/article/2016/12/05/boyenval-cite-tranquille-de-beaumont-sur-oise-au-bord-de-l-explosion_5043331_1653578.html (consulté le 16 octobre 2025).
- Diallo, Diaty. 2022. « On n'est pas dupes », propos recueillis par Manon Peling. URL : <https://www.manifesto-21.com/on-nest-pas-dupes-rencontre-avec-diaty-diallo> (consulté le 20 juin 2025).
- Remund, Grégoire. 2022. « Diaty Diallo, romancière radicale ». URL : <https://seinesaintdenis.fr/actualite/culture-patrimoine/Diaty-Diallo-romanciere-radical> (consulté le 20 juin 2025).
- Oberti, Marco et Le Gal, Maela Guillaume. 2024. « Les territoires des émeutes. La ségrégation urbaine au cœur des violences », in *La Vie des Idées. Institut du Monde Contemporain (Collège de France)*, URL : <https://laviedesidees.fr/Les-territoires-des-emeutes> (consulté le 15 octobre 2025).
- *** <https://www.nouvelobs.com/journaliste/3251/elsa-vigoureux.html>
- *** « Les quartiers prioritaires : leur cartographie et leurs données », *Système d'information géographique de la politique de la ville*. URL : <https://sig.ville.gouv.fr/> (consulté le 11 novembre 2025).

Discographie

James, Kery, « Je m'écris », 2008.

Sigles

DSB – Deux secondes d'air qui brûle.

LA – Lettre à Adama.

Claudiu GHERASIM
(Université de l'Ouest
de Timișoara / Centre d'Études
Romanes de Timișoara /
Centre d'Études francophones
de Timișoara, Roumanie)

Le fils aux seuils du mythe : une figure hypertextuelle entre quête et enquête

Abstract (The son at the thresholds of myth: a hypertextual figure between quest and inquiry): This article examines the transformation of the figure of the questing son in contemporary literature, based on a corpus composed of *Thésée, sa vie nouvelle* (Camille de Toledo), *Les Pieds sales* (Edem Awumey), *Tropique de la violence* (Nathacha Appanah) and *Soif* (Amélie Nothomb). In mythic and biblical tradition, the son embodies the mediation between Law, memory and the world: his quest, structured by the initiatory pattern of separation, trial and return, ensures the continuity of meaning. In modern writing, however, this model fractures. The heroic chronotope disintegrates into fragmented spaces, suspended temporalities and suffering bodies. The *regressus ad uterum* becomes an aborted gesture, while filiation – in all its forms – takes shape as an experience of the *entre-deux*. The son thus emerges as a figure of survivance, bearing a memory in shards. Far from fading away, the archetype shifts toward an aesthetics of fragmentation and persistence, where myth endures in the form of trace, tension and symbolic firefly (Didi-Huberman). This contemporary figure becomes a critical witness to disenchantment and a discreet artisan of a sense still possible.

Keywords: *crisis, filiation, son, quest, hypertextuality.*

Résumé : Cet article interroge la transformation de la figure du fils en quête dans la littérature contemporaine, à partir d'un corpus composé de *Thésée, sa vie nouvelle* (Camille de Toledo), *Les Pieds sales* (Edem Awumey), *Tropique de la violence* (Nathacha Appanah) et *Soif* (Amélie Nothomb). Dans la tradition mythique et biblique, le fils incarne la médiation entre la Loi, la mémoire et le monde : sa quête, fondée sur le schéma initiatique de séparation, d'épreuve et de retour, assure la continuité du sens. Or, dans la modernité, ce modèle se fracture. Le chronotope héroïque se désagrège en espaces morcelés, en temps suspendus, en corps souffrants. Le *regressus ad uterum* s'y transforme en geste avorté, tandis que la filiation – sous toutes ses formes – devient expérience d'entre-deux. Le fils apparaît alors comme une figure de survivance, porteuse d'une mémoire en éclats. Loin de s'éteindre, l'archétype se déplace vers une esthétique du fragment et de la persistance, où le mythe survit sous forme de trace, de tension et de luciole symbolique (Didi-Huberman). Cette figure contemporaine devient ainsi un témoin critique du désenchantement et un artisan discret d'un sens encore possible.

Mots-clés : *crise, filiation, fils, quête, hypertextualité.*

*Il y a tout lieu d'être pessimiste, mais il est d'autant plus nécessaire
d'ouvrir les yeux dans la nuit, de se déplacer sans relâche,
de se remettre en quête de lucioles.*
(Georges Didi-Huberman)

1. Introduction

Depuis quelques décennies, l'idée de crise semble envahir tous les discours contemporains : bouleversements politiques, tensions économiques, dérèglements écologiques. La famille elle-même n'y échappe pas : la crise s'est également étendue à l'intime, aux structures mêmes de la mémoire et de l'identité. La littérature actuelle, miroir de ces bouleversements, se fait le lieu privilégié d'une interrogation sur la perte, la filiation et la transmission. Dans ce contexte, elle se caractérise par une mise en crise profonde des structures symboliques qui, durant des siècles, avaient assuré la cohérence du récit et du sujet. Parmi elles, la filiation, principe fondateur de la narration mythique et biblique, apparaît aujourd'hui comme un champ d'expérimentation fragmenté, où se rejouent les tensions entre héritage et rupture, mémoire et effacement, parole et silence (Viart et Vercier 2008, Coyault 2016, Viart 2016, Jiša 2018). Dans cet espace de déséquilibre, la figure du fils – héritier du nom, du récit et de la Loi –, figure archétypale des récits fondateurs, occupe une place capitale (Chauvin 2014), bien que parfois négligée par l'herméneutique et la mythanalyse contemporaines. Emblème d'une longue tradition culturelle et littéraire, elle incarne à la fois la mémoire du monde et la promesse de sa continuité. Or, dans les écritures récentes, ce rôle filial se trouve profondément bouleversé : il cristallise la difficulté moderne à transmettre, à croire et à habiter un monde où les repères symboliques se délitent. La crise de la filiation est donc aussi, inévitablement, une crise du mythe, et par extension, une crise du sens.

De Télémaque à Thésée, de Moïse à Jésus, la littérature mythique et religieuse a longtemps inscrit la figure du fils dans une dynamique initiatique fondée sur la quête et le retour : partir, affronter, renaître, transmettre. Cette structure universelle – que Joseph Campbell (1978 ; 2010) définit comme le monomythe – repose sur l'idée d'un parcours héroïque où l'épreuve fonde l'identité et légitime le lien à l'origine. Le fils, toujours en quête, y apparaît comme un médiateur : il traverse le monde pour retrouver la parole perdue du père, pour rétablir la continuité d'un ordre symbolique et, ce faisant, assurer la perpétuation du récit collectif. En cela, il incarne le passage, au sens où Mircea Eliade (1959a) et Gilbert Durand (1984) entendent la symbolique de la transition : un moment de crise féconde, où la perte et la transformation s'équilibrent dans la promesse de la renaissance.

Or, dans la littérature contemporaine, cet équilibre se rompt. Le fils en quête ne se définit plus par l'accomplissement d'un itinéraire, y compris d'une mission, mais par la désorientation qui le traverse. La quête se transforme en errance, la révélation en silence, le retour en impossibilité de retour. L'archétype du fils héroïque, porteur de Loi et de mémoire, se délite aujourd'hui en une figure vulnérable, fragmentée, souvent

dépossédée de la parole et de l'espace qui la soutenaient autrefois. Dans un monde où la transmission n'opère plus, où les liens de parenté sont troués, où la mémoire se confond souvent avec le deuil, la figure du fils devient le lieu d'une crise profondément anthropologique : celle de la continuité même du récit humain.

C'est à partir de cette perspective que le présent article propose d'examiner, à travers un corpus des « romans mythologiques »¹ (Sirois 1999, 10) constitué de *Thésée, sa vie nouvelle* (Camille de Toledo), *Les Pieds sales* (Edem Awumey), *Tropique de la violence* (Nathacha Appanah) et *Soif* (Amélie Nothomb), la mutation du fils en quête comme symptôme narratif et symbolique, voire anthropologique, d'une modernité en perte de mythe. Ces récits palimpsestiques (Genette 1982), tout en s'inspirant de modèles bibliques et mythologiques, ne cherchent pas à les reproduire : ils les mettent en tension, les retournent, les vident parfois de leur substance. Loin de trouver la Loi, l'héritage ou le salut, leurs protagonistes – Thésée, Askia (Télémaque), Mo (Moïse) et Jésus – habitent un monde désymbolisé, où le geste même de la recherche devient un acte de résistance face à l'effondrement du sens.

En s'appuyant sur les outils de la mythodologie (Eliade, Durand, Campbell, Brunel) et sur la poétique du chronotope, il s'agira de montrer comment cette figure du fils en quête, au lieu de disparaître, se reconfigure dans une dynamique de crise : crise du lieu, du temps, du corps et implicitement crise de la transmission et de l'identité. Le déplacement de l'archétype ne signe pas sa mort, mais son déplacement vers des zones liminaires, des entre-deux où le récit se cherche encore. Ces transformations invitent à repenser – de nouveau – l'hypotexte mythique et biblique non plus comme structure close, mais comme champ d'ouverture critique, miroir d'un monde où la continuité symbolique est toujours à réinventer.

2. L'archétype du fils en quête : entre transmission et révélation

L'archétype du fils en quête traverse l'histoire de la littérature occidentale comme une structure symbolique fondatrice, inscrite dans un imaginaire collectif où la transmission et la révélation s'équilibrent. Qu'il s'agisse du geste héroïque, du mythe biblique ou du récit initiatique, la figure du fils opère toujours au croisement du savoir, du désir d'origine et de la quête identitaire. En suivant l'approche mythodologique inspirée de Mircea Eliade (1959a), de Gilbert Durand (1984) et de Joseph Campbell (1978 ; 2010), cette figure peut être comprise comme une modalité universelle du rapport au sens : celle d'un sujet qui ne devient lui-même qu'en traversant l'épreuve, en affrontant l'absence et en rétablissant un ordre symbolique momentanément perdu.

Le fils en quête se définit d'abord comme héritier du monomythe – ce schéma fondamental, presque archétypal-critique, qui peut être commun « à plusieurs mythes sans en caractériser aucun » (Brunel 2016, 67) –, que Campbell (1978, 36) identifie

¹ Le « roman mythologique » se caractérise par une allusion, une référence fragmentaire ou déformée, à des mythes, qu'ils proviennent de la tradition gréco-latine, biblique ou d'autres références littéraires ou culturelles. Contrairement au « roman mythique », ce type dépasse la simple répétition : il réorganise, re-contextualise et revisite les structures mythiques selon les enjeux contemporains.

dans les récits fondateurs du monde entier, reposant sur la tripartition séparation – initiation – retour. La figure hypotextuelle du fils, étroitement liée à celle du héros, se définit donc par le mouvement : il est celui qui part, qui affronte, qui revient. Le départ marque « le moment de franchir le seuil » (Campbell 1978, 53), le foyer, la Loi, le père ; l'épreuve inaugure un apprentissage à la fois moral et symbolique, propre à l'initiation du néophyte (Eliade 1959a, 10) ; le retour consacre la révélation, c'est-à-dire la réintégration du héros dans un ordre supérieur. Dans cette perspective, la quête, loin d'être un simple déplacement spatial, est un parcours existentiel où l'identité du fils se constitue à travers la transformation. La dynamique du déplacement fonde alors le sens du récit hypotextuel : chaque étape du voyage inscrit le fils dans une logique d'épreuve et de révélation. C'est cette dynamique que Mircea Eliade (1959a, 1959b) reconnaît comme propre aux récits initiatiques : une « crise nécessaire », dont l'issue (la mutation ontologique) réinscrit l'individu dans un ordre symbolique régénéré.

Dans la tradition mythique et biblique, cette logique se manifeste dans les grandes figures de la filiation : Télémaque cherchant Ulysse dans *L'Odyssée* ; Thésée affrontant le labyrinthe pour conquérir sa place de roi légitime ; Moïse menant son peuple à la Loi ; Jésus-Christ accomplissant la parole du Père dans un geste de rédemption. Chacune de ces figures de filiation pure et protéiforme structure un modèle narratif où la quête du (re)père – ou du sens que celui-ci incarne – s'identifie à la quête de soi. Dans ces récits, la révélation fonde le lien filial : c'est dans la rencontre avec la Loi, le Verbe ou la vérité que le fils accède à la plénitude de son rôle symbolique. Ces hypotextes rappellent aussi que la filiation, dans sa dimension sacrée, passe toujours par une épreuve de dépossession ou de rupture, parfois jusqu'à l'idée même du sacrifice, qu'il soit réel, symbolique ou suspendu.

La logique du sacrifice et de la transmission trouve un écho particulier dans le récit fondateur de la ligature d'Isaac (Genèse 22, 1-2). Mais ce texte demeure traversé de silences et de zones d'ombre : l'absence d'explication divine, le mutisme d'Abraham, l'énigme des réactions d'Isaac. Ces non-dits ont suscité de nombreuses relectures philosophiques et littéraires (Chauvin 2014, 693-694). Jacques Derrida (1999, 163) souligne que la littérature se tourne vers ces secrets, non pour les élucider, mais pour en préserver la chargée sacrée et indéchiffrable. La pluralité des interprétations, parfois animées par l'*horror religiosus* (Kierkegaard 1843, 78-79), confirme cette profondeur herméneutique. La figure du fils sacrifié dévoile ainsi une vérité profonde : la filiation n'est jamais donnée, mais éprouvée, mise en danger, traversée par la perte. Le fils hypotextuel ne se définit pas seulement par le savoir qu'il acquiert, mais par le sacrifice qu'il assume, souvent au prix de sa propre exclusion ou de sa mort. Œdipe, « véritable bouc émissaire humain » (Girard 1972, 115), en incarne la dimension tragique : la quête le conduit à la fois au savoir et à la culpabilité du sang.

Cette dimension sacrificielle, indissociable de la révélation, confère à la figure du fils un statut d'intercesseur : il est celui qui cherche, au nom du collectif, à rétablir un ordre symbolique fragilisé. Son itinéraire n'obéit pas à une logique individuelle, mais universelle. Chaque voyage vers l'origine devient un acte de réintégration du

monde dans sa cohérence perdue. Dans les récits fondateurs, le fils se découvre en cherchant le père ; il existe dans le prolongement d'un nom et d'une parole qui le dépassent. La quête fonde l'identité, mais dans le cadre d'une structure téléologique : partir pour revenir, s'éloigner pour comprendre, mourir (parfois symboliquement, souvent littéralement) pour renaître. Le fils traditionnel est toujours un être en devenir, soumis à la Loi du passage et de la transformation.

Cependant, déjà au cœur de ces hypotextes anciens, la figure du fils porte en elle les germes d'une crise possible. Si le parcours initiatique légitime le sujet en tant qu'héritier, il suppose aussi une distance irréductible entre l'ici et là-bas, entre le père et le fils, entre le savoir et son absence. L'épreuve est autant révélation qu'arrachement. Cette tension, inhérente à la quête, deviendra le point de bascule des réécritures contemporaines – notamment de notre corpus –, qui accentueront la fracture au détriment de la réconciliation. C'est là que se prépare le déplacement archétypal de la figure du fils que la littérature de l'hyper-contemporain, notamment la « littérature au second degré »¹, mettra en œuvre : la quête ne mène plus à la révélation, mais à la conscience de l'impossibilité de savoir.

Ainsi, la figure archétypale du fils se retrouve transposée dans les récits contemporains de et sur la filiation, qui s'écrivent dans un contexte de crise des repères symboliques, où la Loi, l'autorité paternelle et la mémoire collective semblent avoir perdu leur consistance. Comme le rappellent Dominique Viart et Bruno Vercier (2008), la littérature d'aujourd'hui se caractérise par une écriture « transitive », tournée vers l'humain et ses liens d'appartenance, qui interroge les fractures de la famille et la mutation du rapport à la transmission. La thématique familiale n'est pas marginale : elle constitue, selon Viart (2016, 21), « l'ingrédient majeur » de la fiction moderne. Coyault (2016, 9-10) ajoute que ces « histoires de famille », souvent devenues histoires de « défamille », se nourrissent désormais d'oubli, de manque et de silence. La famille, autrefois lieu de stabilité et de continuité, devient un microcosme dramatique où se rejouent, sous le regard sociologique de l'écrivain, les tensions du monde.

Pierre Legendre (1985, 1989) rappelle que la filiation n'est pas seulement un lien biologique, mais une construction symbolique qui fonde la cohérence des institutions humaines. Lorsqu'elle échoue, avertit Gérard Mendel (1992), l'individu perd ses repères et s'enfonce dans une crise identitaire profonde. David Le Breton (1995) parle même d'un désarroi générationnel qui marque la modernité : pour la première fois, les parents se trouvent « sans réponses aux questions inquiétantes de leurs enfants » (92-93). On assiste ainsi à une « démission de l'autorité » (Mendel 1992, 163), contextualisée par l'effacement des repères sociaux et religieux. Le passé n'éclaire plus l'avenir ; la transmission s'effrite. Ce vide, à la fois intime et anthropologique, devient la matrice narrative d'une littérature qui tente de repenser le lien, la dette, la mémoire.

Dans ce nouveau cadre, la filiation, cette « verticalité temporelle instituée dans des rapports de cause-effet » (Jiřa 2018, 8), est également perçue comme un espace de

¹ La « transcendance textuelle du texte [...] par "tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes". » (Genette 1982, 14).

tension entre le désir d'héritage et la peur de la répétition. Elle repose encore sur une dette symbolique : « Ce qui précède ne peut se confondre avec ce qui suit, et ce qui suit ne peut effacer ce qui précède [...]. La filiation comporte la reconnaissance de quelque chose qui est dû. » (Legendre 1985, 106). Cependant, cette dette ne trouve plus d'héritier. L'effacement de la Loi, au sens symbolique du terme, laisse la place à des formes de transmission précaires : la trace, le souvenir, la parole fragmentaire. L'autorité paternelle, affaiblie, se transforme en accompagnement, en présence latérale plutôt qu'en modèle à reproduire. François de Singly (2016) illustre ce basculement par une image éloquente : au XIX^e siècle, le père soulevait son fils à son retour du travail ; après 1968, il s'assoit à côté de lui, sur la moquette. Le geste, simple mais révélateur, marque le passage d'une filiation verticale à une relation horizontale, fondée sur la reconnaissance et non plus sur l'obéissance.

Cette mutation trouve son origine dans le séisme culturel de mai-juin 1968, que Dominique Viart (2016, 29) identifie comme la fin du « récit d'autorité » : celui qui assignait à l'enfant une trajectoire conforme à la Loi du père. L'ancienne formule « Établissements Untel, père et fils » s'efface dans un climat international de contestations au profit du devenir singulier, annoncé par des slogans qui résonnent encore aujourd'hui – « Sous les pavés, la plage », « Il est interdit d'interdire » ou bien « Soyez réalistes, demandez l'impossible. ». Dès lors, sans rompre avec les interrogations antérieures sur la filiation qui existent depuis la nuit des temps, la littérature fait émerger plus nettement les récits de désaffiliation, de perte et de quête, en déplaçant son attention du modèle hérité vers des formes fragmentées de transmission. Les romans de et sur la filiation deviennent des récits du manque, des histoires de recommencement où l'héritage n'est plus donné, mais reconstruit. C'est dans ce contexte d'effacement des repères et de reconstruction symbolique que s'inscrit la reconfiguration de l'archétype du fils en quête : celui-ci ne se définit plus par l'obéissance à la Loi, mais par la recherche d'un sens à transmettre. À la verticalité de l'ordre ancien succède ainsi l'horizontalité d'un dialogue avec la mémoire, le silence ou la ruine.

La transformation du paysage symbolique atteint tout particulièrement le personnage biblique, qui cesse d'occuper la position de pilier idéologique ou de modèle figé pour devenir un espace narratif de questionnement identitaire. Dans la littérature contemporaine, la figure biblique se déploie au-delà du « roman biblique » traditionnel. Comme le souligne Lucien Guissard (1989, 3-4), les écrivains modernes s'éloignent à la fois du ciel de *Booz endormi* de Victor Hugo et des « affabulations douceâtres bien que mélodieuses » de *La Samaritaine* d'Edmond Rostand : ils renoncent à l'imagerie triomphante de la foi pour situer le sacré dans le quotidien. La référence biblique demeure, mais elle se fait discrète, cachée « sous l'alchimie littéraire, sous la volontaire démythification » (Guissard 1989, 3-4), perceptible pour le lecteur averti. La figure biblique ne vise plus à transmettre une vérité théologique, ni un jugement téléologique, mais incarne désormais une tension spirituelle, voire une interrogation existentielle.

Ainsi, le personnage biblique est souvent actualisé dans le temps et l'espace : déplacé dans des contextes laïcisés, transformé par les enjeux contemporains, tout en conservant les traces du sacré dont il provient. Alors que Dieu se tait et que la transcendance se retire, ces figures deviennent des messagers de l'interrogation plutôt que de l'affirmation (Guissard 1989, 5). La littérature de la spiritualité contemporaine cesse de prêcher : elle cherche. Comme l'indique Watthee-Delmotte (2009, 186), la foi littéraire actuelle est moins une adhésion qu'une expérience de l'attente, de la faille, du silence. Même lorsque l'inspiration reste scripturaire – Jésus dans *Soif*, Moïse dans *Tropique de la violence* –, la filiation biblique se fait voilée, dissonante, palimpsestique.

De manière parallèle, la figure mythique subit une transformation profonde. Le mythe, autrefois garant d'un ordre symbolique partagé, devient un instrument critique qui met en cause ses propres fondations. Comme le remarque André Dabezies (2002, 11), les récits anciens favorisaient un culte du protagoniste, expression d'un désir collectif de réparation et de grandeur. Or, ce rêve d'héroïsation, si consolant autrefois, s'épuise aujourd'hui. En perdant sa fonction exemplaire, le héros cède la place à des figures de doute, de fragilité, d'intériorité : le héros se fait homme (Patti 2020, 46) et assume *ipso facto* la « "démithification" des grandeurs illusoires » (Dabezies 2002, 11). Le triptyque héroïque n'organise plus le récit. Le personnage contemporain, souvent errant, avance dans un monde en ruine plutôt qu'au sein d'un ordre établi. Selon Camille de Toledo, Thésée ne trace plus les routes ; il parcourt désormais les décombres de la filiation. Chez Edem Awumey, Askia n'entreprend pas un retour vers ses origines, mais se confronte à une mémoire consumée, fragmentaire. Ces figures restent traversées par le mythe, mais portent des formes brisées, des archétypes fissurés. Dans cette reconfiguration, la grandeur cède la place à la lucidité, la victoire au deuil et la révélation à la survivance.

À cette désacralisation du héros s'ajoute une mutation historique : depuis les bouleversements du XIX^e siècle et les tragédies du XX^e, la croyance dans les promesses – qu'elles soient historiques ou eschatologiques – s'est effondrée (Chauvin 2014). Le prototype du fils révolté du romantisme devient un survivant sceptique (691). Le « fils prodigue » des paraboles de la miséricorde (Luc 15), autrefois symbole de retour et de pardon, devient une figure d'exil définitif (v. Luneau 2005 ; Jongy, Chevrel et Léonard-Roques 2009 ; Bochet 2009). Comme le montre Danièle Chauvin (2014, 692-693), la maison du P/père, délabrée, n'offre plus refuge : le fils qui revient n'est plus reconnu. Cette inversion typologique illustre parfaitement la mutation du mythe filial : le récit du retour se transforme en récit de l'impossibilité même de revenir.

Ainsi, dans la littérature contemporaine, la figure hypertextuelle du fils hérite d'un double déplacement : la désacralisation du biblique et la désintégration du mythique. Loin de disparaître, l'archétype du fils en quête s'altère, il devient le témoin d'un monde où la Loi s'efface, où la transmission s'interrompt, où la révélation se tait. La quête ne mène plus à la révélation, mais à la conscience du vide, de la fracture, du manque. Cependant, comme le souligne Anne-Marie Pelletier (1973, 10), le monde symbolique de la Bible – ses langages, ses rites, sa mémoire – forme aujourd'hui un

contrepoint radical à celui de ses lecteurs modernes : en se heurtant à cette distance, la littérature transforme la transcendance en écho, en tension, en dialogue intérieur. Il en va de même pour le mythe, dont la dimension divine s'est érodée sans abolir pour autant le besoin d'idéal. Car la quête du fils, même sécularisée, demeure un espace d'interrogation spirituelle : elle traduit encore le désir humain de sens, de cohérence, d'authenticité. Comme le rappelle Marie-France Patti (2020, 145-146), les sociétés ont toujours besoin de héros, non pour les imiter, mais pour entretenir, à travers eux, un dialogue avec l'inconscient collectif. Le fils en quête, héritier des mythes anciens, devient par la suite le miroir contemporain de ce désir persistant : celui de relier, par la fiction, l'intime et l'universel, le fragment et le tout, la chute et la mémoire du sacré.

Dans cette continuité, il ne s'agit plus seulement d'interroger la survivance du mythe ou la métamorphose des figures héritées, mais d'observer aussi comment cette mutation se matérialise dans les formes mêmes du récit. Lorsque la transcendance s'efface et que la parole fondatrice devient silence, ce sont les structures narratives qui portent les traces de cette désacralisation. La quête du fils, autrefois ordonnée autour d'un itinéraire initiatique, se déploie désormais dans un monde fragmenté, privé de centre et de direction. C'est à cette reconfiguration du chronotope, cet espace-temps de la quête devenu lieu de crise, que se consacre la section suivante.

3. Mutation de l'archétype : le chronotope en crise

La transformation de la figure du fils ne se réduit pas à un changement de sens ou d'interprétation : elle atteint aussi la matière même du récit. Lorsque la transcendance s'efface et que le modèle héroïque vacille, la quête ne peut plus s'inscrire dans les formes anciennes du voyage, de l'épreuve ou du retour. C'est l'architecture narrative elle-même qui se trouve remise en cause. Le roman contemporain accueille cette fracture en réinventant les cadres où la quête se déploie : le fils contemporain avance dans un univers disloqué, fragmenté, où les repères initiatiques se brouillent.

La perspective mythanalytique permet d'éclairer ce basculement. L'archétype du fils, tel que l'ont décrit Durand (1984) et Eliade (1959a), appartient traditionnellement au régime diurne de l'imaginaire : celui de la clarté, de l'ordre, de la hiérarchie, où le sens se conquiert verticalement, dans un mouvement ascendant. Le fils y incarne la montée vers la connaissance qui implique le franchissement victorieux de la limite. Mais le passage au régime nocturne, caractéristique du récit contemporain, inverse cette dynamique : le mouvement s'intériorise, devient chute, perte, dérive. L'hypotexte héroïque se dissout dans une marche hésitante où, pour reprendre la formule de Georg Lukács (1968, 176), « [l]e chemin est fini, le voyage est commencé. ».

Ce glissement n'est pas anodin : il signale une crise plus large des structures symboliques du récit. La quête, qui fut jadis parcours initiatique et principe d'organisation du sens, devient le lieu d'une déchirure. L'espace et le temps, fondements du chronotope – « le principal créateur du roman », qui donne corps aux événements intradiégétiques – tel que le concevait Bakhtine (1978, 391), ne soutiennent plus la cohérence du devenir, mais en exposent les failles. Ils cessent d'être les garants

de l'unité narrative pour se transformer en signes d'une fragmentation ontologique. Dans ce monde post-symbolique, même post-filial, le fils erre dans un espace disloqué, habite des temporalités suspendues et traverse des seuils qui ne s'ouvrent plus. Son voyage, dépouillé de toute finalité rédemptrice, révèle la désagrégation du mythe filial lui-même.

3.1. Du chronotope initiatique à l'anti-chronotope

Dans les récits fondateurs, le chronotope hypotextuel organisait la rencontre du fils et du monde : un temps orienté, hiérarchisé, soutenu par des lieux rituels – désert, mer, montagne, temple –, fortement codifiés, qui conféraient à l'expérience humaine une valeur de passage, voire de transition. Le fils y accomplissait sa traversée de l'absence vers la révélation, de la séparation vers le retour. Ce modèle reposait sur une conception téléologique du temps et sur une géographie sacrée où chaque étape symbolisait une progression vers la Loi. La grammaire spatio-temporelle des plus grands récits de filiation – spirituelle ou héroïque, religieuse ou légendaire – est donc bien plus que décorative : la durée rituelle et l'espace sacré fabriquent l'identité et soutient la transmission. L'errance de Télémaque, le labyrinthe de Thésée, le désert de Moïse ou la Passion du Christ illustraient ce mouvement d'élévation : la distance créait la révélation.

Si, dans les récits mythiques et bibliques, le fils évoluait dans un univers ordonné, soutenu par un cadre généalogique clair et un chronotope symboliquement structurant, la littérature actuelle renverse ces coordonnées. L'espace et le temps, jadis garants du sens et de la progression identitaire, se trouvent vidés de leur fonction rituelle et deviennent les témoins d'une crise anthropologique de la filiation. Le temps n'est plus orienté vers un accomplissement, mais vers la répétition, la suspension, la stagnation, le morcellement et le retour en arrière. L'espace cesse d'être hiérarchisé ; il devient indéterminé, fragmentaire, décentré, parfois hostile et désacralisé. Le fils avance désormais dans une géographie dépourvue de révélation, une topographie marquée par le vide. Les lieux qu'il traverse fonctionnent hors du registre symbolique et se présentent comme des espaces dysfonctionnels et déshumanisés : des zones de transit, d'exil, de désaffiliation (Augé 1992). Sa quête se déroule dans un monde où la Loi s'est retirée, où la mémoire cesse d'ancrer l'identité et contribue plutôt à sa dissolution. Le chronotope initiatique cède la place à un anti-chronotope, espace-temps de la perte où l'expérience du fils s'épuise dans la circularité de l'attente.

3.2. Les typologies de l'espace en crise

La crise hypertextuelle du chronotope se manifeste d'abord dans la perte du sens directionnel de la quête. Trois formes spatiales dominent ce nouvel imaginaire illustré par notre corpus : la destination impossible, le seuil sans traversée et le lieu empêché. Chacune illustre un degré de rupture dans la cartographie de l'hypotexte.

La destination impossible se déploie dans les trajectoires sans origine ni fin, où le déplacement se confond avec l'égarement. Le mouvement n'obéit plus à la nécessité de l'épreuve, mais à une compulsion sans horizon. Askia, Thésée, Moïse et Jésus partagent cette impossibilité de « parvenir ». Leur errance ne fonde plus de sens, elle manifeste une incapacité à rejoindre une origine, toujours associée à l'exil intérieur (le monologue intérieur de Jésus) et extérieur (Thésée dans la ville de l'Est), la migration (Askia et son père à Paris, Moïse et sa mère biologique à Mayotte) et l'instabilité physique et sociale (la [dé]route d'Askia, la fuite de Thésée, le plongeon de Mo, la crucifixion/résurrection de Jésus). Chez Edem Awumey, le Paris nocturne d'Askia est une dérive circulaire qui annule les caractéristiques d'un espace favorisant le mouvement et l'épreuve. Ce nouveau « Télémaque[,] obscur et préoccupé » (LPS 79), traverse des zones déshumanisées, grises, anonymes, périphériques, en quête d'un père insaisissable dont la mémoire se délite dans la fumée. Sa marche se réduit à une reconstitution vaine, à la recherche d'un lien qui s'éteint dès qu'il est nommé. Dans cette géographie urbaine sans repères, le seuil à franchir disparaît : le fils demeure prisonnier du mouvement même. La route, motif fondateur de l'itinéraire héroïque du Télémaque homérique, devient ici une expérience de désorientation. Le déplacement ne reconstruit pas le monde ; il le dissout. Chez Camille de Toledo, l'espace géographique s'efface au profit d'un espace psychique, intime, hanté par le deuil : le fils mythique se dirige vers le suicide (du labyrinthe à Athènes), tandis que le fils romanesque s'en éloigne (de Paris au labyrinthe). Thésée quitte son pays (la France), mais ne découvre aucune terre d'accueil et de protection. L'Allemagne dont il rêve, destination de l'exil et de la fuite, se révèle être un miroir vide, un espace neutre, sans passé, sans sacralité : « la ville de l'Est enveloppe Thésée de son voile d'ombres : le frère qui reste lutte contre la douleur que nul docteur n'explique. » (TSVN 77). La quête géographique devient un trompe-l'œil, le dernier train de nuit vers l'Est annonce en fait un déplacement immobile où l'itinéraire s'effondre sur lui-même. La destination, loin d'être la promesse d'un retour, est l'expérience du déracinement absolu.

Le seuil sans traversée incarne la forme la plus emblématique du temps arrêté. L'espace n'y est plus passage, mais suspension. Thésée, héritier d'une lignée européenne en ruine, entreprend une quête de mémoire après le suicide de son frère. Mais ce voyage n'a plus d'extérieur : il se déroule dans un espace clos – l'appartement du frère, les archives, la mémoire, le train vers l'Est. L'appartement berlinois de Thésée en est l'image parfaite : lieu sans mémoire ni fonction, il fige le protagoniste dans une immobilité existentielle. Ce seuil psychique, où la parole reste en suspens, figure le blocage de toute transmission. De même, dans *Soif*, la cellule de Jésus devient l'antichambre d'un non-événement. Entre vie et mort, chair et divinité, parole et silence, le Christ nothombien expérimente l'attente pure : celle d'une réponse qui ne vient pas, d'un Père qui ne se révèle pas. Le chronotope du seuil, jadis porteur de révélation, devient ici une architecture close. L'attente se substitue à la traversée. La forme la plus radicale de ce type d'espace se retrouve dans *Tropique de la violence* : le désert, l'eau, la plage « aussi noir que [s]a peau » (TDLV 135) – autant de lieux

initiatiques et de frontières – mènent, cette fois-ci, vers le désastre. Les mots de Marie, la mère adoptive de Mo, en sont une illustration : « On m'avait dit qu'ici tout le monde est cousin et que le sang qui coule dans l'océan rentre dans le sable, la terre, nourrit les rivières et les plantations. » (TDLV 167-168).

Le lieu empêché, enfin, condense la désagrégation de la filiation dans un espace saturé. Ces territoires, chargés de mémoire ou d'hostilité, ne permettent plus ni l'habitation ni la fuite. Dans *Tropique de la violence*, Kaweni (le macro), quartier chaotique et surpeuplé de Mayotte surnommé « Gaza », fonctionne comme un anti-désert mosaïque, un « camp de clandestins à ciel ouvert » (TDLV 54) : un espace d'enfermement, non de révélation, un espace sans issue, saturé de frontières physiques et symboliques, dont la description rappelle les dix plaies d'Égypte (TDLV 43). Moïse, fils abandonné et sans Loi, y erre parmi les ruines d'un ordre symbolique effondré. La maison (le micro), après la mort de Marie, devient un espace invivable, hanté par l'absence maternelle, comme si l'abri domestique s'était inversé en tombe. Chez Thésée, la maison d'enfance joue un rôle similaire. Lieu de gloire familiale et de suicide, elle incarne un mythe inversé : le foyer, au lieu de fonder l'identité, la condamne. Le retour est impossible, car la maison est devenue le tombeau de la parole. L'espace mythique du « chez-soi » se défait en un labyrinthe d'archives, où chaque pièce renvoie à la perte. Enfin, chez Jésus, le Golgotha, réduit à sa dimension corporelle, n'est plus sommet ni élévation. Il devient une scène d'immobilité absolue : un espace du silence, où la transcendance se dissout dans la douleur et la solitude.

Ces trois figures – destination impossible, seuil sans traversée, lieu empêché – traduisent l'épuisement du modèle spatial de la quête. Autrefois vecteur du devenir, l'espace incarne ici le miroir de la désorientation. Le fils y évolue dans une topographie fragmentée, sans repères hiérarchiques, où le sens se perd dans la dispersion.

3.3. La temporalité suspendue : du récit initiatique à la stase

Cette désagrégation de l'espace s'accompagne d'une mutation du temps. Dans le récit mythique, le temps du fils obéissait à la logique du passage : un temps orienté vers l'épreuve et le retour. Dans la littérature contemporaine, il se dérègle. Le temps devient discontinu, répétitif, étiré, parfois presque immobile. Loin d'organiser le récit, il reflète la perte du sens et de la direction.

Dans *Les Pieds sales*, le temps d'Askia est circulaire, obsédé par la remémoration d'une histoire familiale éclatée. Chaque fragment de souvenir, chaque témoignage rencontré ressasse la même question : d'où vient-il ? Sa quête reproduit le schéma du Télémaque homérique, mais en négatif : il part « sur les traces de l'absent » (LPS 11), il interroge, recueille des signes, sans jamais atteindre une vérité. L'hypotexte héroïque devient structure vide ; la quête tourne sur elle-même. Ce temps de la répétition, sans origine ni fin, constitue une forme d'anti-temps initiatique : un temps de survivance, de boucles inachevées, d'échos sans commencement. L'errance du personnage, une « mécanique programmée pour courir » (LPS 12), n'est qu'une manière de rejouer, à l'infini, la même perte : celle du père, du pays, de la mémoire, de

l'hypotexte. Cette temporalité spiralée traduit donc une impossibilité de clôture : il n'y a plus de téléologie, plus de retour, seulement un présent perpétuel du manque. Cela reflète un désordre temporel intérieur rendant Askia incapable de se rappeler pourquoi lui et sa famille étaient sans cesse en mouvement : « il ne se rappelait pas avoir une fois, une seule, compris les raisons de la marche. » (LPS 55).

Chez Thésée, dans *Thésée, sa vie nouvelle*, la temporalité se replie sur elle-même. Le temps mythique de la révélation s'efface au profit d'un temps suspendu entre mémoire et disparition : il se morcelle en fragments de lettres et de photographies. L'écriture remplace l'action, le récit n'avance pas, il se replie dans une conscience du deuil. Le passé familial agit comme une force d'attraction qui empêche toute projection. Le futur, cette vie nouvelle indéterminée, se confond avec le retour involontaire au traumatisme initial : « ce train, même s'il sait où il va, s'il croit le savoir, ne le porte-t-il pas, au fond, vers le passé plutôt que vers l'avenir ? » (TSVN 40). Le fils enquête pour ne pas sombrer, mais son recherche, en se refermant sur l'absence, fige le mouvement.

Dans *Tropique de la violence*, Moïse, arraché à toute structure d'apprentissage, vit dans un présent sans durée, rythmé par la violence, la survie et l'exclusion des temporalités sociales conventionnelles – éducative, juridique ou familiale. Le temps y est celui de l'instant brut, sans continuité. L'enfance, l'éducation, la mémoire sont abolies, laissant place à un présent cyclique, tendu vers une issue toujours absente. Le récit de son « voyage en enfer » (TDLV 173) cesse toute progression : il s'ouvre sur un abandon, suivi d'un meurtre, et se clôt sur une disparition. Le fils, dépourvu de filiation, ne traverse pas le monde : il y sombre.

Enfin, dans *Soif*, le Christ vit l'expérience extrême du ralentissement du temps. Ses dernières heures se déploient comme une éternité immobile : chaque pensée étire le présent jusqu'à la suspension. Nothomb introduit même une nuit que les Évangiles ne mentionnent pas, une parenthèse fictive signalée explicitement dans le roman : « La nuit d'où j'écris n'existe pas. Les Évangiles sont formels. » (S 45). Cette nuit inventée ouvre un espace intérieur où la conscience se dilate et où le temps semble se retirer, comme si le récit lui-même avait besoin d'un souffle pour accueillir l'ultime voix du Fils. Dans cet instant condensé, le mouvement ascensionnel du mythe chrétien – mort, descente, résurrection – se trouve neutralisé : le Fils demeure cloué à la matière, sans élan vers le Père. Le roman devient une méditation sur l'écoulement arrêté de la vie, sur le vide qui s'ouvre entre le souffle et la mort, là où l'éternité prend la forme d'un présent immobile.

Ainsi, le temps du fils contemporain est celui de l'attente et de la désillusion. L'histoire s'enraye, la succession des événements perd sa valeur initiatique. Loin de se transformer, le fils persiste, endure, tourne dans un temps suspendu entre passé inaccessible et un futur impraticable ; le présent se fige dans une durée d'attente, d'incertitude, de remémoration fragmentée. Son temps est celui de la survie, du contretemps, du présent éternisé. Cette temporalité décalée, souvent marquée par la douleur ou la mémoire, transforme le récit en un espace d'immobilité consciente.

3.4. La crise du chronotope : désymbolisation et résistance

Dans chacun des récits du corpus, la mutation du chronotope s'exprime selon une tonalité singulière, mais toutes convergent vers la même déconstruction du modèle fondateur :

- Chez Edem Awumey, *Les Pieds sales* renverse le chronotope du roman d'apprentissage : même si elle conserve la potentialité de la rencontre, la route initiatique devient une non-route, une errance postcoloniale, une malédiction héréditaire – « la migration familiale » (LPS 54) –, où la marche reproduit la perte plutôt qu'elle ne la dépasse. La destruction de la fresque (LPS 87, 104), symbole du souvenir d'un empire et de ses héros, vestige d'un passé glorieux devenu illusion, en est l'illustration parfaite : cette image, qui devait servir de repère tangible à la quête d'Askia, brûle sous ses yeux comme une Troie moderne, emportant avec lui la possibilité d'un ancrage, voire d'un héritage ;
- Dans *Thésée, sa vie nouvelle* de Camille de Toledo, la déconstruction du chronotope héroïque prend la forme d'un repli intérieur, d'une architecture mentale de la perte : le chronotope s'y inverse, ce n'est plus l'aventure qui produit la parole, mais la parole qui devient la seule forme de déplacement possible. Plutôt que de marcher dans le monde, Thésée chemine dans la mémoire : « *et je devine qu'il faudra traverser cette nuit, tenter de voir clair dans l'obscur du temps, relier les mémoires entre elles.* » (TSVN 64, souligné par l'auteur). Il rassemble des lettres, des fragments, des archives familiales comme on ramasse des morceaux de soi après la chute (TSVN 71-72, 75-83). La voix de la famille reste absente, déformée, perdue dans le brouillard des souvenirs. Ce Thésée moderne ne retourne pas à la cité, il se retire dans un exil intérieur, dans l'« après » du drame familial, là où la quête devient un long travail de deuil et de parole suspendue ;
- Le chronotope mythique de l'Exode se renverse, dans *Tropique de la violence*, en un chronotope de l'enfermement. À l'opposé de l'exotisme insulaire, Nathacha Appanah compose une géographie du désenchantement, où les repères sacrés s'effondrent et où le temps se contracte. Moïse, figure inversée du prophète libérateur, n'ouvre aucune voie, il clôt un monde. Son nom, chargé d'un symbolisme immense, se heurte à un destin sans horizon. Aucun commandement ne lui est adressé, aucune voix ne le guide : il grandit dans un univers livré à la violence, sans père ni Loi, régi par les règles du désordre (TDLV 96). Là où le Moïse biblique traversait le désert pour atteindre la terre promise,

celui d'Appanah tourne en rond dans une île saturée de brutalité et d'oubli, sans accès à aucun Sinaï symbolique ;

- Dans *Soif*, le chronotope de la Passion, lieu du passage de la mort à la vie, devient expérience de stagnation, sans résolution eschatologique. La verticalité du mythe s'aplatit dans la souffrance humaine : le divin s'effondre dans le corps, et la transcendance se dissout dans l'intensité de l'incarnation. Jésus parle depuis ce chronotope intime, toujours exofictionnel¹ (Vasset 2011), pour revisiter son rôle de f/Fils, non plus dans l'attente d'une rédemption universelle, mais dans la quête d'un sens personnel. Il doute, il souffre, il questionne le silence du Père et l'incompréhension du rôle qu'on lui impose (S 23, 102-103, 149). Son parcours n'est plus celui du salut, mais celui d'un homme qui cherche à comprendre ce que signifie aimer, souffrir, mourir. La Passion devient alors un combat intérieur, où l'héroïsme biblique se transforme en exploration de l'humanité la plus nue.

Ainsi, la crise du chronotope ne désigne pas seulement un bouleversement formel du récit, mais une transformation ontologique : la disparition du cadre symbolique – les deux axes qui soutenaient la narration et par extension l'existence – où pouvait s'inscrire l'héritage dans toutes ses formes (biologique, littéraire, spirituel). L'éclatement du chronotope signe la crise hypertextuelle du récit biblique et mythique et, avec elle, celle de la filiation. Le fils reçoit désormais le silence en héritage, plutôt que la Loi. Le père apparaît comme une présence privée de pouvoir légitimant, une silhouette creuse, un mythe effondré. Le temps et l'espace cessent d'agir comme médiateurs de la révélation et se transforment en vecteurs de la perte. La quête conserve la forme du schéma traditionnel – départ, épreuve, retour – tout en se vidant de sa portée symbolique. L'épreuve devient une force de fracture plutôt qu'un passage transformateur, tandis que le retour prend la forme d'une fuite ou d'une issue mortelle plutôt que celle d'une transmission. Le fils revient investi non d'un savoir, mais d'un vide.

Pourtant, dans cette défaillance du mythe, subsiste une résistance. L'errance, la suspension, la désorientation deviennent autant de formes d'endurance symbolique. Le fils persiste à chercher, non plus un père ou une Loi, mais un espace virtuel, voire potentiel, où le récit puisse encore exister. Il habite les ruines du chronotope comme on habite un monde après la catastrophe. Dans ce territoire disjoint, le geste de la quête, même voué à l'échec, conserve une valeur éthique : celle de continuer à nommer le manque. Le chronotope du fils contemporain, brisé et instable, ne fonde plus l'identité ; il la met à l'épreuve. Entre errance et silence, il fait de la perte une condition d'écriture.

¹ L'exofiction est « une littérature qui mêle au récit du réel tel qu'il est celui des fantasmes de ceux qui le font. » (Vasset 2011, 29).

L'espace et le temps du récit du fils deviennent les lieux où le mythe filial se souvient de lui-même, sous la forme de son effacement.

4. *Regressus ad uterum* avorté : archétype de la renaissance empêchée

L'une des dynamiques les plus constantes du récit hypertextuel du fils est celle du retour à la source, au lieu originel, afin d'y puiser la force d'une régénération, toujours par l'entremise d'une descente vers les profondeurs, vers le ventre de la terre, vers la nuit, les eaux ou la caverne. Cette dynamique s'inscrit dans une logique rituelle : il s'agit de mourir symboliquement pour renaître à un ordre supérieur. Mircea Eliade (1959b) a défini ce processus, qui repose toujours sur un équilibre entre chaos et création, sous le nom de *regressus ad uterum* : un retour au ventre maternel, au chaos pré-créatif, antérieur donc à la rupture ontologique introduite par l'histoire ou même la conscience de soi, afin d'en émerger purifié. Le fils en quête, en retrouvant la matrice, retrouve aussi le principe du monde ; son voyage s'accomplit dans une réintégration.

La lecture comparée de *Soif*, *Thésée, sa vie nouvelle*, *Les Pieds sales* et *Tropique de la violence* indique clairement que leurs personnages partagent une aspiration commune au renouveau et à la redéfinition identitaire. Cependant, une telle quête demeure vouée à l'échec, car elle se heurte à la dislocation des structures symboliques qui rendaient autrefois possible toute forme de renaissance. La littérature continue d'explorer les motifs de la descente et du recommencement, mais elle le fait dans un cadre dépourvu de transcendance. L'appel à la régénération subsiste, mais son accomplissement n'a plus lieu. Il convient dès lors de distinguer deux dimensions complémentaires qui marquent ce mouvement suspendu : d'une part, l'aspiration archaïque au recommencement, enracinée dans l'expérience humaine, et d'autre part, l'effritement du cadre rituel qui en permettait la réalisation. À travers l'ensemble du corpus, les fils continuent de poursuivre un retour aux origines, une purification, voire une forme de renaissance. Ce n'est pas la dynamique régressive qui fait défaut, mais bien la structure collective capable de la transformer en véritable renouveau. Loin de traduire la disparition du mythe, ce glissement met en avant sa neutralisation hypertextuelle. Privé d'un mythe fondateur, d'un rite de passage ou d'une parole structurante, le désir de retour se fragmente dans le récit hypertextuel en un geste dépourvu de portée symbolique, condamné à l'échec ou même à l'effacement : l'eau n'apaise plus, la tombe ne ressuscite plus, la nuit n'accueille plus ; autrement dit, le *regressus* échoue car le chaos, au lieu d'engendrer un renouveau, étend son emprise. Le fils contemporain poursuit sa « descente », mais le passage se change en engoulissement, absorbant toute possibilité d'« ascension ».

4.1. Typologie des matrices closes

Dans notre corpus, quatre figures d'*uterum* se détachent : l'eau, la tombe, la nuit et le labyrinthe. Chacune conserve la forme du *regressus*, mais en inverse la fonction.

L'eau, élément amniotique de purification et de renaissance dans la symbolique archaïque, devient ici symbole de dissolution. Dans l'excipit de *Tropique de la*

violence, qui montre le soir de la « guerre », du « festin des loups » (TDLV 182), Moïse se jette dans l'eau, non pour être lavé de ses fautes, mais pour disparaître : « je fais décoller mon corps au bout de l'embarcadère, ma poitrine se bombe, mes jambes et mes bras se soulèvent. Je plonge dans la rade de Mamoudzou, je fends l'océan de mon corps souple, mon corps vivant, et je ne remonte pas. » (TDLV 183). Le geste, qui pourrait figurer la régénération fournie par l'union avec les parents¹, se transforme en absorption. L'eau maternelle se change en néant liquide. Le fils revient vers le principe originel, mais sans espoir de retour : le cycle de la vie est remplacé par la circularité de la perte. Aucune rédemption ne s'esquisse, car le monde qu'il quitte a perdu toute portée sacrée. L'eau qui, dans les mythes fondateurs, ouvrait la voie à la création – celle du Déluge ou du baptême – devient ici un espace de clôture : un anti-utérus qui engloutit le sujet dans l'absence.

La tombe prolonge ce renversement. Dans *Thésée, sa vie nouvelle*, la descente vers la tombe du frère suicidé (TSVN 185-186) reproduit le geste initiatique de la plongée vers les origines, mais cette plongée demeure stérile. La sépulture ne renferme pas la promesse de la lumière, mais la persistance du deuil. En fouillant les archives familiales, Thésée s'enfonce dans un labyrinthe mémoriel, un ventre obstrué par la douleur. Ce travail d'enquête, qu'il nomme lui-même son « *livre des morts* », prolonge l'élan archaïque des récits d'arkhé : un dialogue interrompu avec les disparus, une traversée très concrète des limbes, presque corporelle, qui tente d'apprivoiser la chute. La tombe devient alors l'équivalent d'une matrice refermée sur la parole. Au lieu de renaître, le narrateur, qui pratique le *savasana* (« la posture du cadavre », TSVN 152), s'y perd dans un cycle infini de signes, de lettres et de relectures. L'acte de remémoration, qui devait être passage, se change en immobilité : « il se demande s'il n'est pas parti à l'Est pour s'obliger à traverser ces nuits comme il est dit dans les *livres des morts* des diverses religions : passer un temps parmi les ombres avant que tout revienne au jour » (TSVN 135-136, souligné par l'auteur).

De même, dans *Soif*, le tombeau vide où s'achève la Passion rempli la même fonction inversée : la mort du Christ n'est plus suivie d'une résurrection transcendante. Le *Corpus Christi*, au lieu de s'élever, se dissout dans la solitude : « Ce que je vois dans mon visage, personne ne peut le savoir. Cela s'appelle la solitude. » (S 152). Le tombeau vide, pivot du mythe chrétien, ne révèle plus la victoire sur la mort, mais l'absence même de sens. Le tombeau devient un lieu plein de silence, une matrice qui ne renvoie plus au divin, mais à la condition humaine. Le *regressus* s'achève ici dans l'absence : la résurrection, bien qu'évoquée, ne débouche sur aucune réconciliation,

¹ Dans le symbolisme mystique juif, la mort est fréquemment envisagée comme une véritable réintégration auprès des parents et des générations disparues, à l'image de la formule biblique « se coucher avec ses pères » – expression récurrente dans l'*Ancien Testament* (David en 1 Rois 2:10, Joram en 2 Rois 8:24, Salomon en 2 Chroniques 9:31). Ainsi, revenir dans l'eau peut être interprété comme un retour aux origines, une manière de rejoindre symboliquement les parents, dans un mouvement de retour au sein matriciel et ancestral.

elle ouvre un espace de silence où le Fils ne trouve ni Père, ni parole. La renaissance s'efface dans la contemplation d'une humanité orpheline de sens.

La nuit, espace symbolique de la gestation et du secret, perd, elle aussi, son pouvoir initiatique. Dans *Les Pieds sales*, Askia traverse « les ombres parisiennes » (LPS 46) à la recherche du père, mais la ville se transforme en un labyrinthe sans issue : la descente nocturne du personnage dans les bas-fonds urbains reprend la structure du mythe de la catabase – la descente aux enfers – sans en conserver le sens salvateur. La nuit n'est plus l'enveloppe protectrice où naît la révélation ; elle devient un piège, une matrice trompeuse. L'obscurité absorbe les contours, efface les repères et dissout la mémoire. Le sous-sol où Askia meurt achève ce retour manqué : la terre qui, dans les mythes, devait accueillir la transformation, le cache, l'engloutit et l'annule. Le *regressus* s'accomplit, mais au lieu de mener à la renaissance, il débouche sur la disparition du fils, en doublant ainsi celle du père : « Elle était là, l'ombre du père, Sidi Ben Sylla Mohammed, fidèle, imposante dans la nuit, à travers le pare-brise. [...] Devant Askia, une lumière violente perça le pare-brise, la porte de la cave. La lumière brûla la porte et la fit éclater. Et les blousons noirs et les barres d'acier se remirent à frapper. » (LPS 156-157).

Le labyrinthe, enfin, concentre toutes ces figures. Chez Thésée, il devient espace mental, un dédale de voix, d'archives et de silences : « *la généalogie, la lignée, le mensonge de l'enfance, les rêves de la mère, les illusions du père, [...]* voilà où en est Thésée quand il se rend aux forces qui le tuent ; il guette un carré de ciel entre les murs de son labyrinthe ; » (TSVN 70-71, souligné par l'auteur). Le fils moderne s'enfonce dans les couches de la mémoire familiale comme dans un labyrinthe intérieur. Le mouvement de plongée, évoqué à la fois par la topographie du récit et par sa syntaxe spiralee, figure une régression vers un « foyer traumatique » qui rejette toute délivrance. Ce labyrinthe intérieur, formé de souvenirs fragmentés et de lettres inachevées, agit comme un utérus inversé : il ne donne plus la vie, mais enferme la parole. Le fils ne tue plus le monstre, il le porte en lui ; la quête de sortie devient exploration du traumatisme transgénérationnel. Ce labyrinthe de mémoire et de deuil remplace la caverne des mythes fondateurs : c'est un espace sans centre, où la parole s'enroule sur sa propre impuissance. Thésée s'y enfonce, mais ne renaît pas ; il demeure prisonnier d'une parole endeuillée, d'un rituel inachevé où la douleur remplace la révélation.

Ces quatre matrices – l'eau, la tombe, la nuit, le labyrinthe – dessinent la cartographie d'un univers romanesque où la renaissance est désormais impossible. Elles constituent une typologie de la fermeture : l'introuvable, l'obstrué, le trompeur et l'inversé. Dans chacune, la régression est amorcée, mais son issue est empêchée, le *regressus ad uterum* devient ainsi un schéma de l'empêchement. L'univers narratif signale une impasse symbolique, un cul-de-sac du rite. Là où la descente promettait une élévation, elle ne produit plus que clôture et silence. L'hypertextualité transforme ainsi le ventre maternel en crypte.

5. Identité hypertextuelle en mouvement : l'entre-deux comme condition ontologique

La crise du chronotope et l'échec de la renaissance s'accompagnent d'un glissement identitaire majeur. Faute d'accéder à une forme symbolique de régénération, les figures du fils se retrouvent suspendues, privées d'ancrage filial. Aucun passé ne peut être assimilé pleinement, aucun avenir ne peut être tracé dans une logique de continuité. Ce vide ouvre un autre type de parcours : celui de la circulation, du flottement, de l'inachèvement. Dans sa traversée inachevée de frontières sociales, géographiques ou symboliques, le fils contemporain devient un être en suspens, oscillant entre mémoire et oubli, appartenance et exil, entre plusieurs mondes, plusieurs temps, plusieurs appartenances. La dérive n'est plus une étape du récit, elle en devient la structure même.

Dans ce cadre, les personnages évoluent dans une temporalité suspendue. Ils ne sont ni ancrés – héritiers assurés d'une continuité – ni véritablement déracinés – porteurs d'une rupture féconde. Leur identité hypertextuelle demeure mobile, instable, post-symbolique : une subjectivité en mouvement, qui refuse les fixations traditionnelles et qui ne trouve ni origine réconciliée, ni horizon prometteur. C'est ici que le paradigme de l'« entre-deux » devient un outil herméneutique essentiel qui permet d'éclairer cette mutation. Comme le rappelle Daniel Sibony (1991), l'entre-deux n'est ni une région neutre, ni une simple indécision : il est un espace dynamique, marqué par la tension, la friction, l'élan. Il ouvre un lieu de production de sens lorsque l'origine n'est plus un repère solide. Les fils de notre corpus incarnent pleinement cette position liminaire : ni entièrement héritiers, ni réellement autonomes, ils évoluent dans un territoire double, toujours en crise, mais porteur d'un potentiel de reconfiguration.

Pour Sibony, l'entre-deux est aussi une épreuve : c'est là que le sujet se confronte à l'Origine – perdue, fragmentée, parfois retrouvée – et tente à la fois de la rejoindre et de s'en libérer. Cette ambivalence explique la fragilité identitaire du fils moderne : il cherche un lieu où se tenir, mais ce lieu n'est jamais fixe. Celui qui habite l'entre-deux « cherche une place » (Sibony 1991, 241) : non pas un point fixe et stable, mais un espace de passage où les deux pôles – héritage et rupture – se confrontent et se mêlent : traverser un seuil, recomposer une cohérence provisoire, unir des fragments de soi.

Les personnages de notre corpus se déplacent sans cesse, vers un Berlin trompeur, un Paris labyrinthique, une « Gaza » insulaire ou un Paradis terrestre impossible ; ils circulent aussi dans des espaces mentaux, des souvenirs réinventés, des zones symboliques fissurées. L'idée du fils héritier, inscrit dans une lignée continue, cède ainsi la place à celle du fils errant, toujours en mouvement – mais ce mouvement est subi, non choisi. Incapables de retourner au « ventre maternel », ils transforment l'identité en un processus changeant, jamais stabilisé. Ils habitent un entre-deux instable où la recherche d'un chez-soi est remplacée par une cartographie de la rupture. Leurs trajectoires ne sont ni initiatiques, ni constructives : elles sont circulaires, fragmentées, suspendues – les formes mêmes d'une subjectivité post-filiale.

5.1. Figures de l'entre-deux dans le corpus

Les fils des quatre récits vivent tous cette expérience de l'entre-deux, mais chacun à partir d'un point de fracture différent. Askia dérive entre deux continents et deux mémoires ; Moïse, entre deux appartenances sociales et ethniques ; Thésée, entre deux récits familiaux ; Jésus, entre humanité et divinité. Tous sont pris dans un entre-deux fondateur, qui remplace la lignée par la fracture et le rite par la suspension.

Moïse, dans *Tropique de la violence*, vit dans une géographie déchirée entre deux îles : celle, réelle, de Mayotte, et celle, symbolique, de l'origine. Il n'appartient ni à l'une ni à l'autre. Arraché à sa mère biologique, élevé dans une filiation de substitution, il se trouve suspendu entre deux lignées, deux langues, deux appartenances. Sa quête, fondamentalement, n'est pas celle du salut, mais celle d'un territoire intérieur : « Je voulais transpirer une sueur d'homme noir, [...] je ne voulais pas être un muzungu, un étranger. Je voulais appartenir à un endroit, connaître mes vrais parents, avoir des cousins, des tantes et des oncles. Je voulais parler une langue qui fait rouler les *r* et chuintier les *s*. » (TDLV 64-65). Mayotte devient l'image d'un exil sans exode, d'une terre sans promesse. Le fils y erre comme dans un espace de mirage : il n'est plus nomade, il est immobile dans le déplacement. L'entre-deux de Moïse est celui du déracinement : il vit dans la fracture d'une origine impossible à retrouver.

Ce tiraillement s'incarne également dans la double nomination du personnage. Portant un prénom biblique chargé d'un héritage imposant, mais évoluant dans un contexte culturel où domine la figure coranique de Moussa, Moïse se trouve symboliquement écartelé entre deux imaginaires fondateurs. La filiation adoptive – reçue de Marie, blanche, privilégiée, étrangère elle-même – lui transmet, presque héréditairement, la condition de l'Autre. Enfermé dans cette faille, il devient une figure du migrant mineur non accompagné, coincé entre un « ici » et un « là » irréconciliables. La crise identitaire se manifeste aussi dans son « (re)baptême ». Lorsqu'il entend son nom, Moïse tressaille, comme écrasé par la charge symbolique qu'il porte (TDLV 41). Il préfère « Mo », qui l'inscrit dans la majorité musulmane sans toutefois l'y intégrer réellement : « Certains croient que Mo c'est pour Mohammed, mais je n'ai mis les pieds dans une mosquée que pour voler [...] » (TDLV 42). Entre Moïse et Mohamed, entre filiation biblique et appartenance fictive, le fils n'arrive jamais à se fixer. Ce glissement d'un nom à l'autre révèle non pas une liberté, mais une lutte : celle de survivre dans un espace où aucune identité n'est entièrement habitable. Ainsi, Moïse habite l'entre-deux dans toute sa violence : entre deux noms, deux héritages, deux îles, deux récits fondateurs.

Thésée, dans *Thésée, sa vie nouvelle*, vit un entre-deux à la fois temporel, géographique et symbolique. L'Allemagne où il s'exile n'est ni un recommencement ni un refuge : elle constitue un espace suspendu entre l'avant et l'après du drame familial, une « ville de l'Est » où il tente d'éprouver l'illusion d'une vie nouvelle après avoir quitté la « ville de l'Ouest », Paris, devenue fantomatique. Entre ces deux pôles, il n'avance pas : il oscille. Sa quête automythobiographique ne passe plus par l'action mais par la relecture. Il se tient entre silence et parole, entre mémoire et réécriture. « Je

fouille le passé pour retrouver des preuves de mon existence / et aussi pour guérir » (TSVN 82, souligné par l'auteur) : l'écriture devient la forme même de cet entre-deux, un geste autopoïétique qui maintient la tension plutôt qu'il ne la résout. Sa « vie nouvelle » prolonge le deuil dans un autre espace, tout en lui donnant la tâche labyrinthique de faire parler le XX^e siècle.

L'auteur se vit lui-même comme une figure perdue dans le labyrinthe : « Thésée est dans le labyrinthe, Thésée tremble entre les corps gisants de celles et ceux qui l'y ont précédé » (TSVN 173). L'Allemagne devient pour lui un Minotaure : « la grande épreuve de l'effroi et des peurs / généalogiques » (TSVN 207). Son entre-deux est ainsi celui d'une confrontation avec les ruines de la filiation, avec le non-dit transmis à travers les générations. Entre deux villes, il vit également entre deux noms. Son interrogation fondamentale – « Qu'est-ce que c'est de vivre entre deux noms ? » (de Toledo, le 23 mars 2021) – traduit sa position liminale : entre *Camille* et *Alexis*, entre *Mital* et *de Toledo*, il se tient au seuil d'une requalification généalogique, à la manière d'un Jacob moderne engagé dans une lutte avec sa propre blessure. La blessure devient d'ailleurs son seul appui : « La blessure est-elle Dieu, tout le sens qu'il nous reste ? » se demande l'auteur (le 23 mars 2021), avant d'y répondre ailleurs : elle est aussi une marque de présence, la trace qui l'oblige à faire retour. Son entre-deux est donc celui de la présence meurtrie, ce lieu où le fils ne peut ni effacer le passé ni l'assumer entièrement, et où chaque mouvement vers l'avenir l'oblige à revenir à la blessure qui le fonde. Son identité se construit dans cet intervalle instable où le passé résiste et où la parole tente, malgré tout, de produire une forme fragile de continuité. Chez lui, l'entre-deux est bien plus qu'un lieu de passage : c'est un *modus vivendi*.

Askia, dans *Les Pieds sales*, incarne la forme postcoloniale de l'entre-deux. Entre Afrique et Europe, passé et présent, il avance dans une mémoire trouée, héritier d'une histoire familiale marquée par l'exil et la disparition. Fils d'un père parti « chercher de quoi vivre » et jamais revenu, il porte une filiation fracturée dès l'origine – une lignée de départs, de silences et d'attentes suspendues. L'errance lui est donc transmise avant même qu'il ne prenne la route : il hérite d'un mouvement qui n'est pas le sien. Le personnage naît également de l'expérience de l'auteur, partagé lui-même entre Afrique, Europe et Amérique du Nord. À Tanger, à la frontière entre deux continents, Awumey rencontre de jeunes migrants du Sahel, dont les « pieds sales » portent la trace d'une longue traversée, qui « tentaient leur chance vers l'Eldorado européen » (Kadi Sossou et Awumey 2023, 272). C'est de cette image que surgit Askia : un fils façonné par la poussière, les routes, les départs répétés. Sa filiation est déjà un déplacement, un déséquilibre.

À Paris, l'entre-deux devient géographie intime. La ville se révèle être un dédale de rues tortueuses, un espace où l'on se perd plus qu'on ne s'oriente. Askia y vit dans un squat, puis transforme son taxi en logement et en monde miniature. Ce véhicule – micro-espace de transit permanent – condense sa condition : il n'habite pas la ville, il la traverse. Le macro-espace parisien, loin d'être un centre lumineux, se réduit à une succession d'escaliers, de rencontres fortuites, de détours sans issue. Sa quête du père,

également, se déroule dans cet entre-deux. Il ne cherche pas un retour – il cherche à comprendre l'impossibilité du retour. La structure du roman reflète cette instabilité : récit fragmenté, narrativité labyrinthique, fausse cartographie filiale faite de départs stériles, de retours en arrière, d'anticipations et de marges. Awumey construit ainsi une « politique du refus » des récits linéaires : Askia n'est pas destiné à rejoindre son père ni à réparer la filiation, mais à traverser l'Histoire en tant que double victime – de la violence politique et de la violence généalogique.

Entre culpabilité et innocence, Askia, obligé de faire partie d'une cellule criminelle pour pouvoir payer l'opération de la mère malade, devient « pilote et [...] passager » (LPS 155), assassin et victime. L'image de Pontos, le chien de son enfance, battu « avec des barres de fer », le hante et annonce sa propre fin. Pontos, dont le nom renvoie au « flot » de la mer mythique, apparaît comme la métaphore de tous les départs forcés (LPS 97). La violence infligée à l'animal reflète celle infligée au fils : une exclusion répétée, une condamnation pour ce qu'il représente plutôt que pour ce qu'il est. Askia incarne ainsi l'entre-deux dans sa forme la plus radicale : entre deux continents, deux temporalités, deux récits, deux possibles. Sa filiation est une cicatrice ouverte ; son errance, une condition.

Jésus, dans *Soif*, vit l'entre-deux métaphysique par excellence : suspendu entre humanité et divinité, entre vie et mort, entre parole et silence, entre le Christ de la foi et le Jésus historique. Le Christ nothombien n'est plus une figure rédemptrice portée par la transcendance, mais une conscience en crise, un fils placé dans un seuil ontologique où la divinité se découvre mortelle. Cet entre-deux ne se résout pas dans la Résurrection : il demeure dans la solitude du tombeau, dans une suspension du sens où l'incarnation devient blessure plutôt que passage.

Pour Nothomb, Jésus est aussi un « *personal Jesus* », un héros intime dont la présence dépasse les appartenances religieuses. « Ce livre, c'est *personal Jesus* », confie-t-elle (le 29 août 2019) ; une figure nécessaire, non pour ce qu'elle ordonne, mais pour ce qu'elle incarne : un messenger d'amour, un visage humain que l'on rejoint dans un geste de proximité. Cette intimité déplace la figure scripturaire vers une lecture subjective, presque affective, où chacun construit son propre rapport au Christ, délivré de toute contrainte doctrinale. C'est dans cette logique que le roman insiste sur l'aspect profondément humain de Jésus, jusqu'à présenter les miracles comme des phénomènes corporels. Le miracle de Cana, qu'il évoque comme son préféré, devient une révélation de l'« écorce », cette zone charnelle située « juste sous la peau », où le pouvoir n'est plus transcendant mais physiologique : « « J'ai donné la parole à ce que, désormais, j'appellerais l'écorce et je ne sais pas ce qui s'est passé. [...] Y avoir accès suppose l'anéantissement momentané de l'esprit. » (S 23-28). L'esprit doit s'effacer pour que le corps agisse – un renversement radical de la logique biblique. Ce Jésus est façonné par un syncrétisme subtil : la vision évangélique du *Corpus Christi* se mêle à une influence zen et bouddhiste. Il devient un être de pleine conscience, un homme pour qui la présence totale – la vacuité orientale –, loin d'être un manque, est un état à atteindre. Son humanité n'est pas un obstacle à la divinité : elle en est la condition. «

Mon Jésus accomplit des miracles quand il parvient à être vide. », écrit Nothomb (le 5 juillet 2021) ; le vide n'est plus absence, mais intensité.

Dans cet entre-deux charnel et spirituel, le corps devient le dernier lieu de l'expérience sacrée. Il est passage, mais un passage qui ne mène nulle part – sinon vers une lucidité sans consolation. Le tombeau n'ouvre pas à la gloire : il suspend le sens. Jésus parle, mais aucune voix ne répond. Il devient l'homme « le plus incarné » (S 17), non par excès de divinité, mais parce qu'il accepte d'habiter pleinement sa finitude. Ainsi, l'entre-deux nothombien radicalise la condition du fils : être né, mais ne pas pouvoir renaître ; être Dieu, mais ne pouvoir parler qu'en homme ; être vivant, mais déjà dans l'ombre de la mort. Le Jésus nothombien n'est plus celui qui sauve, mais celui qui éprouve. Et c'est dans cette expérience nue, fragile, que se joue la vérité contemporaine de la filiation.

Ces quatre figures dessinent une typologie du fils liminaire : Moïse, fils de la fracture géographique ; Thésée, fils du seuil temporel ; Askia, fils du déracinement historique ; Jésus, fils de la division ontologique. Chacun explore une modalité de l'entre-deux, un mode d'être suspendu où la filiation ne trace plus un axe, mais ouvre un champ mouvant. Ici, le fils se définit moins par l'héritage que par l'instabilité qui le façonne : son identité ne se construit plus autour du nom reçu, mais dans la faille qui l'ouvre et lui donne sa résonance. La filiation devient moins une origine qu'une expérience – fragile, inachevée, mais profondément humaine.

5.2. La filiation post-symbolique : survivre au mythe

Ces figures errantes et fragmentées révèlent une vérité paradoxale : le mythe se transforme, se contracte, se déplace, mais continue de vivre sous forme de symptôme. Dans un monde désacralisé, où la parole fondatrice se fait lointaine, le fils poursuit la quête pour préserver le geste même de chercher. Sa mobilité, son errance et son corps blessé prolongent l'ancien rite sous une forme nouvelle. Le fils ne restaure plus la Loi : il explore les marges laissées par son effacement. La filiation prend la forme d'une énergie ténue, qui traverse les ruines du récit. Le fils en crise porte ce sens discret, fragile, persistant ; un feu qui avance par braises plutôt que par flammes. Cette persistance, malgré l'effondrement des anciens modèles, rejoint une intuition warburgienne (2003) : les formes symboliques (les gestes, des tropes visuels) migrent, se contractent, mais continuent d'exister sous d'autres intensités. Le fils moderne, voire hypertextuel, loin de reproduire l'ancien héros, devient naturellement une *figura mobile*, une intensité déplacée par les crises de son temps, un *pathosformel* du clair-obscur filial, traversé par la tension entre l'absence et l'impératif de figurer, entre l'écho d'un ordre ancien et la vacance d'un ordre nouveau.

Ainsi, la littérature contemporaine fait du fils une figure de survivance : survivance du mythe dans le monde profane, survivance du récit dans une mémoire fragmentée, survivance du sens dans une parole qui se recompose. L'entre-deux offre un lieu de résistance plutôt qu'un espace creux. Dans cet intervalle où les fondements se dispersent, le mythe garde un souffle, perceptible dans la chair, dans le langage et

dans le(s) silence(s) du fils. Aby Warburg nommait cette persistance le *Nachleben* : une vie seconde des formes, non par répétition, mais par réactivation. À l'image des lucioles de Didi-Huberman (2009), qui scintillent faiblement dans l'obscurité, ces fils hypertextuels, incarnation(s) même des formes de transmission culturelle, éclairent par intermittence un mythe brisé, mais tenace : lumière infime, mais indéniable, qui refuse l'extinction.

Le passage du héros au survivant traduit une mutation anthropologique profonde : la filiation glisse d'un cadre d'autorité vers un rapport plus mouvant au sens. L'hypertextualité contemporaine devient « négative » ou dissidente : l'hypertexte s'empare de l'hypotexte pour en tester les limites. Il interroge, déplace, déconstruit ; cette hypertextualité négative naît ainsi d'un geste de désobéissance. Le récit contemporain revisite les anciens mythes pour en dévoiler les fissures, les paradoxes et les zones d'ombre. En reprenant les codes du sacré, il les renverse, il les met à nu, il les expose à la lumière du présent. Par ce geste de détournement critique, le mythe poursuit son existence sous forme de tension, de trace, d'interrogation.

Dans ce paysage en recomposition, un désir de récit continue pourtant à circuler. Le fils en crise avance avec obstination, porté par une volonté de sens. Il ne reconstruit pas un monde ancien ; il invente une manière de résister – résister au silence, à l'amnésie, à l'effacement, à la dispersion symbolique. Sa quête ouvre un espace où le mythe, même brisé, trouve encore une manière de respirer.

6. Conclusion

À travers ces figures du fils en quête – héroïques dans leurs hypotextes, errantes dans leurs réécritures contemporaines – se dessine une transformation radicale du rapport entre mythe, filiation et récit. Cette métamorphose révèle l'effritement des structures symboliques qui reliaient autrefois l'individu, le mythe et la communauté. Là où la quête du fils mythique inscrivait le sujet dans une continuité verticale – du père vers le fils, du fils vers le monde –, le roman contemporain met en scène une filiation brisée, horizontale, morcelée, où l'héritage se reconstruit progressivement, pas à pas. Le déplacement du fils hors de la sphère du sacré ouvre un espace de crise qui reconfigure l'archétype dans un imaginaire post-symbolique. La quête poursuit alors un horizon de lucidité, sensible à la perte et attentive aux traces qu'elle laisse. La filiation devient expérience d'un seuil, lieu d'une recomposition lente du sens.

Dans la littérature mythique et biblique, le chronotope du fils structuraient un monde orienté, traversé par la promesse d'une régénération. L'espace y suivait une architecture hiérarchisée, le temps avançait vers une révélation : chaque épreuve annonçait un retour, chaque départ une réintégration. Ce modèle fondateur unissait l'identité à la Loi, l'absence à la révélation, le corps à la transcendance. La littérature contemporaine inverse ce schéma : l'espace devient morcelé, le temps suspendu, le corps souffrant, la parole hésitante. Le fils avance désormais comme témoin d'un ordre en transformation. Dans cet effacement des structures fondatrices, il incarne la

conscience critique d'un monde qui cherche ses repères tout en avançant vers d'autres formes de sens.

Les récits de Nothomb, Appanah, Awumey et de Toledo illustrent cette tension entre perte et persistance. Loin d'incarner des héros déchus, leurs fils sont des survivants du symbolique. En eux s'inscrit une forme de fidélité paradoxale : fidélité à la fracture plutôt qu'à l'ordre, engagement envers une mémoire fragile plutôt qu'à un système stable. L'archétype s'adapte, débarrassé de sa fonction fondatrice, et révèle une dynamique nouvelle. Le fils poursuit la parole au-delà du silence, il maintient vivant le mouvement du récit dans un univers fragmenté. Son errance, sa suspension, son corps éprouvé composent autant de formes de résistance symbolique. La « crise » devient ainsi une manière d'être, un paysage intérieur où le sujet cherche encore un chemin possible. Elle ouvre une nouvelle cartographie du sens, attentive aux traces, aux fragments et aux survivances.

La réflexion contemporaine sur la filiation (autant biologique qu'hypertextuelle) rejoint en ce point la pensée de Warburg et de Didi-Huberman : les formes symboliques poursuivent leur vie au-delà de leurs cadres d'origine, à travers des gestes réactivés, des intensités déplacées, des scintillements qui refusent l'extinction. Les lucioles de Thésée, de Télémaque, de Moïse et de Jésus-Christ illuminent par intermittence les interstices du contemporain. Elles traversent les ténèbres avec une lumière ténue, mais tenace, attentive au monde contemporain. Ainsi, le fils en crise se présente comme l'une des grandes figures de la modernité littéraire : un archétype déplacé, gardien des ruines plutôt que garant du mythe, témoin d'un sens qui circule encore, même dans le silence du père ou dans la dispersion du récit. Dans la blessure, dans l'errance, dans la matière du corps, persiste donc une lumière. Ce souffle discret, transmis d'un récit à l'autre, éclaire peut-être la forme contemporaine du sacré : une recherche qui ne cesse pas, une fidélité envers le sens qui survit, même sous ses formes les plus fragiles, une parole qui survit à sa propre disparition.

Bibliographie

Textes de références

Appanah, Nathacha. 2016. *Tropique de la violence*. Paris : Gallimard, coll. « Folio ».

Awumey, Edem. 2009. *Les Pieds sales*. Montréal : Boréal.

De Toledo, Camille. 2020. *Thésée, sa vie nouvelle*. Lagrasse : Verdier.

Nothomb, Amélie. 2019. *Soif*. Paris : Albin Michel.

La Bible. Traduction de Louis Segond. Révision de 1910. URL : <https://Bible-en-ligne.net/> (consulté le 11 novembre 2025).

Ouvrages critiques

Augé, Marc. 1992. *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Le Seuil.

Bochet, Marc. 2009. *Allers et retours de l'enfant prodigue : l'enfant retourné. Variations littéraires et artistiques sur une figure biblique*. Paris : Honoré Champion, « Essais sur le Moyen Âge ».

Brunel, Pierre. 2016 [1992]. *Mythocritique. Théorie et parcours*. Grenoble : ELLUG.

Campbell, Joseph. 1978. *Les héros sont éternels*. Paris : Éditions Robert Laffont.

- Campbell, Joseph. 2010 [1949]. *Le Héros aux mille et un visages*. Traduit de l'américain par Henri Crès. Escalquens : Oxus.
- Coyault, Sylviane ; Jerusalem, Christine ; Turin, Gaspard (dir.). 2016. *La Revue des lettres modernes*. Série: Écritures contemporaines, no. 12, « Le Roman contemporain de la famille ». Paris : Classiques Garnier. DOI : 10.15122/isbn.978-2-8124-3813-4.
- Dabiez, André. 2002. « Figures mythiques et figures bibliques », in *Figures bibliques, figures mythiques, Ambiguïté et réécriture*. Paris : Editions rue d'Ulm, p. 1-12.
- De Singly, François. 2016. *Le soi, le couple et la famille*. La 2^e édition. Paris : Armand Colin, coll. « Individu et Société ».
- Derrida, Jacques. 1999. *Donner la mort*. Paris : Galilée.
- Didi-Huberman, Georges. 2009. *Survivance des lucioles*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Durand, Gilbert. 1984 [1960]. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Dunod.
- Eliade, Mircea. 1959a. *Initiation, rites, sociétés secrètes*. Paris : Gallimard.
- Eliade, Mircea. 1959b. *Naissances mystiques*. Paris : Gallimard.
- Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris : Éditions du Seuil.
- Girard, René. 1972. *La violence et le sacré*. Paris : Bernard Grasset.
- Jișa, Simona. 2018. *Questions de filiation littéraire*. Cluj-Napoca : Casa Cărții de Știință, coll. « Romanul francez actual ».
- Jongy, Béatrice ; Chevrel, Yves et Leonard-Roques, Véronique (dir.). 2009. *Le Fils prodigue et les siens, XX^e-XXI^e siècles*. Paris : Cerf.
- Le Breton, David. 1995. *La sociologie du risque*. Paris : P.U.F.
- Legendre, Pierre. 1985. Leçons IV. L'inestimable objet de la transmission. Étude sur le principe généalogique en Occident. Paris : Fayard.
- Legendre, Pierre. 1989. *Le crime du caporal Lortie. Traité sur le Père*. Paris : Fayard.
- Lukács, Georg. 1968 [1920]. *La Théorie du roman*. Traduit de l'allemand par Jean Clairevoye, Denoël.
- Luneau, René. 2005. *L'enfant prodigue*. Paris : Bayard, coll. « Évangile ».
- Mendel, Gérard. 1992. *La société n'est pas une famille*. Paris : Éditions La Découverte.
- Patti, Marie-France. 2020. *Le héros. Un mythe, une fiction, un idéal*, Paris, In Press.
- Pelletier, Anne-Marie. 1973. *Lectures bibliques aux sources de la culture occidentale*. Paris : Nathan.
- Sibony, Daniel. 1991. *Entre-deux : l'origine en partage*. Paris : Éditions du Seuil.
- Sirois, Antoine. 1999. *Lecture mythocritique du roman québécois : Anne Hébert, Jacques Ferron, Jacques Poulin, Gabrielle Roy, Yves Thériault*. Montréal : Triptyque.
- Viart, Dominique. 2016. « Fictions familiales versus récits de filiation. Pour une topographie de la famille en littérature », in Coyault Sylviane, Jérusalem Christine et Turin Gaspard (dir.), in *Le Roman contemporain de la famille*. Paris : Classiques Garnier, p. 17-35.
- Viart, Dominique. VERCIER, Bruno. 2008. *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*. Paris : Bordas.
- Warburg, Aby. 2003. *Der Bilderatlas Mnemosyne* [L'Atlas Mnémosyne]. Vol. II, éd. Martin Warnke et Claudia Brink. Berlin : Akademie Verlag.

Sitographie

- Chauvin, Danièle. 2014. « LE TEMPS DES FILS : Sur Quelques Figures Bibliques Dans La Littérature Polonaise Contemporaine. », in *Revue Des Études Slaves* 85, no. 4, p. 691–707. URL : <http://www.jstor.org/stable/24372738> (consulté le 11 novembre 2025).
- De Toledo, Camille. 2021. Entretien. Propos recueillis par Hassina Mechai. « Camille de Toledo, "J'aime quand les livres résistent" (Partie I) » ; « Camille de Toledo, "L'écriture est cernée par des impossibilités à dire" (Partie II) ». *Mediapart*. Publié le 23 mars 2021. URL : <https://blogs.mediapart.fr/hassina-mechai/blog/230321/camille-de-toledo-j aime-quand-les-livres-resistent-partie-i> <https://blogs.mediapart.fr/hassina-mechai/blog/230321/camille-de-toledo-lecriture-est-cernee-par-des-impossibilites-dire-partie-ii> (consulté le 11 novembre 2025).
- Guissard, Lucien. 1989. *Le personnage biblique dans le roman actuel*. Bruxelles : Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. URL :

- <https://www.arlfb.be/ebibliotheque/communications/guissard140189.pdf> (consulté le 11 novembre 2025).
- Kadi Sossou, Pierre. Awumey, Edem. 2023. « Dialogue littéraire. *Les Pieds sales*, des routes et dé-routes ». *La Revue des lettres modernes*, no. 2, « Routes et déroutés dans les fictions francophones subsahariennes », p. 269-282. URL : <https://classiques-garnier.com/la-revue-des-lettres-modernes-2023-2-routes-et-de-routes-dans-les-fictions-francophones-subsahariennes-literary-dialogue.html> (consulté le 11 novembre 2025).
- Kierkegaard, Søren. 1843. *Crainte et Tremblement*. Traduit du Danois par P.H. Tisseau. Paris : Fernand Aubier, Éditions Montaigne. Édition numérique réalisée le 10 décembre 2018 à Chicoutimi, Québec. URL : https://classiques.uqam.ca/classiques/Kierkegaard_Soren/Crainte_et_tremblement/Crainte_et_tremblement.pdf. (consulté le 11 novembre 2025).
- Nothomb, Amélie. 2019. Entretien. « Amélie Nothomb sur son roman "Soif" : "C'est le livre de ma vie" ». *Europe1*. Publié le 29 août 2019. URL : <https://www.europe1.fr/culture/amelie-nothomb-sur-son-roman-soif-cest-le-livre-de-ma-vie-3916684> (consulté le 11 novembre 2025).
- Nothomb, Amélie. 2021. Entretien. Propos recueillis par Claire Chazal. « Amélie Nothomb : "Chaque matin je me levais en me disant que j'allais sur la croix" ». *Lire Magazine littéraire*. Publié le 5 juillet 2021 [novembre 2019]. URL : <https://www.ouest-france.fr/culture/livres/lire-magazine/amelie-nothomb-chaque-matin-je-me-levais-en-me-disant-que-j-allais-sur-la-croix-58f19b92-db0f-11eb-a2f0-ece32879b65c> (consulté le 11 novembre 2025).
- Vassetz, Philippe. 2011. « L'Exofictif ». *Vacarme*, no. 54, hiver 2011, p. 29. URL : <https://vacarme.org/article1986.html> (consulté le 11 novembre 2025).
- Wathee-Delmotte, Myriam. 2009. « La religion en tant que sujet littéraire – exemples de la littérature contemporaine française », in B. Schröder & W. Kraus (Ed.), in *Religion im öffentlichen Raum / La Religion dans l'espace public : Deutsche und französische Perspektiven / Perspectives allemandes et françaises*. Bielefeld : transcript Verlag, p. 173-190. URL : <https://doi.org/10.1515/9783839409220-010> (consulté le 11 novembre 2025).

Sigles

- LPS – Les Pieds sales ;
 S – Soif ;
 TDLV – Tropique de la violence ;
 TSVN – Thésée, sa vie nouvelle.

Luciana PENTELIUC-
COTOȘMAN
(Université « Politehnica »
de Timișoara, Roumanie)

Expressions métaphoriques dans les discours français sur l'IA: les signes d'une nouvelle crise sociétale

Abstract (Metaphorical Expressions in French Discourse on AI: Signs of a New Societal Crisis): The purpose of this article is to analyze the metaphorical expressions used in contemporary French discourse on artificial intelligence (AI), based on a corpus drawn from the press, political statements and specialist literature. It aims to show that these metaphors (warlike, medical, biological, meteorological), far from being neutral, convey and shape contradictory visions - technophile and technophobic, reassuring and alarmist, euphoric and catastrophic - revealing a society in tension in the face of a technology perceived as both promising and threatening. The study highlights the convergence of metaphorical representations in a social imaginary polarised by fascination and fear, reflecting both hope and deep collective anxiety: loss of control, erosion of human reference points, challenges to democracy and rising inequalities. These metaphors used in current discourse on AI can be interpreted as signs of a new global societal crisis.

Keywords: *societal crisis, artificial intelligence, conceptual metaphors, French social discourse.*

Résumé : Le présent article analyse les expressions métaphoriques utilisées dans les discours français contemporains sur l'intelligence artificielle (IA), en s'appuyant sur un corpus issu de la presse, des déclarations politiques et d'ouvrages spécialisés. Il se propose de montrer que ces métaphores (guerrières, médicales, biologiques, météorologiques), loin d'être neutres, véhiculent et façonnent des visions contradictoires, technophiles et technophobes, rassurantes et alarmistes, euphoriques et catastrophiques, en révélant une société en tension face à une technologie perçue à la fois comme prometteuse et menaçante. L'étude met en lumière la convergence des représentations métaphoriques dans un imaginaire social polarisé par la fascination et la peur, traduisant autant d'espoirs que d'angoisses collectives profondes : perte de contrôle, effacement des repères humains, défi à la démocratie et montée des inégalités. En tant que telles, les métaphores employées dans les discours actuels sur l'IA peuvent être interprétées comme les signes d'une nouvelle crise sociétale globale.

Mots-clés : *crise sociétale, intelligence artificielle, métaphores conceptuelles, discours social français.*

1. Introduction

Les termes « crise » et « intelligence artificielle » sont parmi les plus utilisés, à l'échelle globale, dans le discours social et les débats publics des dernières années. Pas nécessairement ensemble, leur mise en relation relevant d'une vision plutôt personnelle et constituant en effet le sujet de la présente communication, qui expose les conclusions d'une recherche portant sur les expressions métaphoriques utilisées dans les discours français sur l'intelligence artificielle (IA).

En interrogeant un corpus issu de la presse, de déclarations politiques, de blogs et de sites dédiés, nous avons identifié et analysé les métaphores dominantes dans ces différents discours sur l'intelligence artificielle, et nous avons décelé dans cette représentation métaphorique les signes d'une crise sociétale émergente. Dans cette perspective, l'IA serait à l'origine d'une nouvelle crise, systémique, à laquelle nos sociétés seraient confrontées, dernier avatar de la permacrise, qui remettrait en question notre manière de penser, notre civilisation et notre humanité même.

2. Contexte de la recherche

2.1. La crise : évolution sémantique et mutation conceptuelle

Notre approche requiert d'abord de revisiter le concept de « crise ». Depuis quelques décennies, la « crise » se décline surtout au pluriel. Les crises se multiplient, s'emboîtent et s'enchaînent à une vitesse vertigineuse, au point de n'en faire qu'une. C'est une crise qui n'en finit plus, la « permacrise ». Déclaré mot de l'année 2022 par le *Collins Dictionary* (The Conversation, 2022), ce néologisme semble en soi une contradiction dans les termes et reflète les mutations subies par le concept même.

Le mot « crise » hérite du grec ancien « krisis », via le latin « crisis ». À l'origine, ce mot signifie « jugement », « décision », « moment décisif où un choix doit être fait », ce sens étant conservé en latin, mais particularisé au domaine médical où « crisis » désigne « une phase grave de la maladie », « l'étape charnière ou le moment paroxystique dans l'évolution d'une maladie vers la guérison ou vers la mort. » (*Dictionnaire de l'Académie française, Orthodidacte*). Il s'agit d'un phénomène aigu, mais passager. Comme le pose Escande-Gauquié (2009), ce premier parcours sémantique du mot « crise » met en évidence le croisement de deux champs, celui de la maladie et celui du jugement, dont relèvent les deux sèmes originaux qui le sous-tendent, celui de la /poussée/ et celui de la /rupture/.

En français aussi, on distingue deux champs définitionnels se recoupant en partie : l'un centré sur l'idée de manifestation brusque et intense, et l'autre sur l'idée de bouleversement (*TLFi*). Il est important de noter que, « dans les deux sens, c'est la rupture, l'écart, l'anomie, l'anormal qui domine » (Longhi 2023). C'est notamment dans le domaine médical que le terme français est utilisé jusqu'au XVII^e siècle, quand son extension métaphorique à d'autres sphères commence, sous-tendue par l'analogie entre la société et l'organisme vivant. Ce mouvement s'accélère surtout au XIX^e et au XX^e siècles, pour aboutir aujourd'hui à une véritable inflation des usages reflétant le recours permanent au concept de « crise ».

Le terme se dilue ainsi dans un emploi trop général et généralisé et voit sa force d'outil analytique et sa pertinence de paradigme explicatif diminuer, au point de devenir une simple formule passepartout, un stéréotype de pensée et de langage. Au long de ce processus, il subit inévitablement des transformations sémantiques. La signification première se perd, obnubilée par celles, plus modernes, de « rupture généralisée », de « périodes graves » ou d'une « négation radicale de l'ancien par le

nouveau », ou encore d'« état de dysfonctionnement d'un système devenu incapable d'assurer ses fonctions », cette dernière signification présente dans le concept de « crise systémique globale ». La crise, en tant que période de tensions et de bouleversements, est inévitable et même nécessaire, comme une condition *sine qua non* du progrès : c'est une « destruction créatrice » (Dortier 2014).

Les mutations les plus importantes concernent, d'une part, la temporalité de la crise, qui tend désormais à se prolonger indéfiniment, et d'autre part, la perception et le ressenti de la crise, acutisées par l'émergence d'une subjectivité plus sensible aux désordres et d'une conscience plus aiguë des grands bouleversements politiques et économiques. La crise n'existerait que par la conscience qu'on en a, étant, par conséquent, de l'ordre de la représentation. Quoi qu'il en soit, « la crise » reste un concept ambigu et polémique, qui imprègne tout notre quotidien, notre pensée, notre imaginaire et notre langage et que nous sommes amenés à penser comme un élément structurel, comme la norme. Force est de constater que, depuis peu, c'est exactement la même chose que l'on peut dire de l'intelligence artificielle.

2.2. L'intelligence artificielle : une omniprésence croissante

Phénomène et domaine en pleine expansion, l'intelligence artificielle s'immisce aujourd'hui dans tous les plis de notre existence, en s'affirmant comme une préoccupation majeure, voire obsessionnelle, dans tous les domaines et à tous les niveaux, tant dans les médias que dans les sphères politiques, économiques et culturelles. Pour le meilleur ou pour le pire, intégrée à des scénarios d'avenir tantôt optimistes, tantôt catastrophiques, elle est en train de se naturaliser dans la société au point d'y devenir indispensable, malgré le cortège de dangers réels ou potentiels qu'on lui associe et qui obscurcissent les perspectives. Omniprésente, l'intelligence artificielle s'impose donc désormais comme un aspect incontournable de notre quotidien. Pourtant, ces technologies restent hautement problématiques. Leur développement ahurissant, leur intégration rapide dans les domaines les plus variés, ainsi que leur capacité à calquer et à automatiser certaines formes d'intelligence humaine, suscitent la fascination autant que la peur et engendrent de vives controverses.

Or, ces réactions collectives se traduisent avant tout dans le langage que l'on mobilise pour en parler. À ce titre, les métaphores occupent une place centrale dans les discours sur l'IA. Par leur pouvoir évocateur, elles permettent d'appréhender l'abstraction technologique en recourant à des images familières. Et qui plus est, les métaphores ne sont pas neutres, mais elles structurent les représentations collectives et contribuent à forger l'imaginaire social autour de l'intelligence artificielle, étant capables de rassurer ou d'inquiéter, de mobiliser ou de démotiver. Nous avons donc prêté l'oreille à ce que les discours et notamment les métaphores disent de l'IA.

3. Cadre théorique et méthodologique de la recherche

Notre étude s'appuie sur une approche faisant converger deux axes théoriques : la théorie cognitive de la métaphore et les théories de l'imaginaire.

3.1. La métaphore : pierre angulaire de la cognition et du langage

Développée par Lakoff, Johnson et d'autres chercheurs dans le cadre de la linguistique cognitive, la théorie de la conceptualisation métaphorique situe la métaphore non pas au niveau du mot et du style, mais au niveau du concept (Lakoff et al. 2003, 244), marquant ainsi un véritable tournant dans l'étude du phénomène, vu désormais non pas comme une forme, mais comme un processus cognitif fondamental qui structure la pensée et, par conséquent, le langage (Johnson 1987, 15).

L'idée maîtresse en est la suivante : la métaphore sous-tend autant la pensée abstraite que l'expression symbolique (Lakoff et al. 2003, 249), notre système conceptuel même étant foncièrement métaphorique (Lakoff et al. 2003, 3). C'est un mécanisme sémantico-cognitif fondamental, qui permet de comprendre quelque chose en termes de quelque chose d'autre, de structurer un domaine cible en termes d'un domaine source, par un processus de projection (*mapping*) établissant des correspondances conceptuelles systématiques entre les deux domaines (Lakoff et al. 2003, 117). Chaque métaphore conceptuelle possède un concept source, un concept cible et une organisation source-à-cible. Entre les deux, il y a des relations de ressemblance et d'équivalence. Les métaphores conceptuelles se déploient en réseaux d'expressions métaphoriques qui en sont la manifestation linguistique. Les concepts métaphoriques autant que leurs expressions linguistiques forment des systèmes cohérents. Puisque ce processus de métaphorisation est profondément enraciné dans l'expérience humaine, corporelle, sociale et culturelle, le concept métaphorique est dit « incarné » (*embodied*), puisé dans le corps et son rapport au monde, motivé par l'expérience physique directe, elle-même imprégnée de valeurs culturelles (Lakoff 1987, 154). La métaphore relève donc d'une forme de construction du sens reposant sur la corporéité et la perception modelées par la culture. Elle est originaire et créatrice, associant intellect et imagination. C'est une « rationalité imaginative » (Lakoff et al. 2003, 193).

Dans la perspective de notre recherche, la force et l'intérêt de la théorie conceptuelle de la métaphore découlent essentiellement de l'affirmation de l'omniprésence, du caractère originaire et du pouvoir créateur de la métaphore, de sa centralité dans les processus cognitifs, ainsi que de l'explication de la genèse des expressions métaphoriques dans le discours. De ce fait, elle se montre capable de sous-tendre des recherches portant sur les métaphores dans les différents types de discours, en ouvrant également, selon notre avis, à une étude de la métaphore dans la perspective de l'imaginaire. En effet, les promoteurs de la théorie de la métaphore conceptuelle relient étroitement l'imagination et la métaphore. Celle-ci est envisagée comme une opération mentale élémentaire hautement imaginative (Fauconnier et al. 2002, 18), la

métaphorisation et le raisonnement se fondant, tous les deux, sur les mêmes structures relevant de l'imagination (cf. Johnson 1987, 139).

3.2. Convergence avec les théories de l'Imaginaire

L'accent mis par Lakoff et les autres sur l'imagination et son rôle dans le processus de métaphorisation justifie pleinement un rapprochement avec les théories de l'imaginaire, en particulier l'anthropologie de l'imaginaire de Gilbert Durand (1992) et l'imaginaire socio-discursifs de Patrick Charaudeau (2007).

En plaçant l'imaginaire et la structuration symbolique au fondement de toutes les procédures de la pensée humaine, Gilbert Durand accomplit lui aussi une véritable révolution épistémologique. L'imaginaire est désormais conçu comme un ensemble structuré d'images et de symboles, essentiel pour la pensée humaine et l'adaptation au monde, pouvant se définir comme un « carrefour anthropologique permettant d'éclairer telle démarche d'une science humaine par telle autre démarche de telle autre » (Durand 1992, XXII). On y reconnaît l'idée du *mapping* conceptuel. On retrouve également, chez Durand, l'idée de l'*embodiment* dans l'enracinement corporel du mécanisme de symbolisation, dans ce caractère incarné et motivé qu'il attribue à l'imaginaire symbolique, en affirmant que le corps entier participe à la constitution de celui-ci et que les grands symboles (comme les métaphores conceptuelles primaires) se forment au confluent des schèmes moteurs et des expériences perceptives culturellement confirmées (Durand 1992, 50-51).

D'ailleurs, ce concept de « schème » relie en profondeur les deux théories. Les schèmes-images (*image schemas*), définies par Johnson (1987, 29) comme des modèles récurrents, capables d'organiser une infinité de perceptions, actions, conceptions, images, sont des structures symboliques complexes, premières, pré-conceptuelles, émergeant de l'expérience humaine et permettant d'appréhender la réalité. Dans le système durandien aussi, le schème est primordial, car il « s'enlève directement [...] sur l'inconscient réflexe du corps vivant. » (Durand 1996, 67). Ce sont les schèmes, se trouvant « à la racine de la figuration symbolique » (Durand 1996, 67), qui déterminent les archétypes et les symboles, et autour desquels s'organisent les structures et les régimes de l'imaginaire, selon une systématique et une cohérence tout aussi infaillibles que celle régissant le mécanisme de métaphorisation et la structuration des concepts et des expressions métaphoriques.

En fin de compte, cette perspective dans laquelle nous approchons les métaphores de l'intelligence artificielle se réclame d'un vaste courant de pensée où confluent des recherches pluridisciplinaires et qui revalorise globalement la métaphore, l'imagination, le symbolisme archétypal, l'inconscient, l'affectivité, en les haussant au niveau, voire au-dessus et en-deçà, de la raison même, au cœur de la cognition. Les métaphores structurent notre façon de sentir, de penser et d'agir, mais c'est l'« imaginaire humain, *semper et ubique* » (Durand 1992, VIII), avec son « grand sémantisme » (Durand 1992, 28), la force originaire qui les nourrit, la logique profonde qui travaille et ordonne les images autant que les concepts. La métaphore puise dans le

vécu et dans l'inconscient, relevant de l'imaginaire qui sous-tend les formes symboliques et les forces qui animent le champ social, en les enracinant dans le fond anthropologique.

Forgée dans l'horizon de l'analyse du discours, la théorie des imaginaires socio-discursifs recoupe et relaie les deux théories présentées ci-dessus, en se focalisant sur la réalisation du concept par des représentations collectives, ainsi que sur la circulation, la régulation et la valorisation de ces représentations dans le discours social. Ces imaginaires, qui sont à la fois des savoirs et des émotions, structurés en systèmes cohérents, recèlent les représentations collectives, les croyances et les mythes d'un groupe social, en se construisant à travers les discours qui circulent en son sein (Charaudeau 2007).

Dans cette perspective, l'expression métaphorique est la manifestation discursive produite par la pratique sociale et inscrite dans le corps social. Le concept d'imaginaire socio-discursif accomplit le passage de la pensée métaphorique à la production langagière et de l'universel humain au particulier, socialement circonscrit. Il permet ainsi d'appréhender la mise en discours des concepts métaphoriques et d'observer comment les grandes images symboliques, profondes et primordiales, sont réinvesties, filtrées et actualisées pour devenir des normes au sein d'une société donnée et dans des discours spécifiques, qu'elles déterminent et orientent tout en se faisant transformer par eux.

Si la métaphore conceptuelle et les structures anthropologiques de l'imaginaire fournissent le canevas cognitif-symbolique et l'architecture interne de la représentation, l'imaginaire socio-discursif apporte la justification sociale, affective et axiologique pour le choix des domaines sources et des expressions métaphoriques. C'est la force motrice qui pousse le discours à actualiser une métaphore plutôt qu'une autre.

3.3. Point théorique et approche méthodologique

Après avoir donné un aperçu du contexte et du cadre théorique de notre étude, faisons le point sur notre angle de recherche. Le concept d'« intelligence artificielle » est polymorphe et difficile à saisir. C'est donc le déclencheur idéal du processus de métaphorisation. Plus un concept est abstrait et difficile à concevoir et à comprendre, plus l'imagination s'acharne à trouver des correspondances pour le représenter.

Nous partons de l'idée que la production métaphorique véhiculée par les discours actuels sur l'IA est sous-tendue par les structures anthropologiques de l'imaginaire universel et transhistorique, conçu comme dynamisme organisateur des images, mais en même temps ancrée dans l'imaginaire social, entendu comme une construction collective sans cesse recomposée, formant un horizon de référence qui permette à une société, à un moment donné, de se représenter et de communiquer la réalité. C'est dans cette double perspective que nous essayerons de rendre compte de la structuration conceptuelle et symbolique des représentations métaphoriques engendrées par l'intelligence artificielle.

Les concepts et la terminologie employés dans cette étude sont empruntés à la théorie cognitive de la métaphore et à la théorie durandienne de l'imaginaire. Ainsi, le terme « métaphore conceptuelle » relève du niveau cognitif et réfère à la structuration du concept d'« intelligence artificielle » en plusieurs concepts métaphoriques, tandis que le terme « expressions métaphoriques » renvoie aux manifestations langagières de ces concepts, identifiées dans les textes du corpus étudié. Pour dénommer les métaphores conceptuelles, nous empruntons à Lakoff et Johnson (2002) la notation sous la forme propositionnelle en petites majuscules : LE DOMAINE CIBLE ET LE DOMAINE SOURCE.

Dans l'analyse des concepts et des expressions métaphoriques, nous renvoyons à la structuration durandienne de l'imaginaire, qui fournit un réseau extrêmement complexe d'images symboliques, ainsi qu'une grille herméneutique appuyée par une terminologie cohérente. Le système conçu par Gilbert Durand (1992) se fonde sur la bipartition des grandes catégories de la représentation en deux *régimes* opposés de l'image – *diurne* et *nocturne* –, doublée par une division en trois types de *schèmes* originels, déterminés par les gestes réflexes (posturale, digestive et rythmique). Au contact du milieu naturel et social, les schèmes engendrent les *archétypes*, des modèles universels d'une grande stabilité, fonctionnant comme des matrices affectivo-représentatives des images autant que des idées. Par leur enracinement dans le concret, les archétypes se différencient en *symboles*. Chaque noyau archétypal polarise une constellation d'images symboliques dont la convergence isotopique repose sur une ressemblance structurale et sur une matérialité commune. À la différence des archétypes immuables et transculturels, les symboles sont sujets aux transformations, culturellement déterminés et essentiellement plurivoques.

Dans le régime diurne, de l'angoisse face au temps et de la lutte contre la mort, on retrouve les grands archétypes guerriers et souverains qui se diversifient en deux séries de symboles antinomiques : d'une part, les symboles thériomorphes, nyctomorphes et catamorphes, exprimant la terreur devant le changement et la mort, et d'autre part, les symboles ascensionnels, spectaculaires et diaïrétiques, particularisant la volonté de trancher le bien du mal, d'exorciser la peur en s'élevant à un niveau surhumain, et de triompher du destin en lui faisant violence.

Le régime nocturne inverse les valeurs diurnes, adoucit la terreur et propose une solution moins agressive pour maîtriser le temps : l'euphémisation. Il accueille des structures synthétiques et mystiques polarisées par les schèmes du rythme et du cycle, de la descente, de l'avalage et du blottissement, qui engendrent les archétypes du retour, de la nuit, du creux et de l'intimité, se déployant dans un riche symbolisme astrologique, initiatique, alimentaire ou animalier et recensant des figures telles que la roue, la croix, l'androgyne, le fils, l'arbre, la mère, la maison ou la nourriture.

En vue de notre recherche, nous avons constitué un corpus assez riche et hétérogène, comprenant des textes issus notamment de la presse généraliste française, mais aussi de déclarations politiques, de blogues, d'articles de recherche et de sites dédiés à l'intelligence artificielle. Le dépouillement manuel de ce corpus nous a permis

d'identifier en contexte des « indices de conceptualisation métaphorique » (ICM, Vandaele et Lubin 2005), à savoir des unités lexicales relevant d'une conceptualisation métaphorique, supposant donc la projection d'un cadre conceptuel source sur un cadre conceptuel cible et indiquant, de ce fait, qu'une expression est métaphorique. Le principal critère d'identification des indices à partir des expressions de surface est l'« impression de *dissonance cognitive*, qui résulte de la comparaison mentale entre l'expression relevée et une expression proche exprimant le cadre conceptuel source. » (Vandaele et Lubin 2005, 423).

L'interrogation du corpus et le repérage des ICM cohérents a débouché sur la constitution d'un inventaire assez généreux d'expressions métaphoriques, dont l'analyse a mis en évidence des réseaux lexicaux et des invariants conceptuels, ainsi que des valeurs symboliques, en nous permettant de les classer en fonction des domaines sources et d'organiser de manière systématique tout ce foisonnement de manifestations langagières sous l'ombre de quelques métaphores conceptuelles. Une brève histoire du concept d'« intelligence artificielle » nous a aidé à définir les grands axes de son imaginaire et les dynamismes qui l'animent et en organisent les représentations métaphoriques.

4. La conceptualisation métaphorique de l'intelligence artificielle

4.1. Un imaginaire délirant autour d'un concept problématique

Dans les usages courants, le terme d'« intelligence artificielle » désigne une catégorie aux contours flous, regroupant, parfois abusivement, des technologies et des pratiques très différentes. Les médias y sont pour beaucoup, en collant pêle-mêle l'étiquette IA à des phénomènes et des pratiques qui n'en relèvent pas nécessairement. On emploie le terme comme un label du développement technoscientifique.

En analysant les multiples définitions circulantes, on constate qu'elles relient des mots tels que « programme », « technologie », « processus », « algorithmes », « machine » à des syntagmes comme « intelligence humaine », « activités mentales », « comportements intelligents », au moyen des verbes *reproduire*, *simuler* ou *imiter*. On pourrait dire, en synthétisant ces informations par le biais de notre recherche, que l'IA constitue un champ de recherches extrêmement vaste, placée au carrefour des mathématiques, de l'informatique et des sciences cognitives, mobilisant des connaissances, des procédures techniques et des méthodes diverses, en vue d'atteindre un objectif ambitieux : reproduire la cognition humaine, créer des processus cognitifs comparables à ceux de l'être humain.

En ce sens, la définition que le Parlement européen (2020) en donne est éclairante, mais profondément inquiétante : l'intelligence artificielle représente tout outil utilisé par une machine afin de « reproduire des comportements liés aux humains, tels que le raisonnement, la planification et la créativité ». Nos prorogatifs – les facultés les plus spécifiquement humaines – se trouvent ainsi délégués à la machine, cédés conjointement avec notre corps d'ailleurs, puisque le Parlement distingue deux types

d'intelligence artificielle, dont l'IA « incarnée ». L'intelligence artificielle serait déjà arrivée là, « à la frontière de l'esprit » et en forcerait les derniers bastions car « incarnation, corps pensant », c'est ce qu'on appelle « conscience » (Tallent et Léger 2025).

Le Rapport Villani (2018) recourt également à l'image de la frontière pour représenter le projet des créateurs de l'intelligence artificielle : « Depuis ses origines comme domaine de recherche spécifique, au milieu du XX^e siècle, elle a toujours constitué une frontière, incessamment repoussée. ». Et c'est justement du fait de ses ambitions démesurées, que cette technologie s'est entourée d'un imaginaire délirant, l'un des plus angoissants et des plus fantastiques, qui a largement contribué à façonner la perception de l'IA par le grand public, et, dans une certaine mesure, les rapports qu'entretiennent les scientifiques mêmes avec leur propre création. Cette alliance entre des projections fictionnelles et la recherche scientifique constitue le trait caractéristique, l'essentiel de l'IA.

L'imaginaire, avec ses mythes, ses fantasmes, ses images symboliques et ses représentations collectives, a accompagné l'essor de l'intelligence artificielle, en guidant parfois les visées, et continuant de jouer un rôle majeur dans la direction que prend le développement de ce domaine. C'est dans cet imaginaire socio-discursif que les métaphores conceptuelles engendrées par l'IA s'enracinent tout en le nourrissant.

4.2. Une terminologie métaphorique bien ambiguë

Mais, avant de rechercher des métaphores ailleurs, regardons les termes clés du domaine, tous issus d'un processus métaphorique reposant sur des comparaisons avec le vivant : « intelligence artificielle » même, avec les variantes 'augmentées' : « intelligence artificielle générale » et « super intelligence artificielle » – qui font d'ailleurs l'objet de vives critiques –, ensuite « cerveau artificiel », « neurone artificiel », « réseaux neuronaux », « agent intelligent », « assistant intelligent », « perception », « personnalité de l'intelligence artificielle », « éthique de l'IA ». Le discours spécialisé sur les systèmes d'IA abonde également en verbes désignant des actions spécifiquement humaines (où qui devraient l'être), supposant non seulement une certaine forme d'intelligence, mais aussi volonté, émotions, conscience : *apprendre, découvrir, parler, répondre, prendre des décisions, vouloir, comprendre, conseiller, recommander, convaincre, enjoindre, interpréter, suggérer*.

Ces termes et expressions métaphoriques permettent de vulgariser des concepts techniques, mais, en rapprochant à ce point l'intelligence artificielle du vivant, ils installent au cœur de ce phénomène une ambiguïté foncière qui soulève des questions inquiétantes et devient source autant d'espoir que de peur. Fondé sur des correspondances et des transferts conceptuels entre l'humain et le technologique, le vocabulaire spécialisé de l'IA ouvre la voie à la création métaphorique qui se déploie notamment sur cet axe de l'animation imaginaire de l'artéfact technique.

4.3. Les métaphores anthropomorphiques de l'intelligence artificielle

L'IA mobilise le schème de l'animé – schème fondamental de l'imaginaire – qui engendre la métaphore conceptuelle primaire L'INTELLIGENCE ARTIFICIELLE EST UN ÊTRE VIVANT. Cette souche métaphorique originaire se ramifie en deux branches représentées par les métaphores conceptuelles L'INTELLIGENCE ARTIFICIELLE EST UN ANIMAL et L'INTELLIGENCE ARTIFICIELLE EST UN ÊTRE HUMAIN, qui régissent à leur tour des sous-catégories antinomiques témoignant déjà de l'ambivalence foncière de cette entité symbolique : L'INTELLIGENCE ARTIFICIELLE EST UN ANIMAL DE COMPAGNIE / UN MONSTRE ; L'INTELLIGENCE ARTIFICIELLE EST UN ANGE / DÉMON ; L'INTELLIGENCE ARTIFICIELLE EST UN AMI / ENNEMI ; L'INTELLIGENCE ARTIFICIELLE EST UN PARTENAIRE / CONCURRENT.

Le programme, cette entité immatérielle qui défie la figuralité, se voit d'emblée doué de vie, d'un corps, d'un souffle, d'une volonté, de l'autonomie. Dès lors, l'IA agit (apparemment d'elle-même) de manières propres aux humains. Le mythe sous-jacent à ces représentations métaphoriques (verbales et figuratives) est celui du Golem, mythe juif ancien disséminé dans toutes les cultures, très en vogue à présent dans les œuvres fantastiques et les contenus vidéoludiques, qui exprime le désir ancestral de l'Homme de façonner une créature artificielle « à son image », qui le serve, et outre cela, d'« ériger des artéfacts de l'absolue supériorité de nous-mêmes » (Sadin 2025). L'IA anthropomorphisée, le cyborg, le robot humanoïde, à mi-chemin entre la science et la fiction, entre le réel et l'imaginaire, se placent dans la continuité des créatures artificielles faites par l'Homme à l'image de l'Homme, en tant que nouveaux avatars du Golem (Golem.ai 2018). Et, en tant que telle, l'intelligence artificielle ravive la peur que la créature puisse devenir incontrôlable, s'insurger contre le créateur, le surpasser, l'asservir ou l'anéantir. Elle est alors une « bête », un « monstre à dompter » ou un « monstre impossible à contrôler », « un monstre consanguin », un « Frankenstein », le « Léviathan de la Silicon Valley ». Créature fabuleuse et énigmatique aussi, l'IA « s'avance comme un Sphinx ».

La figure du monstre fait ressurgir l'archétype dévorateur et la pensée métaphorique associe la consommation de ressources à l'appétit. Le schème imaginaire de l'animation croise le schème de l'engloutissement qui s'incarne dans la figure symbolique de l'Ogre. On identifie ainsi la métaphore conceptuelle L'INTELLIGENCE ARTIFICIELLE EST UN ÊTRE INSATIABLE, qui se manifeste par un éventail d'expressions métaphoriques formant un ensemble très cohérent, fondé sur le champ lexico-sémantique de la faim et de la dévoration, et que l'on peut regrouper autour de deux motifs :

a. le motif de l'engloutissement / dévoration :

- « l'IA engloutit des milliards des données » ;
- « l'IA engloutit des quantités astronomiques d'énergie et d'eau » ;
- « je pense à l'IA qui nous engloutit » ;
- « l'IA est en train de dévorer les ressources de la planète » ;

« comment l'IA dévore la terre » ;
« insatiable dévoreuse de watts ».

b. le motif de l'appétit / gourmandise :

« les œuvres ingérées par ce Gargantua technologique » ;
« gourmande en énergie, en eau et en minerais » ;
« le cœur battant (et gourmand) de l'IA » ;
« l'IA a besoin de se nourrir d'une quantité énorme de données » ;
« nourrir l'algorithme avec des données » ;
« l'appétit énergétique de l'intelligence artificielle ».

Les deux motifs confluent dans la figure mythique de l'Ogre qui sous-tend les métaphores « ogre numérique », « ogre énergétique », « quand l'IA se transforme en ogre des données ». Ces métaphores transforment l'intelligence artificielle en un être monstrueux, excessif et incontrôlable, en amplifiant l'idée de menace existentielle et en assignant l'humain, fragilisé et vulnérable, à une position de victime.

Des recherches assez récentes, menées dans différents pays (Salles et al. 2020, Bunz et al. 2022), portant sur le discours des médias au sujet de l'IA, notamment des agents conversationnels, et sur le langage employé par les informaticiens eux-mêmes, ont montré que cette tendance à représenter l'intelligence artificielle avec des traits humains s'est accentuée ces dernières années, ce qui, d'une part, reflèterait la compréhension limitée du grand public face à cette technologie et la peur qu'elle inspire, et d'autre part, trahirait le désir d'entretenir, voire de renforcer l'illusion que celle-ci est humaine.

Les concepts métaphoriques motivés par l'analogie machine-humain, se déclinent en d'autres sous-catégories et se déploient dans une profusion d'expressions métaphoriques composant un vaste réseau figuratif. Source vive autant d'espoirs que d'inquiétudes et de malaise, la métaphore conceptuelle L'IA EST UN ÊTRE PENSANT ET AGISSANT régit des expressions métaphoriques telles que « cerveau électronique », « esprit numérique », ou des expressions encore plus équivoques, comme « le bien-être de l'intelligence artificielle », « états d'âme de l'intelligence artificielle, voire « conscience artificielle ». On se pose « la question épineuse de savoir si l'IA est, d'une certaine façon, en vie » et « comment donner une "âme" à ces êtres qui devront bientôt nous assister dans nos tâches ».

Des métaphores décrivent l'intelligence artificielle en termes d'apprentissage, d'expertise et de création, en lui conférant des qualités et des rôles traditionnellement humains. L'IA est un « oracle », un « savant », un « maître » ou un « apprenti », un « artiste » ou un « écrivain ». La métaphore sous-jacente de l'IA partenaire et guide est présente dans nombre d'expressions émaillant les discours des domaines de l'éducation et de la santé : « tuteur personnalisé », « assistant pédagogique », « assistant de vie », « copilote scientifique », « conseiller », « thérapeute », « psy virtuel ». L'IA est

fréquemment imaginée comme une alliée, un « compagnon algorithmique », un ami, voire un « ange gardien algorithmique ».

Ces métaphores d'aide et de soutien, ancrées dans le régime nocturne de l'imaginaire, qui mise sur l'euphémisme pour apaiser les angoisses existentielles et adoucir le conflit, véhiculent une vision lumineuse du futur technologique et créent un sentiment de confiance envers l'IA, en la présentant comme une force bienveillante, comme un puissant amplificateur des capacités des humains, venant en alléger la tâche. Le rêve d'une humanité augmentée par la technologie numérique motive le transfert imaginaire bidirectionnel homme-machine, qui engendre la métaphore conceptuelle L'INTELLIGENCE ARTIFICIELLE EST UNE EXTENSION DE L'HUMAIN se concrétisant dans les expressions métaphoriques « extension de l'intelligence humaine », « extension du cerveau », « extension de la vie ».

C'est dans cet imaginaire de la communion, de l'intimité, de la protection et du cycle que vient s'inscrire la métaphore conceptuelle L'IA EST UN ENFANT. Des expressions métaphoriques comme « naissance de l'IA », « pères de l'IA », « l'enfant IA », « enfanter d'une IA », « l'IA qui apprend à parler comme un bébé », sont structurées par le riche symbolisme de cette figure archétypale nimbée de lumière, où se nouent la pureté et l'innocence originaire, le renouveau, le potentiel et la créativité, mais aussi la vulnérabilité. L'IA y est perçue comme un être fragile qui a besoin d'être nourri, protégé et éduqué par ses créateurs. Elle appelle l'empathie et la sollicitude, en promettant une relation de communion et d'intimité, ainsi qu'un devenir et l'assurance d'un cycle de renouvellement.

Mais, puisque l'avenir de la technologie est inconnu, la métaphore de l'IA enfant, ambivalente comme toute image symbolique, peut aisément basculer dans le registre négatif de l'angoisse de la perte du contrôle. L'innocence et la fragilité apparentes peut dissimuler une puissance illimitée et potentiellement hostile, l'espoir peut verser en désillusion et le bonheur partagé, en rivalité parricide. Le penseur du numérique, Éric Sadin, met le doigt sur cette profonde ambiguïté, en affirmant : « Les deux premières décennies du XXI^e siècle auront été celles de l'avènement d'une gigantesque puissance. Une puissance qui nous fait face, tout en paraissant se mettre à notre entière disposition. » (Sadin 2025).

En fin de compte, les métaphores anthropomorphiques de l'intelligence artificielle se nourrissent des fantasmes sur la capacité des algorithmes à devenir conscients, la hantise d'une intelligence artificielle qui dépasserait celle humaine et échapperait au contrôle de l'homme, étant l'une des angoisses majeures devant l'essor vertigineux de ces puissantes technologies.

4.4. Les métaphores techniques, médicales et météorologiques de l'IA

Chacune des propriétés de l'intelligence artificielle devient source de métaphores. Leur diversité témoigne à la fois de la complexité de cette entité et de l'ambivalence des réactions qu'elle suscite.

L'IA s'incarne donc dans des métaphores techniques, météorologiques, médicales ou guerrières. L'aspect technique de l'IA, son efficacité et sa versatilité sont mis en avant par des mots et des expressions métaphoriques comme : *outil*, *machine* (la machine omnisciente du futur, une machinerie vouée à être toujours plus omnisciente), *boîte à outils*, *levier* (« levier de puissance »), « couteau suisse numérique », qui la présentent comme un instrument au service de l'humain, en soulignant la dimension utilitaire et contrôlable.

La complexité abyssale et hermétique de cette technologie dont les processus internes restent opaques et difficiles à comprendre, même pour leurs concepteurs, est rendue par la métaphore de la boîte noire : « les IA, des "boîtes noires" dont les chercheurs tentent de déchiffrer le fonctionnement », « l'IA explicable : décoder la boîte noire ». Toujours est-il que « ces particularités techniques, qui justifient et rendent raisonnable le discours de la boîte noire de l'IA, ne représentent que la moitié de la vérité communicative. La métaphore de la boîte noire peut facilement conduire les gens à se résigner aux technologies d'IA parce que la technologie est inaccessible. » (Kramer 2025). Les métaphores ne sont jamais neutres, ni innocentes et, si elles sont un miroir reflétant notre image de la réalité, ce miroir peut bien être déformant.

Les métaphores médicales traduisent, elles aussi, un double investissement imaginaire. L'IA est représentée tantôt comme un outil de soin bénéfique, un médecin posant des « diagnostics algorithmiques » ou capable de « soigner des pathologies sociales », tantôt comme un organisme vivant bénéficiant de « transfusions de données », ou sujet à des « maladies systémiques » (les *biais* algorithmiques) qu'il faut « prévenir » ou « traiter », et contre lesquels il faut se protéger par une « vaccination contre les biais ». Elle a des « neurones » que l'on peut « ouvrir et maltraiter sans recueillir le consentement du patient ».

L'IA est également conçue comme un phénomène météorologique extrême, imprévisible et potentiellement catastrophique. Des expressions métaphoriques, telles que « tempête numérique », « la tempête qui va venir sur le monde de la culture », « vague d'IA », « tsunami technologique », ou « l'ouragan qui va bien s'abattre », expriment le caractère inéluctable et submergeant de l'intelligence artificielle, perçue comme une force extérieure à laquelle il est difficile de résister, et traduisent un sentiment d'impuissance collective face à ce phénomène incommensurable et au bouleversement profond qu'il entraîne.

4.5. Les métaphores guerrières de l'IA

Les métaphores guerrières de l'Intelligence Artificielle s'inscrivent principalement dans le régime diurne de l'imaginaire, régime héroïque caractérisé par des structures schyzomorphes et des constellations symboliques gravitant autour des grands schèmes de la lutte contre le temps et la mort – diaïrétique, de la séparation (du bien et du mal), et ascensionnel –, et dont les images conjuguent le symbolisme de la lumière, de l'arme et du héros.

Les métaphores conceptuelles L'IA EST UNE ARME et L'IA EST UN HÉROS présentent la technologie comme un moyen d'attaque et de défense ou comme un champion dans la lutte contre les grandes peurs ou les obstacles de l'humanité – maladies, ignorance, inefficacité, chaos –, comme une victoire de la raison diurne sur l'obscurité de l'inconnu. L'intelligence artificielle est un instrument de discernement et de distinction permettant de trancher les problèmes complexes, d'isoler les menaces ou de séparer l'information pertinente du bruit, et promettant une victoire de l'esprit humain « augmenté » sur ses limites. En tant que « super-intelligence vouée à l'efficacité pure », elle est associée aux symboles ascensionnels et spectaculaires. L'IA est un « phare » et une « arme pour gagner le combat contre la Covid-19 », une « arme contre les pandémies », elle est « en première ligne dans la lutte contre le SARS-CoV-2 » ou « sur le front de la guerre contre les agents pathogènes ». C'est un « bouclier stratégique » contre les attaques informatiques. C'est aussi le « super-héros de l'intelligence de contenu », le « héros discret » ou le « sauveur méconnu de vies humaines ».

Pourtant, cette « arme » est un « couteau » ou une « épée à double tranchant », puisqu'elle peut également servir à la volonté de puissance, en devenant une « arme fatale au service de la guerre algorithmique », une « arme de destruction massive », une « bombe à retardement », ou bien une « arme au service de la désinformation » ou de la « guerre informationnelle », une « nouvelle arme de persuasion massive », ainsi qu'une « arme de dissuasion ».

Selon la logique propre à l'imaginaire symbolique, l'intelligence artificielle est tantôt l'arme tantôt l'enjeu du combat. Profondément ambiguës, les métaphores guerrières représentant ce domaine comme un champ de bataille figurent l'aspect compétitif et conflictuel du développement technologique qui entraîne les acteurs impliqués, États et entreprises, dans un combat stratégique pour l'hégémonie numérique. L'IA est un « nouveau champ de confrontation » ou un « théâtre d'opérations » à part entière. Elle représente une « nouvelle ère nucléaire » et la dynamique de la compétition entre les grandes puissances pour la suprématie numérique, rappelant la Guerre froide, devient la « nouvelle course à l'intelligence artificielle ». D'ailleurs, les développeurs mêmes qui l'ont conçue ont appelé le monde à agir, déclarant l'IA comme une « menace existentielle pour l'humanité au même titre que le risque de guerre nucléaire ». « Nous sommes en présence d'un lance-missile nucléaire », affirme Jean-Philippe Encausse de Nagarro (2025), leader de l'ingénierie numérique.

L'usage massif de l'intelligence artificielle bouleverse tout. Il s'agit d'une rupture technologique et d'une « véritable rupture stratégique », le numérique est devenu un domaine stratégique – on parle de « guerre technologique » ou de « domination algorithmique ». L'« arsenalisation de l'IA » prend la forme d'une « guerre cognitive qui s'étend à l'échelle de sociétés entières » et les discours politiques associent l'IA à la force militaire, en en faisant un symbole de puissance. Emmanuel

Macron (2018), dont on connaît bien la préférence pour les métaphores militaires, appelle à ne pas « perdre la guerre de l'intelligence artificielle ».

Dans l'imaginaire socio-discursif actuel, puissamment polarisé, la guerre de l'IA devient facilement la guerre à l'IA, qui n'est plus notre allié, mais notre pire ennemi : « Le front pionnier de la Silicon Valley est le lieu contemporain d'où se déploie une conquête agressive et transgressive. » (Tallent et Léger 2025). On craint « l'invasion de l'IA » et on mobilise les forces humaines parce que « nous devons combattre les dérives de l'IA non éthique » et qu'« il faut lutter contre les biais algorithmiques ». L'IA fait concurrence à l'esprit humain : « c'est une guerre qui serait à l'œuvre et les fronts en sont multiples » (Tallent et Léger 2025). La conceptualisation métaphorique se fait désormais en termes de rapport de force et de conflit, l'intelligence artificielle étant envisagée comme un belligérant contre l'humain ou comme une force apocalyptique qui avance de manière inexorable : « la fin de l'humanité est-elle en marche ? ».

Les métaphores militaires sont hautement révélatrices de la manière de concevoir l'intelligence artificielle, son rôle et son poids dans la société, ainsi que des attitudes mentales qu'elle engendre ou qu'elle mobilise. En suggérant que l'IA pourrait être une force menaçante, voire hostile, ces expressions métaphoriques alimentent une anxiété collective diffuse.

4.6. Que disent-elles les métaphores ?

De métaphore en métaphore, on voit se tisser le portrait non seulement d'une entité numérique problématique et dilemmatique, mais aussi de la société dont elle est le produit. Derrière les images de guerre, de maladie ou de tempête, dans les fantasmes d'une fusion homme-machine et dans les rêves d'un plus d'être technologique, se dessine une crise sociétale aux multiples facettes, marquée par la perte de repères, la défiance envers les institutions et les craintes d'un avenir incertain.

En brouillant les frontières traditionnelles entre le vivant et l'artificiel, les métaphores anthropomorphiques trahissent une crise de sens, de repères cognitifs et symboliques, une crise de l'intelligence, de l'imagination et de la créativité humaines, incitant désormais à appliquer à l'esprit humain le paradigme technique et à questionner la valeur de l'effort intellectuel et des productions humaines. Une crise anthropologique, puisque l'intelligence et la biologie s'artificialisent, tandis que la technologie s'humanise, cette « humanisation » se fondant en fait sur une réduction de l'humain à un ensemble de compétences et d'usages qui peuvent être copiés, améliorés, dépassés, ce qui entraîne une automatisation de l'humain lui-même, une déshumanisation.

Les métaphores animales, guerrières et météorologiques révèlent la peur de la perte du contrôle sur ces technologies puissantes et une crise de confiance dans les institutions publiques, les entreprises technologiques ou même les autorités scientifiques, dont les promesses d'un grand et lumineux horizon technologique ne sauraient masquer les visées hégémoniques, économiques et idéologiques.

L'analyse des réseaux métaphoriques polarisés par l'IA a mis en évidence le rôle de l'imaginaire dans la représentation collective de ce phénomène, ainsi que la force des métaphores, capables non seulement de refléter, mais aussi de modeler et d'infléchir notre manière de le concevoir et d'en parler. De telle manière que les débats actuels autour de l'IA se transforment en véritables « batailles d'analogies » (Maas 2023).

Les métaphores contrastées de l'intelligence artificielle véhiculent et façonnent des visions contradictoires, technophiles et technophobes, rassurantes et alarmistes, euphoriques et catastrophiques, en révélant une société en tension face à une technologie perçue à la fois comme prometteuse et menaçante. Notre étude a mis en lumière la convergence des représentations métaphoriques dans un imaginaire socio-discursif puissamment polarisé par la fascination et par la peur, traduisant autant d'espoirs que d'angoisses collectives profondes. En tant que telles, les métaphores employées dans les discours actuels sur l'IA peuvent être interprétées comme des signes d'une nouvelle crise sociétale globale. Certains disent que nous sommes à la croisée des chemins et voient dans l'intelligence artificielle une rupture anthropologique. Nous vivons, peut-être, ce moment paroxystique et décisif avant le passage vers un autre ordre et vers un autre monde : la crise de notre civilisation.

Bibliographie

Ouvrages critiques

- Durand, Gilbert. 1992. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, 11^e édition. Paris : Dunod.
- Durand, Gilbert. 1996. *Champs de l'imaginaire*. Textes réunis par Danièle Chauvin. Grenoble : ELLUG Université Stendhal.
- Lakoff, George, et Johnson, Mark. 2003. *Metaphors We Live By*. London : The university of Chicago press.
- Lakoff, George. 1987. *Women, Fire, and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*. Chicago and London : The University of Chicago Press.
- Johnson, Mark. 1987. *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*. Chicago, London : The University of Chicago Press.

Sitographie

- Bunz, M., Braghieri, M. 2022. « The AI doctor will see you now: assessing the framing of AI in news coverage », in *AI & Soc* 37, p.9-22 [En ligne], <https://doi.org/10.1007/s00146-021-01145-9>, consulté le 10 septembre 2025.
- Charaudeau, Patrick. 2007. « Les stéréotypes, c'est bien. Les imaginaires, c'est mieux », in Boyer H. (éd.). *Stéréotypage, stéréotypes : fonctionnements ordinaires et mises en scène*. Paris : L'Harmattan, p. 49-63. [En ligne], <https://www.patrick-charaudeau.com>, consulté le 10 septembre 2025.
- Dortier, J.-F. 2014. « La crise comme destruction créatrice ? », in R. Chartoire. *Dix questions sur le capitalisme aujourd'hui*. Éditions Sciences Humaines. p. 39-42. [En ligne], <https://doi.org/10.3917/sh.chart.2014.01.0039>, consulté le 12 septembre 2025.
- Escande-Gauquié, P. 2009. « La crise : les mots pour la dire », in *Communication & langages*, 162(4), p. 67-74. [En ligne], <https://doi.org/10.4074/S0336150009004049>, consulté le 16 septembre 2025.

- Kramer, Olaf. 2025. « RHET AI. Rhétorique critique à l'ère de l'intelligence artificielle. », in *Argumentation et Analyse du Discours* no. 35 [En ligne], <http://journals.openedition.org/aad/9969> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/14yb9>, consulté le 10 octobre 2025.
- Longhi, Vivien. 2023. « Crise : du grec *krisis* ? », in *Tracés. Revue de Sciences humaines* no. 44. [En ligne], <http://journals.openedition.org/traces/15314> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/traces.15314>, consulté le 10 octobre 2025.
- Maas, Matthijs. 2023. « AI Is Like... a Literature Review of AI Metaphors and Why They Matter for Policy », in Inst. for L. & A.I., *AI Foundations Report 2*. [En ligne], <https://law-ai.org/ai-policy-metaphors/>, consulté le 10 octobre 2025.
- Parlement européen. 2020. Thèmes. Intelligence artificielle : définition et utilisation. [En ligne], <https://www.europarl.europa.eu/topics/fr/article>, consulté le 12 octobre 2025.
- Sadin, Éric. 2025. Le Désert de nous-mêmes. Le tournant intellectuel et créatif de l'intelligence artificielle. L'Échappée. Extraits consultés en ligne à l'adresse : <https://legrandcontinent.eu/fr/2025>, consulté le 16 octobre 2025.
- Salles, A., Evers, K., et Farisco, M. 2020. « Anthropomorphism in AI », in *AJOB Neuroscience*, 11(2), p. 88-95. [En ligne], <https://doi.org/10.1080/21507740.2020.1740350>, consulté le 15 octobre 2025.
- Tallent, Adrien et Léger, Nicolas. 2025. « L'IA aux frontières de l'esprit », in *Revue Esprit* no. 320, p.35-42. [En ligne], <https://hal.science/hal-05074612v1/document>, consulté le 21 octobre 2025.
- Turnbull, Neil. 2022. « Permacrisis: what it means and why it's word of the year for 2022 », in *The Conversation* [En ligne], <https://theconversation.com>, consulté le 20 octobre 2025.
- Villani, Cédric. 2018. Donner un sens à l'intelligence artificielle. Pour une stratégie nationale européenne. Mission parlementaire du 8 septembre 2017 au 8 mars 2018. [En ligne], <https://www.vie-publique.fr/files/rapport/pdf>, consulté le 11 octobre 2025.

Dictionnaires

- Orthodidacte* [En ligne], <https://dictionnaire.orthodidacte.com/Index.html>, consulté le 19 octobre 2025.
- Dictionnaire de l'Académie française*. [En ligne], <https://www.dictionnaire-academie.fr/>, consulté le 11 novembre 2025.
- Trésor de la Langue française informatisé*. [En ligne], <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm/>, consulté le 10 novembre 2025.

Corpus

- Back, Edward. 2024. « Quand l'intelligence artificielle dépasse l'humain : l'idée d'une IA consciente divisera la société », in *Futura*. [En ligne], <https://www.futura-sciences.com/>, consulté le 11 novembre 2025.
- Baudu, Lysiane J. 2025. « L'IA, nouvelle arme de persuasion massive », in *La Tribune*. [En ligne], <https://www.latribune.fr/>, consulté le 10 novembre 2025.
- Bonnemaison, Romain. 2025. « La course à l'IA ultime est en train de créer le monstre impossible à contrôler dont tout le monde a peur, alerte ce chercheur », in *Phonandroid*. [En ligne], <https://www.phonandroid.com/>, consulté le 10 novembre 2025.
- Couillard, Kathleen. 2023. « Le vocabulaire utilisé donne l'illusion que l'IA possède des attributs humains? Vrai », in *Science-Presse*. [En ligne], <https://www.sciencepresse.qc.ca/>, consulté le 10 novembre 2025.
- Golem.ai. 2018. *Le mythe du Golem*. <https://golem.ai/fr/blog/>, consulté le 10 novembre 2025.
- Grimonpont, Arthur. 2023. « L'intelligence artificielle construit notre représentation du monde », in *La Croix*. [En ligne], <https://www.la-croix.com/Debats/>, consulté le 10 novembre 2025.
- Hof, Barbara. 2021. « Mais qui est donc le monstre ? À propos d'agentivité et de responsabilité dans la relation entre l'humain et la machine », in *Mémoire(s), identité(s), marginalité(s) dans le monde occidental contemporain* no. 26. [En ligne], <http://journals.openedition.org/mimmoc/9597/>, consulté le 10 novembre 2025.
- Jean, Aurélie. 2018. « Les agents algorithmiques seront nos meilleurs amis », in *Les Echos*. [En ligne], <https://www.lesechos.fr/>, consulté le 14 novembre 2025.

- Lavoix, Hélène et al. 2025. « L'IA aux racines de la guerre : grammaire d'une nouvelle géopolitique », in *Le Grand Continent*. [En ligne], <https://legrandcontinent.eu/fr/>, consulté le 14 novembre 2025.
- Le Bolzer, Julie. 2025. « IA : un bouclier stratégique contre les attaques informatiques », in *Les Echos*. [En ligne], <https://www.lesechos.fr/>, consulté le 13 novembre 2025.
- Macron, Emmanuel. *Discours du Président de la République Emmanuel Macron #Aiforhumanity*. 2018. [En ligne], <https://www.elysee.fr/emmanuel-macron/2018/>, consulté le 13 novembre 2025.
- Macron, Emmanuel. 2025. *Déclaration de M. Emmanuel Macron, président de la République, sur l'intelligence artificielle*. [En ligne], <https://www.vie-publique.fr/discours/297334-emmanuel-macron/>, consulté le 10 novembre 2025.
- Mauger, Charlotte. 2025. « L'intelligence artificielle plus forte que l'être humain ? "La machine dépasse déjà l'Homme" », in *Science&Vie*. [En ligne], <https://www.science-et-vie.com/>, consulté le 10 novembre 2025.
- Six, Nicolas. 2025. « Les IA, des "boîtes noires" dont les chercheurs tentent de déchiffrer le fonctionnement », in *Le Monde*. [En ligne], <https://www.lemonde.fr/>, consulté le 18 novembre 2025.
- Tesnière, A. et Jean, A. 2025. « Comment l'IA accélère la recherche médicale », in *L'Opinion*. [En ligne]. <https://www.lopinion.fr/economie/>, consulté le 17 novembre 2025.
- Thobel, Vincent. 2025. « Intelligence artificielle : "Nous sommes en présence d'un lance-missile nucléaire", assure Jean-Philippe Encausse (Nagarro) », in *The Media Leader FR*. [En ligne], <https://fr.themedialeader.com/>, consulté le 15 novembre 2025.
- ***. 2023. « Vie numérique. L'IA constitue un "risque d'extinction" pour l'humanité », in *La Presse*. [En ligne], <https://www.lapresse.ca/affaires/techno/2023/>, consulté le 11 novembre 2025.
- ***. 2024. Rapport du Sénat français n° 170. 2023-2024. *L'intelligence artificielle : état des lieux, enjeux et perspectives pour la défense*. [En ligne], <https://www.senat.fr/rap/123-170/123-1701.pdf>, consulté le 10 novembre 2025.
- ***. 2025. « L'intelligence artificielle sur le front de la guerre contre les agents pathogènes », in *Le Courier du Vietnam*. [En ligne], <https://lecourrier.vn/>, consulté le 10 novembre 2025.

Mihaela POPESCU
(Université « Politehnica »
de Timișoara, Roumanie)

**La notion de « crise »
dans les manuels de FLE**

Abstract (The notion of crisis in French as a Foreign Language (FFL) textbooks): This study examines how French as Foreign Language (FFL) textbooks integrate and represent the notion of crisis through social, ecological, technological, identity-related, and cultural themes. A qualitative analysis of A2, B1, and B2 textbooks reveals that even though the term crisis rarely appears explicitly, it unfolds through a lexical and discursive network reflecting the tensions and transformations of modern society. The didactic progression observed – from experienced crisis (A2) to debated crisis (B1) and analyzed crisis (B2) – highlights the educational and reflective value of these representations. The crisis thus emerges as a pedagogical tool that fosters critical thinking and self-expression in FFL learning.

Keywords: *crisis, FFL, textbooks, discourse, didactics.*

Résumé : Cet article analyse la notion de *crise* dans les manuels de français langue étrangère (FLE) à travers des genres discursifs choisis par les auteurs de ces outils d'apprentissage. L'analyse qualitative d'un corpus de manuels de niveaux A2, B1 et B2 montre que, même si le mot *crise* n'apparaît pas toujours explicitement, celui-ci se manifeste à travers un réseau lexical et discursif révélant les tensions et mutations de la société contemporaine. La progression didactique observée, de la crise vécue (A2) à la crise débattue (B1), puis à la crise analysée (B2), met en lumière la fonction formatrice et réflexive de ces représentations. La crise devient ainsi un outil pédagogique favorisant la pensée critique et l'expression personnelle dans l'apprentissage du français.

Mots-clés : *crise, FLE, manuels, discours, réseau lexical.*

1. Introduction

La notion de *crise* est très présente actuellement dans les discours sociaux, économiques et politiques. La crise, illustrée en partie par la mondialisation, les transformations du marché du travail, produites par les avancées des nouvelles technologies, les tensions identitaires et les bouleversements culturels, indique une société marquée par l'incertitude et la mutation.

Le discours de la crise traverse la sphère publique pour intégrer les pratiques éducatives en l'occurrence dans les manuels FLE. Ces derniers reflètent les représentations contemporaines de la société et accordent une place de plus en plus importante à des notions comme la *crise* pour illustrer, argumenter et stimuler la réflexion des apprenants sur le monde actuel. Cette recherche se propose ainsi

d'analyser la manière dont les manuels de FLE intègrent et traitent les thématiques liées aux crises. Dans un contexte international traversé par des défis multiples, écologiques, sociaux, économiques, identitaires ou technologiques, il devient essentiel de comprendre comment ces réalités sont présentées aux apprenants de français, et dans quelle mesure elles participent à leur formation linguistique et interculturelle. Notre méthodologie s'articule autour de quatre questions de recherche, qui permettent de structurer l'analyse et d'en dégager quelques conclusions pertinentes pour la didactique du FLE :

Quelles formes de crise sont représentées dans les manuels de FLE ? Cette question vise à identifier les types de crises abordées et à évaluer leur fréquence ainsi que leur répartition selon les niveaux de compétence (A2, B1, B2 du CECRL). Elle permet également de déterminer si certaines crises sont privilégiées au détriment d'autres, et si ces choix reflètent des tendances éditoriales ou des priorités didactiques.

Comment ces crises sont-elles mises en discours (lexique, structure, genres textuels) ? Notre objectif est d'analyser les stratégies discursives employées pour présenter les crises, en s'appuyant sur l'étude du lexique utilisé, la structure des unités pédagogiques, ainsi que les genres textuels. Cette analyse permet de comprendre comment les manuels calibrent les crises et influencent la perception des apprenants.

Quelle est la valeur pédagogique de ces représentations ? Cette question cherche à évaluer dans quelle mesure les représentations des crises contribuent au développement des compétences linguistiques, interculturelles et critiques des apprenants. Il s'agit d'analyser si ces thématiques sont exploitées pour favoriser la réflexion, le débat ou la prise de conscience, ou si elles servent principalement à illustrer des points de langue ou de grammaire.

L'approche adoptée favorise-t-elle une lecture critique, une simple acquisition lexicale ? Enfin, cette question vise à déterminer si les manuels encouragent une approche critique des crises, en invitant les apprenants à réfléchir sur les causes, les conséquences et les solutions possibles.

En répondant à ces questions, notre analyse entend apporter un éclairage nouveau sur la manière dont les manuels de FLE abordent les enjeux contemporains, et sur les implications pédagogiques de ces choix éditoriaux.

2. La notion de « crise » : définition et cadre théorique

La notion de *crise* vient du grec ancien « krisis », qui signifie « juger », « décider » ou « distinguer ». Dans le dictionnaire *Larousse* la *crise* est définie comme une rupture d'un équilibre que celui-ci soit émotionnel, physique, social ou économique indiquant un moment critique qui nécessite un changement ou une décision.

Cette notion constitue un thème important dans les débats contemporains sur la société. Nous nous sommes appuyée pour définir et reconstituer le champ lexical de la *crise* sur trois approches complémentaires : philosophique, historique et systémique qui identifient cette notion comme une « expérience du temps », « une catégorie de la pensée moderne » et « un moteur de transformation ».

L'historien Reinhardt Koselleck (2006) qui a retracé l'histoire du mot *crise* à partir de son origine et jusqu'à la modernité, suite à une analyse diachronique et sémantique, a montré que celui-ci a marqué « un moment décisif » qui a imposé un choix entre deux options opposées : vie ou mort, salut ou damnation, justice ou injustice. Koselleck remarque que la modernité se définit par la généralisation du mot *crise* : la société moderne se considère en changement permanente, chaque époque critiquant la précédente. La *crise* devient un diagnostic et un moteur du changement de l'époque moderne.

Le philosophe Paul Ricœur (1988) définit la crise comme un moment de rupture permanente en s'appuyant sur la théorie de Koselleck en dissociant « l'horizon d'attente (avenir espéré) de l'espace d'expérience (le passé hérité) ». Pour Ricœur, la crise moderne n'est pas nouvelle, celle-ci représente le résultat de la tension entre passé et futur, un appel à repenser notre rapport au temps et aux valeurs, une opportunité de créer du sens dans un monde désenchanté. La crise devient un tournant entre tradition et innovation qui peut donner place à l'espoir, au renouvellement et à la créativité.

Edgar Morin (1976) propose une science de la *crisologie* fondée sur la pensée complexe. La crise est un processus systémique où se confrontent l'organisation et la désorganisation, l'équilibre et le déséquilibre. Morin considère que tout système contient des forces antagonistes qui peuvent mener à la destruction ou au renouvellement créateur. La dynamique contradictoire de la crise est à la fois facteur de déstabilisation et principe d'innovation. Les caractéristiques de complexité, incertitude et rétroaction (feedback) de la crise stimulent l'évolution et la transformation des systèmes vivants et sociaux.

Les trois définitions de la crise convergent vers une interprétation de celle-ci comme un élément de tension de la société moderne, dont le résultat n'est pas catastrophique, mais de renouvellement, promoteur de sens et de créativité. Ainsi, la crise représente un moment de transition, marquant le passage d'anciennes à nouvelles formes d'expression du monde.

Nous envisageons d'analyser la notion de crise dans les manuels de FLE en s'appuyant sur cette perspective de tension entre le discours traditionnel et moderne, un moment de rupture ou de recomposition des valeurs, une manière d'analyser le présent et de réfléchir sur l'avenir.

3. Méthodologie de la recherche

3.1. Choix du corpus

L'étude s'appuie sur un corpus de manuels de FLE sélectionnés en fonction de trois critères principaux : diffusion et usage dans les cours de FLE organisés par l'Institut Français et les alliances françaises de Roumanie ; publication récente (à partir de 2022) et représentation de plusieurs niveaux, notamment les niveaux A2, B1 et B2 où les apprenants commencent à aborder des thématiques sociétales complexes.

Selon le CECRL, le niveau A2 correspond à une première stabilisation de la compétence élémentaire. L'utilisateur est capable de comprendre et de produire des

énoncés simples, centrés sur des besoins immédiats et des situations de communication prévisibles. La langue est un outil fonctionnel, mobilisé pour accomplir des tâches concrètes : se présenter, décrire son environnement proche, ou échanger des informations élémentaires. La communication repose sur des schémas linguistiques routiniers et sur la mémorisation des structures fréquentes. Ce niveau révèle ainsi une compétence réceptive et pragmatique, où la compréhension précède l'expression créative (CECRL 2001, 25-28).

Le niveau B1 représente un passage vers l'indépendance communicative. L'utilisateur commence à construire un discours personnel, cohérent et intelligible. Les interactions deviennent plus fluides, bien que limitées à des sujets familiers. Le locuteur B1 peut raconter, expliquer ou justifier brièvement, ce qui témoigne d'une prise de contrôle progressive sur la production langagière et sur la structuration du discours (CECRL 2001, 25-28).

Le locuteur du niveau B2 atteint une compétence langagière autonome et il devient capable d'interagir spontanément avec des locuteurs natifs, de manier la langue dans des contextes professionnels ou académiques, et d'exprimer des opinions argumentées. Ce niveau introduit la dimension réflexive du langage : l'apprenant ne se contente plus de communiquer, mais organise et nuance son propos. La maîtrise syntaxique et lexicale permet la formulation d'un discours plus abstrait et analytique, annonçant l'émergence de la pensée critique dans la langue cible (CECRL 2001, 25-28).

Nous avons sélectionné les manuels suivants :

Auteurs	Titre	Niveau de langue	Maison d'édition	Lieu	Année
J.-T. Le Bougnec ; M.-J. Lopes	Inspire 2	A2	Hachette	Paris	2023
F. C. Fafa ; A. Gajdosova ; A. Horquin ; A. Pasquet ; M. Perrard V. Petitmengin ; C. Sperandio	Édito A2 (2 ^e édition)	A2	Didier	Paris	2022
A. Bredelet ; M. Bufferne ; B. Mègre M. Rodrigues	Odysée	A2	CLE International	Paris	2022
M.-J. Lopez ; D. Twardowski- Vieites	Inspire 3	B1	Hachette	Paris	2023

É. Heu-Boulhat ; M. Gatin ; E. Nicolas M. Perrard ; V. Petitmengin ; C. Sperandio	Édito B1	B1	Didier	Paris	2022
A. Bredelet ; B. Mègre ; W. M. Rodrigues	Odysée	B1	CLE International	Paris	2022
M.-J. Lopez ; D. Twardowski ; A. Allais	Inspire 4	B2	Hachette	Paris	2023
M. Abou-Smara ; É. Heu-Boulhat ; M. Perrard	Édito B2 (4 ^e édition),	B2	Didier	Paris	2023
S. Anthony ; F. Delcambre ; T. Heranic ; F. Olivry ; O. Quévreux	Odyssée	B2	CLE International	Paris	2022

Tableau no. 1 : les manuels utilisés pour l'analyse de la crise

Une remarque s'impose : nous n'avons pas intégré dans notre analyse les niveaux C1/C2, en raison de leur disponibilité limitée sur le marché éditorial. Par exemple, la collection *Inspire* (Hachette) s'arrête au niveau B2, *Édito* (Didier) offre un manuel pour le niveau C1, mais la maison d'édition n'a pas développée une version pour le niveau C2. La collection *Odyssée* (CLE International) a fusionné les deux niveaux avancés en un seul manuel, ce qui rend difficile une analyse distincte des contenus spécifiques à chaque niveau. Cette disparité dans l'offre éditoriale justifie notre choix de nous concentrer sur les niveaux inférieurs ou égaux au B2.

3.2. Méthode d'analyse qualitative

L'analyse repose sur une approche qualitative dont l'objectif est de relever les formes des crises et les moyens discursifs utilisés par les concepteurs des manuels pour les rendre accessibles aux apprenants de français. Selon Muchielli (2024, 563-570) cette démarche représente une approche réflexive et analytique qui vise à donner du sens à des témoignages, des expériences ou des phénomènes sociaux. Son objectif est de théoriser, d'explicitier, de reformuler des données recueillis tout en privilégiant la construction du sens par rapport à la quantification.

Alex Muchielli (2024, 762-763) distingue deux types d'analyse qualitative : les méthodes quasi qualitatives et celles qualitatives : les premières s'appuient sur l'évaluation des données mesurables souvent à l'aide d'un logiciel automatique d'analyse du discours. Celles-ci se concentrent sur les mots exacts utilisés par les participants à une enquête ou sur les récurrences qui interviennent dans un texte écrit.

Leur approche vise à quantifier les mots ou propositions employés dans un texte oral ou écrit.

Les méthodes qualitatives reposent sur l'interprétation du chercheur qui peut également utiliser des logiciels numériques pour recueillir des données, mais celui-ci privilégie l'analyse et l'interprétations des phénomènes et s'intéresse peu à la fréquence des occurrences. Les méthodes qualitatives mettent en évidences les phénomènes eux-mêmes en s'appuyant sur une approche subjectiviste. Le but est de théoriser, reformuler ou interpréter des phénomènes vécus ou observés sans essayer de les prouver. L'objectif est de développer une interprétation argumentée au lieu de chercher à l'exemplifier avec des données numériques (Mucchelli 2024, 762-763).

Les méthodes qualitatives sont diverses en fonction de leurs objectifs et les modalités de collecte des données (entretiens, observations, focus groups, etc.). Le chercheur Spezi (2016, 53) a classifié les méthodes qualitatives en trois catégories : les études ethnographiques, les études de cas et les entretiens (individuels ou collectifs). Celles-ci mettent en évidence des contextes et des pratiques et, surtout, la diversité des réalités sociales et la nécessité de les nuancer.

Nous avons fait recours à la méthode de recherche qualitative en analysant le corpus des manuels. Nous avons examiné les unités de chaque manuel en rassemblant le matériel pédagogique que nous avons analysé selon une grille d'analyse conçue à partir de la méthode qualitative. Nous avons regroupé le matériel didactique autour de trois catégories : les typologies des crises, le traitement discursif des crises et les activités qui accompagnent le contenu étudié.

4. Types de crise dans les manuels de FLE

Une première analyse nous a permis de constater que les textes relatifs à la crise sont généralement repartis dans les manuels et sont rarement rassemblés dans une seule unité. Nous avons également observé que la notion de *crise* est souvent présentée à travers des thématiques sociétales sans que le terme lui-même soit utilisé tel quel dans les manuels étudiés.

Nous avons utilisé une grille d'analyse liés aux objectifs de recherche pour identifier les types des crises et les thématiques abordés. L'analyse du corpus nous a permis de dégager plusieurs formes de crises et des thématiques associées à travers tous les manuels de niveau A2 au B2 (CECRL) :

Formes de crises	Thématiques
Crise identitaire et sociale	Parcours migratoires, image de soi stéréotypes, relations

	interpersonnelles, place dans la société.
Crise professionnelle / vocationnelle	Monde du travail, conflits éthiques, équilibre vie privée-vie professionnelle, reconversion, orientation.
Crise sociale / économique	Logement étudiant, précarité, consommation, cohabitation.
Crise écologique / environnementale	Réduction des déchets, alimentation durable, recyclage.
Crise technologique / numérique	Fake news, réseaux sociaux dépendance aux écrans, IA, transformation du travail.
Crise culturelle	Identité culturelle, rapport à la différence, stéréotypes.
Crise relationnelle / affective	Quête de soi, bonheur, voyage, équilibre personnel, rencontres, solitude, vivre ensemble.

Tableau no. 2 : les formes et les thématiques de la crise

Les manuels analysés présentent les mêmes formes de crises auxquelles sont associées de différentes thématiques qui s'inscrivent dans le même registre commun. Nous avons constaté également une continuité thématique entre les niveaux A2, B1 et B2. Même si les manuels sont publiés par des maisons d'éditions différentes, ces ouvrages construisent une progression cohérente autour des thématiques communes dont celles liées à la crise ont le rôle d'engager l'apprenant dans des activités communicatives et réflexives selon leur niveau de langue.

Aux niveaux A2 et B1, les manuels privilégient surtout des formes de crises sociales et identitaires (les relations interpersonnelles, les stéréotypes et l'image de soi), les crises relationnelles (famille, travail, amitié) et les crises culturelles (les valeurs, l'inclusion). Les crises écologiques (recyclage, consommation durable) sont présentes à tous les niveaux pour s'enrichir avec une réflexion plus profonde sur la globalisation mondiale au niveau B2. À ce dernier niveau, les thématiques autour du numérique, des réseaux sociaux, des valeurs sociales invitent les apprenants à réfléchir sur des crises sociétales qui font partie de leur quotidien.

5. Les genres discursifs et les activités associées

En ce qui concerne les genres discursifs et les activités associées dans tous les manuels étudiés, nous les avons regroupés selon le niveau de langue (CECRL) :

Niveau (CECRL)	Objectifs discursifs	Genre discursifs	Activités
A2	Se situer, décrire, raconter, exprimer des goûts et préférences	Dialogues, messages courts, témoignage personnel, récits personnels	Compréhension et production orales courtes, interaction en binôme, écriture guidée.
B1	Exprimer un accord / désaccord, justifier, argumenter simplement	Article, débat, interview, forum, témoignage argumenté, dialogue d'opinion	Compréhension d'articles et podcasts, débat oral, production écrite d'opinion.
B2	Argumenter, nuancer, comparer, structurer un discours, relier idées	Essai, tribune, chronique, reportage, dossier thématique, synthèse de documents	Production écrite longue, débat complexe, synthèse et médiation de sources, exposé.

Tableau no. 3 : les genres discursifs et les activités correspondantes, selon les niveaux CECRL

Les maisons d'édition suivent une progression discursive cohérente du A2 au B2 qui ne s'appuie pas seulement sur des constructions grammaticales ou lexicales, mais sur la conception d'une compétence de communication orale et écrite réflexive. L'apprenant devient capable d'interagir, argumenter et penser dans la langue cible. Les manuels suivent de proche les niveaux CECRL en vue d'assurer une progression logique des apprenants.

5.1. Niveau A2 : une crise vécue. Récit et expériences personnelles

Nous avons observé qu'au niveau A2, les leçons dédiées à la crise poursuivent les recommandations du Cadre. Par exemple, dans le manuel d'Édito A2 (Didier), le texte qui envisage les fausses informations relayées par les réseaux sociaux est suivi par des activités qui sont construites pour la compréhension écrite à ce niveau (82). Nous avons constaté que les apprenants qui travaillent les activités conçues autour des leçons liées à de différents thématiques concernant la crise peuvent participer en tant qu'observateurs.

Au niveau A2 les unités/les leçons envisageant la crise sont généralement associées à la vie sociale ou à l'identité. Les genres discursifs qui sont utilisés sont le dialogue, le récit, les messages dont l'objectif est de faire un récit sur une expérience

personnelle ou exprimer un désaccord ou un choc culturel. Par exemple, dans le manuel *Inspire* (Hachette), l'unité 2 « Parler de vous » (26-27) introduit une discussion sur la crise de la famille, en assignant une leçon entière sur les familles recomposées et les relations entre les fratries dans le nouvel environnement familial. L'apprenant est invité à ce niveau à parler de ce phénomène dans son pays d'origine, d'exprimer une opinion personnelle et intime.

Nous pouvons conclure qu'au niveau A2 on parle plutôt d'une crise vécue, parce que la plupart des genres discursifs et les activités qui les accompagnent visent à déclencher chez l'apprenant une émotion et des témoignages qui se construisent en lien avec les thèmes proposés autour de la crise.

5.2. Niveau B1 : une crise débattue. Discours social et argumentation

Au niveau suivant, la crise se constitue à travers des thèmes comme l'environnement, le numérique, le travail et les valeurs culturelles. Les genres discursifs sont l'article d'opinion, l'interview, le débat qui favorisent la présentation d'un point de vue argumenté et la prise de parole.

Dans le manuel *Odysée 4* (Clé International) la leçon qui a comme thème le voyage responsable (29), le point de vue de l'apprenant se construit à partir d'un document déclencheur qui présente les effets du surtourisme. L'apprenant est invité ensuite à justifier son opinion à partir des consignes comme : « Pourquoi faut-il s'inquiéter des gaz à effet de serre ? », « Quels sont les avantages/inconvénients du tourisme de masse ? » Ces types de questions invitent les apprenants à présenter et argumenter une opinion personnelle autour de la crise, même si le mot en soi n'est pas utilisé dans le document déclencheur ou dans les consignes. Il se construit à travers d'autres notions liées à la crise climatique « effets à gaz de serre », « tourisme de masse », « réchauffement climatique », etc.

Dans le manuel *Inspire 3* (Hachette) dans la leçon « Parler des changements climatiques » (120-121), le thème est le même que dans *Odyssée 4* : la crise climatique. Dans *Inspire 3*, les auteurs mobilisent plusieurs genres discursifs complémentaires (le discours explicatif et le discours journalistique) qui visent d'entraîner les apprenants dans l'accomplissement des activités comme la compréhension orale et écrite, ainsi que la production orale et écrite. Dans ce manuel, comme dans tous les manuels analysés pour ce niveau, nous avons observé que le syntagme *crise climatique* n'est pas utilisé dans les discours (écrits ou oraux) ou dans les consignes. Les apprenants sont engagés à réfléchir, développer un point de vue argumentatif en utilisant un champ sémantique constitué autour du noyau de la crise écologique.

5.3. Niveau B2 : la crise analysée. Discours critique et médiation

Au niveau B2, on reprend les thèmes liés à la crise écologique, médiatique ou identitaire, mais celle-ci est systématisée dans un contexte global. Aux genres discursifs des niveaux A1 et B1, les auteurs des manuels rajoutent des textes plus longs comme l'essai, la chronique et des dossiers thématiques. Les apprenants sont mis en situation

de développer une argumentation plus complexe et de mobiliser des stratégies discursives comme la médiation et la synthèse.

Dans le manuel *Inspire 4* (Hachette), l'unité « Sommes-nous prisonniers de notre apparence ? » (29-35) interroge sur la société et ses valeurs, construites autour de trois thèmes : l'apparence physique, l'humain connecté à l'intelligence artificielle et les habitudes vestimentaires. L'apprenant est invité à réfléchir sur trois thématiques liées à la crise identitaire : l'écart entre les valeurs sociales et les préjugés liés à l'apparence (30-31), le changement de l'humain face au progrès technologique (32-33) et les politiques vestimentaires.

Dans ce contexte plusieurs genres discursifs sont mobilisés : l'article de presse, le témoignage et le reportage audio et vidéo. L'apprenant est amené dans une situation de communication problématisée : celui-ci est censé comprendre comment le discours de la crise, ensuite il doit raconter la crise et finalement il est amené à évaluer et analyser la crise. Au niveau B2 (CECRL) le thème de la crise favorise la prise de la parole et la construction d'une compétence critique tout en dynamisant la classe de FLE.

Nous pouvons constater à ce niveau de langue un enchaînement de trois types de crises, présentés par les manuels de FLE : la crise vécue avec l'exposition du contexte général de celle-ci, la crise débattue qui déclenche des prises de positions de la part des apprenants et la crise analysée qui encourage les apprenants de réfléchir sur les effets que celle-ci peut produire dans de différents contextes sociaux. Cette approche permet aux apprenants de développer une compétence pragmatique (raconter et argumenter), la compétence sociolinguistique (s'adapter et adapter son discours par rapport à l'environnement social) et la compétence interculturelle (capacité de comprendre la complexité culturelle et des points de vue différents). Dans ce contexte la crise devient un outil important d'apprentissage, d'argumentation et d'expression en français.

6. Le réseau lexical de la crise dans les manuels de FLE

Notre analyse nous a permis d'observer que la notion n'est pas explicitement exprimée dans les manuels de FLE. Celle-ci est implicitement communiquée à travers un réseau lexical implicite qui se déploie dans les textes et les dialogues proposés par les auteurs des manuels analysés.

Types de crises	Mots associés
Identitaire / existentielle	différence, altérité, mémoire, culture, racines, migration, déracinement, intégration, exclusion, reconnaissance, solitude, transformation, changement, quête, recherche,

	adaptation, choix, liberté, avenir, authenticité, construction de soi, introspection, individualité, évolution.
Sociale / économique	argent, emploi, chômage, pauvreté, richesse, inégalité, précarité, pouvoir d'achat, dette, salaire, coût, inflation, manque, travail, société, réforme, solidarité, aide, partage, consommation, production, marché, entreprise, économie, classe, ressources, justice, dépendance, collectivité, droits, redistribution, opportunité.
Écologique / environnementale	nature, planète, environnement, pollution, déforestation, biodiversité, climat, réchauffement, sécheresse, énergie, déchets, recyclage, durabilité, préservation, responsabilité, action, écologie, ressource, catastrophe, menace, changement climatique, équilibre, protection, développement durable, transition, gaspillage, conscience écologique.
Technologique / numérique	technologie, progrès, innovation, machine, robot, intelligence artificielle, automatisation, algorithme, connexion, déconnexion, internet, écran, données, réseaux sociaux, information, virtualité, dépendance, rapidité, vitesse, contrôle, surveillance, apprentissage en ligne, communication, modernité, numérique, outil, cyberspace, transformation, adaptation.
Culturelle	culture, patrimoine, tradition, modernité, diversité, identité culturelle, transmission, valeur, art, création, expression, langue, traduction, mondialisation, uniformisation, éducation, savoir, apprentissage, littérature, cinéma, musique, médias, mémoire, échange, ouverture, altérité, innovation, dialogue, rencontre, métissage.
Relationnelle/affective	amour, amitié, couple, famille, lien, rupture, confiance, dialogue, communication, émotion, sentiment, solitude, compréhension, soutien, conflit, désaccord, réconciliation, pardon, affection, empathie, écoute, entraide, partage, proximité, distance, désillusion, rencontre, séparation, sincérité, bienveillance.

Tableau no. 4 : les réseaux lexicaux des crises

Même si le terme « crise » n'apparaît pas explicitement dans les manuels de FLE, la notion est mentionnée implicitement à travers un réseau lexical. Les discours mobilisent un ensemble de mots qui renvoient à des situations de tension, de rupture,

de transformation ou de reconstruction, à des formes de crise non nommées, mais suggérées.

La crise conserve son autonomie lexicale, tout en participant à une même logique d'interdépendance. Par exemple, le lexique de la crise écologique (nature, pollution, responsabilité) entre en résonance avec celui de la crise sociale (solidarité, justice, partage). Le champ de la crise technologique (machine, connexion, dépendance) rejoint celui de la crise relationnelle (communication, confiance). Ce réseau de correspondances illustre la co-construction du sens : chaque pôle sémantique éclaire et nourrit les autres.

Types de crise	Pôle 1 : Désordre / Rupture	Pôle 2 : Réorganisation / Ouverture
Culturelle	uniformisation, perte, globalisation	diversité, transmission, création.
Écologique/environnementale	pollution, menace, catastrophe	préservation, responsabilité, durabilité.
Identitaire/existentielle	déracinement, solitude, différence	intégration, appartenance, adaptation.
Relationnelle/affective	rupture, désaccord, solitude	dialogue, confiance, réconciliation.
Sociale / économique	pauvreté, inégalité, dépendance	solidarité, partage, justice.
Technologique/numérique	dépendance, surveillance, vitesse	innovation, apprentissage, maîtrise.

Tableau no. 5 : la construction de sens autour des types de crises

Ces oppositions ne s'excluent pas, elles coexistent dans un même champ sémantique, traduisant la complexité de la crise : le lexique de la perte appelle celui du renouveau. Les textes utilisés par les auteurs des manuels pour illustrer la crise confirment que cette notion est perçue comme un moment de tension qui laisse place au renouveau, à l'espoir, à la créativité.

7. Conclusion

Cette recherche menée sur la représentation de la crise dans les manuels de FLE nous a permis de mettre en évidence la place croissante de cette notion dans la construction des contenus pour l'enseignement du français langue étrangère. Si le terme de *crise* n'apparaît pas de manière explicite dans les textes analysés, il est toutefois présent à travers un réseau lexical, thématique et discursif qui traduit les tensions, les

ruptures et les mutations caractéristiques de la société moderne. Les auteurs de manuels utilisent la crise comme un thème implicite pour aborder des problématiques sociales, écologiques, technologiques ou identitaires, en invitant les apprenants à réfléchir, à argumenter et à débattre sur un sujet central du contexte économique et social actuel.

Les résultats de notre recherche montrent que la représentation de la crise évolue progressivement selon les niveaux du CECRL. Au niveau A2, la crise est principalement représentée à travers des expériences personnelles et des récits vécus, favorisant l'expression de soi et l'expression des sentiments (la crise vécue). Au niveau B1, la crise devient un objet de débat et d'échange d'opinions, mobilisant des genres discursifs tels que l'article d'opinion, le dialogue argumenté ou l'interview (la crise débattue). Enfin, au niveau B2, la crise est abordée dans une perspective analytique et critique : les apprenants sont amenés à synthétiser, à nuancer et à médiatiser des discours complexes à travers des genres tels que l'essai, la chronique ou le dossier thématique (la crise analysée).

Cette progression reflète une cohérence didactique permettant de relier l'apprentissage du français à la compréhension du monde, tout en développant la compétence réflexive et interculturelle de l'apprenant. Dans cette perspective, les manuels de FLE deviennent des espaces privilégiés de médiation entre le discours linguistique et le discours social, en reliant l'apprentissage et la progression linguistique des thèmes actuels de discussion dans la société.

La crise, théorisée comme un moment de rupture, de tension entre le passé et l'avenir, mais également comme un moment de réorganisation et reconstruction retrouve son sens à travers le réseau lexical qui met en évidence le fait que l'apprentissage peut devenir une forme de transformation et de dépassement. Les auteurs de manuels de FLE ont fait le choix des textes présentant la notion de *crise* non comme un phénomène négatif, mais comme un moment relevant de sens, de renouvellement et de créativité. L'intégration de cette notion dans les manuels de FLE illustre l'adaptation de ceux-ci aux problématiques discutées dans la société contemporaine en encourageant en même temps les apprenants de participer aux débats actuels.

Bibliographie

Ouvrages

- Abou-Samra, Myriam ; Heu-Boulhat, Élodie ; Perrard, Marion. 2022. *Édito B2*. [4^e édition], Paris : Édition Didier.
- Antony, Sophie ; **Delcambre, Fabien** ; **Olivry, Fabien** ; Quévieux, Olivier. 2022. *Odysée B2*. Paris : CLE International.
- Bredelet, Aline ; Bufferne, Magali ; Mègre, Bruno ; Rodrigues, Mike Walmir. 2021. *Odysée A2*. Paris : CLE International.

- Bredelet, Aline ; Bufferne, Magali ; Mègre, Bruno ; Rodrigues, Mike Walmir. 2022. *Odysée B1*. Paris : CLE International.
- Cadre européen commun de référence pour les langues : apprendre, enseigner, évaluer*. 2001. Strasbourg : Unité des politiques linguistiques.
- Fafa, Clémence ; Gajdosova, Florence ; Horquin, Alexandra ; Pasquet, Airelle ; Perrard, Marion ; Petitmengin, Violette ; Sperandio, Caroline. 2022. *Édito A2*. [2^e édition], Paris : Édition Didier.
- Heu-Boulhat, Élodie ; Gatin, Marie ; Nicolas, Emmanuel ; Perrard, Marion ; Petitmengin, Violette ; Sperandio, Caroline, 2023. *Édito B1*. [3^e édition], Paris, Édition Didier.
- Le Bougnec, Jean-Thierry ; Lopes, Marie-José. 2020. *Inspire 2*, Paris : Édition Hachette.
- Lopez, Marie-José et Twardowski-Vieites, Delphine. 2022. *Inspire 3*, Paris : Edition Hachette.
- Muchielli, Alex. 2022. *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines*, Paris : Armand Collin.

Articles et études

- Koselleck, Reinhardt ; Richter, W. Michaela. 2006. « Crisis », in *Journal of History of Ideas*, vol. 6, no. 2, p. 357-400.
- Morin, Edgar. 1976. « La notion de crise », in *Communication*, no. 25, p. 149-163.
- Ricœur, Paul. 1988. « La crise : un phénomène spécifiquement moderne ? », in *Revue de théologie et de philosophie*, no 120, p. 1-10.
- Spezi, Valérie ; Boukacem-Zeghmouri, Chérifa. 2015. « Apport des méthodes qualitatives », in *I2D – Information, données & documents*, vol. 52, p.53.

Sitographie

- Dictionnaire Larousse* en ligne : www.larousse.fr, consulté le 15 juin 2025.

Lingua e letteratura italiana

Italian Language and Literature

Corina ANTON
(Università di Bucarest)

**Dalla crisi alla metamorfosi:
variazioni del modello narrativo
decameroniano nella novellistica
bandelliana**

Abstract: (From Crisis to Metamorphosis: Variations of the Decameronian Narrative Model in Matteo Bandello's *novella*) In Matteo Bandello's *Novelle*, the *Decameron* is often acclaimed as the unquestionable model of narrative prose. Nevertheless, the 16th century narrator explicitly states his audience's need for novelty as well as their detachment from a poetics that no longer meets their expectations in a context which is different from that of the 14th century. The urge to adapt to the reader's new expectations makes Bandello innovate, diversify, and transform the decameronian narrative in ways that frequently contradict the characteristics of the genre. While Bandello's *novella* retains both decameronian themes and lexical presences, variations on the narrative model include: the reduction of the narrative core in favor of some sort of satire of manners (I, 34); the substitution of the narration with a collection of mirabilia (I, 56); the presence of several episodes relating to a single character within the same *novella* (III, 48); the inclusion of a broad discourse drawing on the treatise, which extends from the dedicatory epistle to the *novella* (IV, 6); the presence of a *novella* in the dedicatory epistle (IV, 1). The crisis of the decameronian narrative model does not imply its disappearance, but its metamorphosis: the *Decameron* remains a point of reference, yet new types of narration and new goals emerge.

Keywords: crisis, 16th century novella, narrative model, *Decameron*, Matteo Bandello.

Riassunto: Nelle novelle di Matteo Bandello, il *Decameron* viene spesso menzionato in maniera elogiativa e riverente e riconosciuto quale modello assoluto di prosa narrativa. Ciononostante, il narratore cinquecentesco dichiara esplicitamente anche il bisogno di novità del suo pubblico, il suo distacco nei confronti di una poetica che ormai non risponde più alle sue attese nel contesto di una realtà diversa da quella trecentesca. La necessità di adeguarsi alle nuove aspettative del lettore induce Bandello a innovare, a diversificare, a trasformare la narrazione decameroniana secondo modalità che non di rado contraddicono le caratteristiche del genere. Mentre la novella bandelliana conserva sia nuclei tematici che notevoli presenze lessicali decameroniane, fra le variazioni al modello narrativo boccacciano si annoverano: la riduzione del nucleo narrativo a favore dell'ampliamento dello spazio dedicato a una specie di satira di costume (I, 34); la sostituzione del nucleo narrativo con una collezione di mirabilia (I, 56); il raggruppamento all'interno dello stesso testo di più episodi relativi a un unico personaggio (III, 48); l'inserimento di un ampio discorso che attinge alla trattatistica, che dalla lettera dedicatoria si prolunga nello spazio della novella (IV, 6); la presenza di una novella nella lettera dedicatoria (IV, 1). La crisi del modello narrativo decameroniano non implica una sua scomparsa, bensì una sua metamorfosi: il *Decameron* resta un punto di riferimento, ma si impongono nuove modalità di racconto e nuove finalità.

Parole-chiave: crisi, novella cinquecentesca, modello narrativo, *Decameron*, Matteo Bandello.

La novellistica bandelliana, come peraltro tutta la produzione cinquecentesca, si rivendica direttamente dal modello trecentesco decameroniano, di cui riprende temi,

situazioni, linguaggio. La complessa e profonda relazione istaurata con il capolavoro di Giovanni Boccaccio in questa ulteriore fase della narrativa breve italiana è segnata contemporaneamente da emulazione da una parte e volontà di distanziarsene dall'altra parte, al punto di indicare la crisi del paradigma, ormai insufficiente a esprimere le nuove esigenze culturali, ideologiche e morali del tempo. La presente relazione si propone di indagare alcune delle trasformazioni operate da Matteo Bandello sul modello narrativo boccacciano per adeguare appunto la sua maniera di narrare alle attese dei suoi lettori.

Vari passi delle novelle di Bandello menzionano il *Decameron* come un prototipo insuperabile: "E certamente non si può se non dire che tra l'altre opere in lingua toscana d'esso Boccaccio il Decamerone sia da esser più lodato di tutte" (Bandello II, 10, 1910, vol. II, 412). Tanto nelle epistole dedicatorie quanto nel corpo stesso delle novelle Bandello si dichiara frequentemente indebitato al *Decameron*, al cui autore non risparmia le lodi. Boccaccio viene chiamato "gentile ed eloquentissimo" (Bandello I, 1910, vol. I, 2), "leggiadrissimo" (Bandello I, 21, 1910, vol. I, 259), "gentilissimo" (Bandello I, 49, 1910, vol. II, 199), "eloquente e facondissimo" (Bandello II, 10, 1910, vol. II, 412), "facondissimo e da non esser mai senza prefazione d'onore nomato" (Bandello II, 24, 1910, vol. III, 122), "divino" (Bandello II, 40, 1910, vol. III, 358), "molto festevole e gentilissimo" (Bandello IV, 22, 1919, vol. V, 249), "piacevole e facondo scrittore" (Bandello IV, 9, 1910, vol. V, 169). "Feconda e dolcissima eloquenzia" (Bandello II, 40, 1910, vol. III, 358), "piacevolissime novelle" (Bandello II, 56, 1910, vol. IV, 91), "larga e profluente vena di dire" (Bandello II, 10, 1910, vol. II, 414) sono i termini elogiativi impiegati da Bandello per indicare la produzione e l'arte narrativa del Certaldese.

Nonostante la deferente espressione di tale ammirazione senza riserve per il *Decameron*, il narratore cinquecentesco afferma esplicitamente il bisogno di novità del suo pubblico, il suo distacco nei confronti di una poetica che ormai non risponde più alle sue attese nel contesto di una realtà diversa da quella trecentesca. Sono numerosi i brani in cui Bandello si distanzia dichiaratamente da Boccaccio, insistendo sui propri punti forti. Se in materia di lingua egli non può uguagliare il Certaldese, Bandello sa invece che la forza delle sue novelle risiede appunto nella novità rispetto a quelle più lette del *Decameron*, nonché nel carattere insolito dei casi in sé:

perché chiunque è qui ha più volte lette e udite le Cento Novelle, io sarei di openione che alcuno di voi dicesse di quelle o istorie o novelle che così non sono divulgate (Bandello, I, 21, 1910, vol. I, 260);

Io non voglio dire come disse il gentile ed eloquentissimo Boccaccio, che queste mie novelle siano scritte in fiorentin volgare, perché direi manifesta bugia, non essendo io né fiorentino né toscano, ma lombardo. E se bene io non ho stile, ché il confesso, mi sono assicurato a scriver esse novelle, dandomi a credere che l'istoria e cotesta sorte di novelle possa dilettere in qualunque lingua ella sia scritta (Bandello, I, 1910, vol. I, 2);

Sarà forse chi mi dirà che io non sono mica il Boccaccio, la cui eloquenza può ogni novella, ben che triviale e goffa, far parer dilettevole e bella. A questo io dico ingenuamente che non sono così trascurato che non conosca apertamente che io non sono da esser, non dirò agguagliato, ma né pure posto nel numero di quelli cui dal cielo è dato potere esprimere l'ombra del suo leggiadro stile. Ma mi conforta che la sorte di questi accidenti non potrà se non dilettere, ancora che fosse iscritta in lingua contadinesca bergamasca (Bandello, IV, 23, 1910, vol. V, 255-256).

A volte la stessa specificità della novella bandelliana risulta dall'affermazione della necessità di una diversa interpretazione di personaggi e situazioni boccacciane:

Ma tornando al Boccaccio, io dico che non si può negare che Bruno e Buffalmacco per quello che in diverse novelle di loro scrive il Boccaccio non fossero uomini d'ingegno, maliziosi, avveduti ed accorti; tuttavia a dir il vero, se eglino avessero avuto a far con persone svegliate ed avviste, non so come loro le beffe fossero riuscite. Essi si abatterono in un Calandrino, sempliciotto e disposto a creder tutto quello che udiva ed uomo proprio da fargli mille beffe (Bandello, II, 10, 1910, vol. II, 412-413).

Tale esigenza di adeguarsi alle nuove aspettative del lettore induce Bandello a innovare, a diversificare, a trasformare la tipica narrazione decameroniana secondo modalità che non di rado contraddicono le caratteristiche del genere, definito dalla critica, in base alla novella decameroniana, in termini di brevità, unità dell'evento narrato, spiccato interesse per l'azione, linearità e intenzione di trasmettere un insegnamento morale in una maniera dilettevole (Zumthor 1983, 489; Picone 1993, 590-591, 595). Mentre la novella bandelliana conserva sia nuclei tematici che notevoli presenze lessicali boccacciane, Bandello opera consapevolmente numerose variazioni al modello, che proverò a esaminare nelle pagine seguenti. Va detto che tali variazioni si registrano in numerose novelle della sua raccolta; tuttavia, per ragioni di spazio, illustrerò ogni caso attraverso un'unica novella.

1. La riduzione del nucleo narrativo a favore dell'ampliamento dello spazio dedicato alla di satira di costume (I, 34).

Difficilmente si potrebbe definire la novella I, 34 della raccolta bandelliana. Di sicuro non è una delle più famose, al punto che Elisabetta Menetti, una delle più avvisate studiose della novellistica bandelliana, non la include nella recente selezione da lei curata (Bandello 2019³). C'è, infatti, poco a raccomandare questa novella alla selezione. Facilmente trascurabile nel magma dei "casi" e degli "accidenti" bandelliani, di sicuro molto meno avvincente per il lettore rispetto ad altre novelle, essa si presenta, invece, come un interessante terreno dove si verifica la dissoluzione del modello narrativo boccacciano di cui allo stesso tempo si conservano fascino e memoria tematico-lessicale.

La summenzionata novella è incentrata su tre temi decameroniani non di rado congiunti: la gelosia del marito, la beffa maritale e la falsa confessione. In poche parole,

prima di portare alla moglie Zanina un prete per la confessione, Gandino, il marito geloso, la obbliga a giurare davanti a lui di dire solo la verità; in seguito le chiede se lo abbia mai tradito. Dopo aver ricevuto una risposta negativa da parte di Zanina (adultera senza ombra di dubbio), egli scrive qualche peccato insignificante su un foglio che dà al prete per ottenere l'assoluzione della donna. Poi resta nella stanza per sentire la confessione, ovviamente falsa, della moglie, che ulteriormente continuerà la sua relazione extraconiugale.

Niente di più boccacciano a prima vista: solo che quanto viene riportato sopra, vale a dire il racconto del giuramento e della falsa confessione, occupa meno della decima parte del corpo della novella (854 su 9879 parole, esclusa l'epistola dedicatoria). Che cosa avviene dunque nella maggior parte della novella? La rubrica recita: "Gandino bergamasco scrive i peccati de la moglie e gli dà al frate che ode la confession di quella e fa mille altre pazzie" (Bandello I, 34, 1910, vol. II, 21). L'inopportuno intervento del marito nella confessione della moglie, enunciato quale tema centrale, si diluisce in realtà nel resoconto delle dette "mille altre pazzie" di Gandino.

Il testo va perciò sostanzialmente in due direzioni che spesso si trovano a intrecciarsi. Primo, si ha un'estesa discussione sulla gelosia, uno degli argomenti prediletti di Bandello, che varie volte ne parla come di un comportamento nocivo che conduce alla violenza e alla morte (Menetti 2005, 169-174; Anton 2021, 82-83). Secondo, ancor più ampia è la discussione sulla figura del protagonista Gandino, che offre all'autore l'occasione di ritrarre una figura di arrivista. La novella inizia con una lunga invettiva contro i bergamaschi, di cui Gandino, con i suoi innumerevoli vizi e difetti, sarebbe il rappresentante perfetto. Bandello pone l'accento sullo snobismo del personaggio, tutto intento a copiare le usanze degli aristocratici al servizio dei quali si trova. Gandino è un arrampicatore che, una volta arricchito, insieme alla moglie si comporta come una persona al di sopra del proprio livello sociale, imitando i nobili nei vestiti, nello stile epistolario (vedasi la lettera al suocero) e persino nel regime alimentare. Nel suo caso concreto, la gelosia viene presentata non tanto come un atteggiamento opprimente nei confronti della moglie, alla quale lei reagisca in autodifesa con una beffa, così come accade nella tradizione decameroniana (Fontes-Baratto 1972, 11-44), ma come un impedimento sociale, come una manifestazione di scortesia e maleducazione in contesti conviviali. Gandino, che proibisce alla moglie di partecipare alle feste e le nega le occasioni di socialità, si manifesta come un personaggio profondamente sgarbato. È questa mancanza di *savoir faire* sociale che gli viene rimproverata da Bandello nel contesto della cultura delle corti, vale a dire di una cultura fatta di eleganti conversazioni e comportamenti. Similmente, la moglie Zanina è di estrazione sociale bassa, ma presuntuosa, dai comportamenti altezzosi e dalle letture frivole dal punto di vista del predicatore Bandello (Petrarca, il *Decameron*, l'*Orlando furioso*, Aretino). Se la riflessione sulle emozioni umane fa parte dell'universo della scrittura bandelliana, qui essa subentra a una discussione più ampia sullo statuto sociale del personaggio e sul carattere ridicolo delle sue aspirazioni.

A tutto ciò si aggiunge un tipo di umorismo scatologico riconducibile a un filone popolare della letteratura medievale, il quale finisce per prevalere. Presente nel *Decameron* in alcune novelle comiche, dove qualche volta i personaggi derisi si sporcano di feci (vedasi la novella VIII, 9), in Bandello tale umorismo viene esacerbato e rappresentato con tocchi esagerati. Pare che il momento culminante della novella sia quello in cui Gandino sbaglia la medicina, provocando alla moglie una violenta crisi. Caduto l'agognato decoro, è poco avvincente la descrizione di Zanina che vomita e defeca allo stesso tempo; il suo corpo viene rappresentato altrettanto disgustoso quanto i suoi costumi. Peraltro, il fetore corporale accompagna il marito, ma anche l'amante di Zanina lungo tutta la novella, come per sottolinearne l'inferiorità sociale e la rudezza dei costumi. In chiave satirica viene smascherata l'ipocrisia dei due coniugi, ridicolizzati spietatamente per il loro contegno borioso.

Ciò che dovrebbe essere il nucleo della novella, vale a dire la beffa al marito geloso, è relegato in una posizione marginale e poco rilevante. Collocata proprio alla fine, la beffa desta poca simpatia o partecipazione in un lettore davanti al quale erano stati esposti dettagliatamente gli ignobili comportamenti dei due personaggi, una moglie adultera e arrogante e un marito corrotto, avido di denaro e di ascensione sociale. Ma Bandello stesso è ben consapevole del carattere ibrido della sua novella quando alla fine afferma: "questo è far satire e non novellare" (Bandello I, 34, 1910, vol. II, 46).

Nella generale dinamica della rielaborazione bandelliana del tipo di narrazione ereditato da Boccaccio, la novella I, 34 si presenta come una delle più lontane dal modello decameroniano: lunga, discorsiva, con una trama poco articolata, essa costituisce il racconto di un caso di gelosia che illustra quanto tale emozione sia dannosa, ma senza mettere in evidenza l'intelligenza della moglie che riesce a beffarsi del marito. Avente come protagonisti due personaggi antipatici in situazioni grottesche, la novella sperimenta sulla dissoluzione del prototipo boccacciano, testimoniando allo stesso tempo il disinvolto approccio a tale prototipo.

2. La sostituzione della narrazione con una collezione di mirabilia (I, 56).

Se al centro della poetica bandelliana si trova l'infinità dei casi umani che lo scrittore non riuscirebbe mai a elencare, nella novella I, 56 il narratore porta in discussione le altrettanto inesauribili "meravigliose opere de la dedalea natura" (Bandello I, 56, 1910, vol. II, 275). La tradizionale rubrica di stampo boccacciano precisa: "Strana e meravigliosa usanza che era anticamente in Idrusa ove a ciascuno era lecito senza punizione del magistrato levarsi la vita. Degli orti de l'isola di Samo ed altre" (Bandello I, 56, 1910, vol. II, 272). Sin dall'inizio si annuncia che la novella, in cui difficilmente si potrebbe individuare un nucleo narrativo, consiste in realtà in un elenco di mirabilia che avvicinano il testo bandelliano al discorso odepórico, alla letteratura di viaggio incentrata su usanze, curiosità, bizzarrie riscontrate in terre lontane. In un'epoca di scoperte e viaggi, di allargamento dell'orizzonte oltre i confini del mondo conosciuto, il discorso odepórico, caratterizzato dalla presenza di

descrizioni di itinerari, dettagli etnografici, curiosità naturali (Fiorino 1994; Formisano 1999, 25-45; Fasano 1999; Wolfzettel 1996), arricchisce il discorso letterario.

La novella sta sin dall'inizio sotto il segno della meraviglia: essa è occasionata da un viaggio a Venezia, "città nel vero tra le mirabili mirabilissima" (Bandello I, 56, 1910, vol. II, 271) per le sue ricchezze, per la varietà della sua popolazione, per l'abbondanza alimentare nonostante l'assenza delle coltivazioni, nonché per la sua organizzazione politica. In questa città che, sottolinea Bandello, è fuori del comune da tutti i punti di vista, egli ascolta "una meravigliosa novella" e "una meravigliosa istoria" (Bandello I, 56, 1910, vol. II, 271) raccontate dal vicentino Galeazzo Valle, che con la sua lira e con le sue storie intrattiene spesso la compagnia. Sebbene fosse uno sperimentato viaggiatore per i mari del Levante, Valle sceglie di non parlare di ciò che ha visto personalmente durante le sue frequenti navigazioni, dichiarando che la molteplicità delle cose viste o sentite (dei "casi", come dice Bandello a proposito della propria variegata opera) lo impedirebbe a finire. Invece si propone di raccontare prima un caso dei tempi dei romani:

S'io mi metterò a narrarvi le cose da me vedute nel tempo che io ho navigato per i mari di Levante, e voi averete assai che fare a prestarmi sì lungamente l'orecchie ed io in cicalare non saperei così di leggero ridurmi al fine, perciò che nel vero ho veduto ed udito assai cose degne per molte lor qualità d'esser raccontate. Tuttavia poi che me lo comandate, io alcune ne dirò; ma prima io vo' dirvi una molto strana consuetudine che al tempo dei romani s'osservava in una de l'isole del mar Egeo, e udite come (Bandello I, 56, 1910, vol. II, 272).

Galeazzo Valle, la finta maschera del narratore Bandello, propone dunque non una novità, ma il racconto di un ciò che era già stato detto in precedenza da autorevoli autori antichi. Si è davanti a una scelta libresca consistente nella riproposta di fonti già note, quali gli scritti di Plinio e Diodoro, citati esplicitamente, i quali senz'ombra di dubbio facevano parte della biblioteca di Bandello (e non solo). La menzione di testi antichi, invocati per conferire autorevolezza al racconto, inserisce la novella in un orizzonte di attesa culturale, conducendo un potenziale lettore/ascoltatore istruito nello spazio familiare della tradizione classica. Inoltre, le meraviglie annoverate sono tutte circoscritte allo spazio insulare, che è il tipico orizzonte del meraviglioso medievale (Baudry 1997, 279-295). Il lettore si trova così davanti a una novella - *récit de voyage*, in cui l'illusione del viaggio si abbina alle proprie attese culturali nutrite da fonti classiche.

C'è poco di narrativo in questa cosiddetta novella, il cui nucleo consiste in un discorso sulla fortuna fatto a Pompeo Magno da una matrona incontrata a Idrusa. È su quest'isola che Pompeo viene a conoscenza della "strana e meravigliosa usanza" (Bandello I, 56, 1910, vol. II, 271) che il suicidio è lecito dopo aver presentato ai magistrati la ragione per cui uno si vuole togliere la propria vita e che tale gesto viene fatto senza nessuna tristezza e disperazione. Di fronte alla perplessità di Pompeo, un'onorata matrona espone le sue opinioni sull'instabilità della fortuna, che cambia non

solo la vita delle persone, privandole di quelle cose che le rendono felici, ma anche la storia di stati come la Grecia e Roma. Alla fine di questo lungo e articolato discorso sulla mutevolezza della fortuna, la matrona dichiara che, avendo avuto una vita lunga e bella, ha “maturamente deliberato levar[si] fuor de la giurisdizione de le sue forze e degli infortunii suoi ed infermità noiose e gravi che a noi mortali miseramente soprastanno” (Bandello I, 56, 1910, vol. II, 274). In seguito, senza esitare, ingerisce il veleno.

L’atteggiamento della matrona dell’isola è in sé una meraviglia, a cui il narratore aggiunge “un’altra cosa mirabile” (Bandello I, 56, 1910, vol. II, 275) che accade sempre su un’altra isola. Anche questo è il racconto di una cosa non vista personalmente, ma che, nella tradizione del racconto di viaggio, gli è stata riferita da un terzo: “intesi esser stata” (Bandello I, 56, 1910, vol. II, 275). Valle racconta dell’esistenza di alcuni orti “al tempo antico” (Bandello I, 56, 1910, vol. II, 275) dove chiunque poteva mangiare, ma senza portarne fuori i pomi. Poi egli prosegue con il racconto di una terza meraviglia, giustificandola con il carattere meraviglioso del numero tre: “Ora avendovi raccontate due cose mirabili, perché, secondo il detto del poeta, Iddio del numero dispari s’allegria ed il ternario è sacro, passerò da le due a le tre cose mirabili” (Bandello I, 56, 1910, vol. II, 275). La terza meraviglia, riferita da Diodoro, è quella delle miniere di ferro di un’altra isola, che si riempiono sempre, una volta svuotate. In realtà le meraviglie non si fermano a tre, ma Valle va avanti e aggiunge un’ “altra meraviglia” (Bandello I, 56, 1910, vol. II, 275), cioè che tale ferro non si poteva lavorare se non in terraferma. E poi un’altra: secondo Plinio, anche in un’altra isola il marmo cresce nelle fosse, e in uno di questi pezzi di marmo fu scoperta l’immagine del Sileno. E ancora una, accumulando curiosità dopo curiosità: non sui mari, ma anche più vicino si trovano meraviglie (ovviamente di ispirazione classica) come quella del territorio di Padova, dove i sassi ricavati da una miniera non finiscono mai.

La novella I, 56 si presenta come disorganica, disuguale, tutt’altro che riconducibile al genere. Essa consiste in una collezione di meraviglie, in cui la parte più ampia è dedicata al discorso con cui la matrona difende e giustifica il singolare costume del suicidio stoico e razionale praticato sull’isola. Il resto del testo è dedicato al semplice elenco delle improbabili meraviglie naturali tratte dalle opere di eruditi greci e latini, che il presunto navigatore preferisce di raccontare invece di condividere con gli ascoltatori le sue esperienze. I viaggi di Galeazzo Valle sono, ovviamente, fittizi; il suo personaggio serve a Bandello per offrire al lettore, sotto il pretesto della finzione letteraria, un’incursione in un altro tipo di discorso, quello “scientifico”, enciclopedico, della storia naturale. Allo stesso tempo Bandello se ne avvale per affrontare la questione filosofica e morale dell’atteggiamento davanti alle avversità della sorte, relegando a tempi lontani la questione del suicidio, una pratica senz’altro scomoda per il frate domenicano.

Tale novella testimonia un tipo diverso di rottura con il modello decameroniano. Persino la prima parte, quella incentrata sul suicidio della matrona, è poco adatta a costituire un nucleo narrativo, non formando nemmeno una novella di motto. Anzi, il

testo consiste nella condivisione di curiosità all'interno di un gruppo aristocratico che passa il suo tempo con la conversazione, la musica e la poesia. La presenza di una tale novella nella raccolta bandelliana testimonia sempre l'apertura dell'autore nei confronti di altri tipi di tipologie testuali, come si vedrà anche in seguito.

3. L'inserimento di ampie digressioni che attingono alla trattatistica (IV, 6).

Nel *Decameron*, la parte teorica illustrata, esemplificata e confermata in maniera concreta e convincente dal racconto occupa di solito poche righe che precedono la novella. L'introduzione al racconto, presentando brevemente una tesi, offre al lettore la chiave di lettura morale in cui affrontare e decifrare quanto segue, testimoniando l'insito legame tra novella e trattatistica di varia natura (Bruscagli 2005, 872). Il rapporto anche quantitativo tra novella e trattato acquisisce peso diverso in Bandello, dove lo spazio dedicato all'argomento di riflessione che occasiona il racconto occupa invece una ragguardevole parte, a volte prolungandosi dall'epistola dedicatoria alla novella propriamente detta, quasi il flusso delle considerazioni morali non potesse essere confinato allo spazio della dedica. Gli argomenti riguardano questioni tra le più diverse da esaltare o da vituperare in materia di comportamenti umani, quali per esempio le emozioni che conducono ad atteggiamenti nocivi (ira, appetito sessuale sfrenato, gelosia, vendetta ecc.), la teoria dei temperamenti e così via.

Nella novella IV, 6, incentrata sulla vendetta dei frati francescani contro i mugnai che li avevano costretti a bere del vino e a ballare, 943 parole su 2548 (quasi il 40%) sono dedicate all'introduzione teorica dell'argomento. La lettera dedicatoria presenta una brigata in cui uno dei membri, che è "nemico mortale de la malinconia" (Bandello IV, 6, 1910, vol. V, 149), nel corso di un elegante incontro incanala la conversazione dalla politica verso i vini. A quel punto interviene "uno svegliato e accorto giovane" (Bandello IV, 6, 1910, vol. V, 150) che aveva studiato filosofia a Parigi e che inizia a narrare "una picciola istoria" (Bandello IV, 6, 1910, vol. V, 150). Ma prima di presentare la detta storia il narratore pronuncia un ampio discorso degno della sua formazione filosofica parigina, in cui vengono annoverati tanto i benefici del vino quanto gli svantaggi del consumo immoderato. Il giovane filosofo, dietro il quale non è difficile intravedere sempre il predicatore Bandello, si lancia in un dotto excursus in cui espone convincentemente argomenti pro e contro il consumo del vino, invocando autorità bibliche e mediche (Salomone, Galeno) per dare maggiore peso alle sue affermazioni. Il passo costituisce un vero e proprio *tour de force* da parte del frate domenicano, che sembra quasi scagliarsi contro gli alcolisti dal pulpito. Al centro del suo discorso si trova l'idea della moderazione, dell'*aurea mediocritas*, dell'equilibrio che dovrebbe governare tutte le azioni umane. Per Bandello, saper distinguere la strada giusta, che non può essere altra che la via di mezzo, fa parte del consapevole esercizio della ragione umana che egli mette al centro della sua poetica, mentre indica le conseguenze del fallimento di tale esercizio. Tale ottica si applica anche alla questione del consumo del vino:

Vi dico adunque che non è se non ben fatto a sapere la utilità che il buono vino moderatamente bevuto reca agli uomini, e per lo contrario quanto danno fa ogni volta che l'uomo lo beve o for di modo o guasto, perciò che in l'uno e l'altro modo infinitamente nuoce. Né questa è colpa del vino, che in sé è mirabilmente giovevole a li corpi nostri; ma il male proviene dagli uomini che non si sanno governare (Bandello IV, 6, 1910, vol. V, 151).

La presentazione dei benefici e dei danni del consumo immoderato di vino viene costruita con retorica maestria per mezzo di enumerazioni, domande retoriche e convincenti climax:

Chi non sa che il buono vino maturo, chiaro e odorato, è uno liquore soavissimo, vero sostenimento de la vita umana, rigeneratore degli spiriti, rallegatore del core e restauratore potente e efficacissimo di tutte le vertuti e azioni corporali? (Bandello IV, 6, 1910, vol. V, 151);

Non è egli scritto che molti più el troppo mangiare e bere ne ha morti, che non ha fatto il coltello? Non dice egli il Sapiente che il vino fa apostatare gli uomini saggi? e che esso vino è creato da Dio per iocondità e non per inebriare? Non è egli scritto che il vino, for di modo preso, a molti è stato cagione chiara di fargli irritare e corrociare, e che infiniti ne ha roinati? (Bandello IV, 6, 1910, vol. V, 151-152).

Bandello ricorre persino alla suggestiva e fantasiosa tradizione etimologica medievale: “Guardate al nome de l'arbuscello che produce questo sacro liquore. Egli pure si chiama «vite», perché nel vero egli dona la vita a l'uomo” (Bandello IV, 6, 1910, vol. V, 151).

Un coerente e articolato discorso medico confluisce nella digressione, indicando la competenza e la familiarità di Bandello con le questioni scientifiche dell'epoca, utilizzate e utilizzabili a scopo persuasivo:

E secondo che è preso sí come richiede il bisogno de la temperatura de li corpi nostri, conferisce molto al nodrimento del corpo, genera ottimo sangue, si convertisce prontamente a nodrire, accresce la digestione per tutte le membra e parti corporali, fa buono animo, rasserena l'intelletto, rallegra il core, vivifica gli spiriti, provoca l'orina, caccia la ventosità, aumenta il calore naturale, ingrassa li convalescenti, eccita l'appetito, rischiera il sangue, apre le oppilazioni, distribuisce il cibo nodritivo a le parti convenevoli, fa buono e bello colore e caccia fuori tutte le superfluità (Bandello IV, 6, 1910, vol. V, 152);

Nuoce al cervello, offende la nuca e debilita i nervi; onde causa assai sovente apoplessia, cioè la goccia, paralisia, mal caduco, spasimo, stupore, tremore, abbagliamento di occhi, vertigini, contrazioni di giunture, letargia, frenesia, sordità e catarro (Bandello IV, 6, 1910, vol. V, 152).

La chiave sta nella moderazione, nel sapere evitare l'eccesso che conduce a comportamenti obbrobriosi, elencati ascendentemente secondo la loro gravità: "Corrompe poi i buoni e lodevoli costumi, perciò che fa diventare gli uomini cianciatori, sbaiaffoni, contenziosi, bugiardi, disonesti, lussuriosi, giocatori e furiosi e sovente micidiali" (Bandello IV, 6, 1910, vol. V, 152).

In questo vero e proprio sermone che punta sulla moderazione è evidente l'intenzione moralizzatrice del frate domenicano di combattere il vizio dell'ubriachezza e di ammonire il lettore contro i pericoli del vino, mescolando medicina, anatomia e riflessione morale, citando fonti bibliche e mediche e finalmente ricorrendo al racconto per maggiormente persuadere il lettore. La novella, una delle più famose e abilmente costruite da Bandello, illustra ulteriormente il castigo inflitto simmetricamente da alcuni frati francescani ai mugnai che, a causa del troppo vino, erano venuti meno al rispetto dovuto ai religiosi.

Se i summenzionati tre casi analizzati riguardano una trasformazione della novella nel senso dell'avvicinamento ad altri generi letterari, i due casi che saranno esaminati in seguito riguardano la proliferazione dei nuclei narrativi all'interno della novella stessa e della dedicatoria.

4. Il raggruppamento all'interno dello stesso testo di più episodi relativi a un unico personaggio (III, 48).

Come indicato all'inizio di questo contributo, soffermandosi sulle caratteristiche del genere fondato dalla novella boccacciana, la critica ha individuato come tratto specifico la centralità di un'unica vicenda. La novella bandelliana, invece, moltiplica a più riprese quel suo nucleo unico fino a inglobare più episodi relativi allo stesso personaggio. Così, la novella III, 48 presenta tre motti del protagonista, mentre allo scopo di introdurre il lettore nell'atmosfera della novella che seguirà un quarto motto viene raccontato persino nella dedicatoria. Uno dei membri della brigata riferisce che il Monarca, buffone dei signori di Beccaria, aveva detto pubblicamente a due gentiluomini che passeggiavano con le loro innamorate alcune parole "troppo disoneste e indegne" (Bandello III, 48, 1910, vol. IV, 417). Tali parole vengono giudicate ingiuriose, ma non sarebbero da prendere sul serio, visto la qualità di chi parlava e la sua condizione di "pazzo pubblico" (Bandello III, 48, 1910, vol. IV, 417). L'incidente è per uno dei presenti l'occasione di intervenire per dare voce alla visione di Bandello sul motto:

messer Antonio disse che i motti e le risposte pronte date a tempo e luogo conveniente, rintuzzando gli altrui detti o con debito morso riprendendo gli altrui vizi con qualche bella coperta di parole, erano meravigliosamente da esser lodati. Né meno giudicava esser lodevoli quelle risposte, le quali con pronto avvedimento, senza morder nessuno, argutamente ribattevano, quando talora alcuno si sentiva mordere (Bandello III, 48, 1910, vol. IV, 417).

Bandello distingue nettamente tra ingiuria e motto; quest'ultimo serve primo per mordere i vizi altrui e secondo per difendersi elegantemente da un attacco verbale, ponendo fine a un'aggressione con garbo e ingegno. A mo' di esempio si racconta sempre nella dedicatoria un motto talmente ingegnoso che colui che attacca è il primo a ammettere l'intelligenza della controbattuta. Esso è attribuito a un vescovo ironizzato dal re di Francia Ludovico XI per i ricchi paramenti della sua mula: "Monsignor, i vescovi santi al tempo passato non andavano con queste pompe, ma si contentavano d'andar suso un asinello, con la cavezza di corda, senza briglia né sella" (Bandello III, 48, 1910, vol. IV, 417). A cui il vescovo risponde: "Sire, io conosco che voi dite il vero; ma ciò era quando i re erano pastori e guardavano le pecore" (Bandello III, 48, 1910, vol. IV, 418). L'ingegnosa risposta è molto gradita dal re stesso.

Tuttavia, tale boccacciana eleganza illustrata dal motto della dedicatoria si conserva poco nei tre motti della novella propriamente detta, tutti e tre appartenenti alla prima categoria, quella delle battute spiritose che mordono i vizi. Essi sono attribuiti a uno spagnolo "industrioso, sagace, solerte e pronto" (Bandello III, 48, 1910, vol. IV, 419), Roderico da Siviglia, vissuto presso la corte aragonese di Napoli. L'ottima padronanza dell'italiano fa sì che Roderico sia perfettamente in grado non soltanto di cogliere il ridicolo di una situazione, ma anche di esprimerlo in maniera sagace.

Richiamano l'attenzione di Roderico e si espongono al suo spietato giudizio difetti fisici, atteggiamenti scortesi e comportamenti al di fuori della norma. Andando a visitare una nobildonna che aveva appena partorito, Roderico la trova a letto con il bambino tra le braccia, mentre il suocero sta a piè del letto appoggiato al bastone e a destra e a sinistra si trovano due cortigiani, uno "corpulento e grasso, che pareva un bue" e uno che "aveva fama per Napoli d'esser di natura d'asino, ingrato, ruvido e spiacevole" (Bandello III, 48, 1910, vol. IV, 419). Davanti a un tale spettacolo Roderico si prosterne, affermando di trovarsi di fronte a un presepio raffigurante la Madonna col bambino, il vecchio Giuseppe, il bue e l'asino.

A questo motto se ne aggiungono altri due, entrambi sull'argomento della pederastia, probabilmente occasionati dalla presenza nella brigata degli ascoltatori di alcuni scolari da ammonire sui rapporti del genere, frequenti negli ambienti universitari. Roderico ferma un mercante fiorentino che vuole entrare nel palazzo dicendogli: "Il re comanda che ciascuno, così come ha lasciato l'arme a la porta del castello, anco qui, quando i paggi ci sono, si lasci a l'uscio l'appetito di mangiar carne di capretto" (Bandello III, 48, 1910, vol. IV, 420). Il fatto che il summenzionato mercante è di Firenze non deve stupire: al tempo i fiorentini godevano della fama di essere omosessuali (Ariès e Duby 1995, vol. III, 344-345). L'atteggiamento di Bandello, uomo della Chiesa e frate predicatore, è di chiaro assenso nei confronti della battuta di Roderico: "Restò tutto sbigottito il mercadante, sentendosi tanto mordacemente improverare e sul viso rinfacciare con oneste parole il suo disonestissimo vizio" (Bandello III, 48, 1910, vol. IV, 420).

L'altro motto di Roderico è molto più diretto di questo e viene inserito in un brano che risente fortissimo della presenza lessicale decameroniana. Vi si legge fra le righe il famoso ritratto decameroniano di Ser Ciappelletto, il peccatore per eccellenza:

Era un cortegiano, il quale si sarebbe stimata gran vergogna se detto si fosse che egli donna alcuna avesse amata. Del contrario poi era più vago che l'orso del mèle (Bandello III, 48, 1910, vol. IV, 420);

Egli, essendo notaio, avea grandissima vergogna quando un de' suoi strumenti, come che pochi ne facesse, fosse altro che falso trovato [...] Delle femine era così vago come sono i cani de' bastoni (Boccaccio I, 1, 1992, 53).

Il personaggio si addormenta e viene trovato da alcuni cortigiani spogliato dalla cintola in giù, come il boccacciano Masetto che viene scoperto dalla badessa mentre dormiva nel giardino del monastero (III, 1):

Questi, essendo di state, da mezzo dí, spogliato, si corcò suso un tettuccio per dormire, e dormendo si dimenò di modo che dinanzi restò scoperto e mostrava esser ben fornito di masserizia di casa (Bandello III, 48, 1910, vol. IV, 420);

trovò Masetto [...] tutto disteso all'ombra d'un mandorlo dormirsi, ed avendogli il vento i panni dinanzi levati indietro, tutto stava scoperto (Boccaccio III, 1, 1992, 335).

Davanti alla nudità del cortigiano addormentato, gli altri si mettono a ridere e a commentare sulle dimensioni del suo organo genitale, a cui Roderico ribatte: "non vi meravigliate se quel citriolino è cresciuto così grande, perché di continuo è cresciuto ne lo sterco" (Bandello III, 48, 1910, vol. IV, 421). Nonostante la volgarità della battuta, l'atteggiamento di Bandello è anche questa volta di assenso: "Risero tutti de la faceta similitudine da Roderico data, il quale era da tutti i buoni cortigiani amato, e sapeva con molta gentilezza morder i vizii de' cortigiani" (Bandello III, 48, 1910, vol. IV, 421).

Bandello non considera più un'unica battuta come definitiva per delineare e fissare il ritratto del personaggio ingegnoso, così come avveniva in Boccaccio. Egli invece sceglie di accumulare più motti, secondo lo stesso principio che lo fa accumulare casi dopo casi in una raccolta non regolata da un principio interno di simmetria, ma la quale potrebbe estendersi all'infinito.

5. Il racconto di una mini-novella nella dedicatoria (IV, 1).

La novella IV, 1 ha come argomento la falsa identità: un uomo finge di essere Balduino, conte di Fiandra e imperatore di Costantinopoli, morto diciott'anni prima in Oriente. Smascherato grazie ad alcune accorte domande relative ad eventi essenziali della sua vita, alla fine l'impostore viene impiccato.

Più della novella stessa attira l'attenzione la lettera dedicatoria, nella quale è presente un brevissimo racconto che potrebbe costituire una novella a sé stante. La summenzionata novella, raccontata da Bandello stesso, è occasionata dall'incontro tra alcuni aristocratici alloggiati nella casa di uno di loro. Come al solito, Bandello parte da una fonte latina per tracciare un parallelo con la contemporaneità: in presenza del precettore dei figli, si legge un passo di Valerio Massimo in cui si parla della straordinaria somiglianza fisica che può verificarsi a volte tra le persone. Valerio Massimo menzionava appunto l'esistenza a Roma di due uomini che somigliavano incredibilmente a Pompeo Magno. La storiella riferita dall'autorevole scrittore latino costituisce lo spunto per un aneddoto raccontato da Bandello su due fratelli veneziani, Gasparro e Melchio Bracelli, somiglianti al punto che provocano confusione persino alle persone di casa. I fratelli fanno credere involontariamente a un sarto di non aver portato il giubbone ordinato a uno di loro, poi, accorgendosi della sua confusione nel vederli a turno con e senza il giubbone, improvvisano una beffa allo scopo di pigliarne piacere ("Ridiamo pure per uno pezzo", Bandello IV, 1, 1910, vol. V, 79). Seguono incontri per le strade della città fino al momento in cui la verità viene rivelata teatralmente al sarto, sulle scale della casa. Per conferire più veridicità al racconto, i personaggi vengono fatti passare per figure reali e note al dedicatario: "Mentre che io questo narrava, voi sovraveniste per vostri affari che avevate col signore Federico e faceste testimonio verace a quanto io narrato aveva, come colui che lungamente con li Bracelli trafficato avevate" (Bandello IV, 1, 1910, vol. V, 79).

Finita tale novella comica e leggera, raccontata come per seguire lo svolgimento di una conversazione nel corso della quale più partecipanti esprimono il proprio parere su un argomento dato, uno degli ascoltatori comincia a raccontare anche la novella incentrata sulla figura del ciarlatano che pretendeva di essere l'imperatore di Costantinopoli. Ma in questo caso il tono non è più divertito, bensì serio e grave, in quanto non si tratta più di una burla: l'impostore riesce a seminare confusione e a trovare anche un certo appoggio fino a essere scoperto dalle autorità e messo a morte.

L'insieme narrativo costituito da dedicatoria e novella offre perciò al lettore il tema del doppio in tre varianti: innanzitutto c'è il riferimento alla fonte classica, la storia narrata da Valerio Massimo, dove si menziona soltanto la somiglianza con il celebre politico, ma senza altri sviluppi narrativi; poi segue la novella comica, ambientata nella contemporaneità, sui due fratelli che uno dei narratori conosce; e finalmente segue la novella stessa, che si focalizza su un caso di furto di identità riferito dalle cronache. Bandello accumula così intorno allo stesso tema della somiglianza fisica e della conseguente confusione due nuclei narrativi, distribuendone uno nella dedicatoria e uno nella novella. Tale procedimento è sempre coerente con la poetica bandelliana mirante alla registrazione di tutti i casi mirabili che accadono tutti i giorni.

Dai cinque casi esaminati risulta che il modello decameroniano viene giudicato insufficiente da Bandello, che esprime la sua ammirazione per Boccaccio mentre al contempo se ne dichiara diverso e se ne distanzia. Le variazioni al modello narrativo includono la moltiplicazione dei nuclei narrativi, presenti persino al livello della lettera

dedicatoria, la contaminazione con altre tipologie discorsive, l'intervento sul rapporto di interdipendenza tra lettera dedicatoria e corpo della novella stessa. Eppure, paradossalmente, la crisi del modello è anche segno della sua vitalità, come della sua rivitalizzazione: Boccaccio rimane sempre lì, con il suo lessico inconfondibile, con le sue situazioni tipiche, a dimostrare la forza della sua creazione.

Bibliografia

Fonti

- Bandello, Matteo. 1910. *Le novelle*, vol. I-V. A cura di Gioachino Brognoligo. Bari: Laterza.
 Bandello, Matteo. 2019³. *Novelle*. A cura di Elisabetta Menetti. Milano: BUR.
 Boccaccio, Giovanni. 1992. *Decameron*, vol. I-II. Nuova edizione rivista e aggiornata a cura di Vittore Branca. Torino: Einaudi.

Studi e articoli

- Anton, Corina. 2021. «Grandissima e smisurata paura». *Una proposta di lettura di novelle del Cinquecento*. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință.
 Ariès, Ph., Duby, G. 1995. *Istoria vieții private*, vol. III, traducere de Maria Berza și Micaela Slăvescu. București: Meridiane [ed. orig. *Histoire de la vie privée*, 1985].
 Baudry, Robert. 1997. *L'île: carrefour du merveilleux*, in Daniel Reig (dir.), *Île des merveilles. Mirage, miroir, mythe*. Paris: L'Harmattan, p. 279-295.
 Brusca, Riccardo. 2005. *La novella e il romanzo*, in Enrico Malato (dir.), *Storia della letteratura italiana*, vol. IV. *Il primo Cinquecento*, parte II. *Verso il Manierismo*. Milano: Il Sole 24 Ore, p. 835-907.
 Fasano, Pino. 1999. *Letteratura e viaggio*. Roma-Bari: Laterza.
 Fiorino, Fulvia. 1994. *La lingua del viaggiatore francese*. Fasano: Schena.
 Fontes-Baratto, Anna. 1972. *Le thème de la beffa dans le Décaméron*, in André Rochon et al. (éds.), *Formes et significations de la "beffa" dans la littérature italienne de la Renaissance*, vol. I. Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle, p. 11-44.
 Formisano, Luciano. 1996. *La scrittura di viaggio come „genere” letterario*, in Adriana Chemello (ed.), *Antonio Pigafetta e la letteratura di viaggio nel Cinquecento*. Verona: Cierre, p. 25-45.
 Menetti, Elisabetta. 2005. *Enormi e disoneste: le novelle di Matteo Bandello*. Roma: Carocci.
 Picone, Michelangelo. 1993. *Il racconto*, in Franco Brioschi, Costanzo Di Girolamo (a cura di), *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, vol. I. *Dalle Origini alla fine del Quattrocento*. Torino: Bollati Boringhieri, p. 587-696.
 Wolfzettel, Friedrich. 1996. *Le discours du voyageur. Le récit de voyage en France, du Moyen Âge au XVIII^e siècle*. Paris: PUF.
 Zumthor, Paul. 1983. *Încercare de poetică medievală*, traducere și prefață de Maria Carpov. București: Univers [ed. orig. *Essai de poétique médiévale*, 1972].

Jelena BADOVINAC
Branislava MAKSIMOVIC
Tamara STANIC
(Facoltà di Lettere e Filosofia,
Università di Novi Sad)

Il problema dell'insegnamento del congiuntivo agli studenti serbofoni: letteratura come stratagemma

Abstract: (The problem of teaching the subjunctive to serbian-speaking students: lityerature as a strategy) In the context of second language acquisition (L2), morphological divergence between the target language and the learner's native language (L1) frequently generates significant linguistic difficulties. Given that the subjunctive mood (congiuntivo) is not structurally present within the morphological system of the Serbian language, it routinely constitutes a critical impediment for Serbian-speaking students learning Italian. This paper aims to critically examine didactic methodologies applicable in the classroom to facilitate the effective acquisition of this verbal mood and proactively mitigate student discouragement. The integration of literary material is proposed as a strategic intervention to sustain elevated motivational levels and enhance overall linguistic competence. The application of literature-rich in the subjunctive mood, specifically targeting Serbian-speaking students at the A2 proficiency level (CEFR), promotes an immersive, context-driven approach to grammar. This strategy stimulates the understanding of crucial semantic nuances and supports the acquisition of the formal register of the Italian language. Beyond the textbook commonly used at the university level (*Nuovo Espresso 2*), the inclusion of carefully selected literary excerpts containing a high frequency of the subjunctive is proposed. Through exposure to this supplementary material, students are afforded the opportunity for deeper engagement with the mood's diverse usage patterns. To this end, specific didactic activities, meticulously designed for A2-level Italian language learners, will be presented. These activities are formulated to encourage greater classroom participation and stimulate sustained interest in Italian language acquisition, particularly the subjunctive, through the medium of literature.

Keywords: *FL learning, subjunctive, literary material, Serbian-speaking students, motivation.*

Riassunto: Nel contesto dell'apprendimento di una lingua straniera molto spesso ci si trova davanti a diversi disagi linguistici dovuti alle differenze tra la nuova lingua e la propria lingua madre. Prendendo in considerazione che il congiuntivo non fa parte del sistema morfologico della lingua serba, esso di solito rappresenta uno degli ostacoli nell'apprendimento dell'italiano da parte degli studenti serbofoni. Con questo lavoro si intende riflettere sulle modalità didattiche che si potrebbero applicare in aula in modo tale da far acquisire meglio le conoscenze relative a questo modo verbale ed evitare eventuali scoraggiamenti tra gli studenti. Per mantenere alta la motivazione si suggerisce l'introduzione del materiale letterario che si dimostra particolarmente utile nel miglioramento delle capacità linguistiche. L'uso del materiale letterario nell'insegnamento del congiuntivo agli studenti serbofoni di livello A2 favorisce un approccio immersivo alla grammatica, stimolando la comprensione delle sfumature semantiche e l'acquisizione del registro formale della lingua italiana. Oltre al libro di testo che viene usato a livello universitario (*Nuovo Espresso 2*), si propone l'inserimento di alcuni testi letterari contenenti il congiuntivo, tramite i quali gli

studenti si potrebbero esporre ulteriormente ai diversi usi del congiuntivo¹. Con tale scopo, verranno presentate varie attività destinate agli studenti di italiano di livello A2 il cui ruolo sarà di favorire maggiore partecipazione durante le lezioni e di stimolare l'interesse verso l'apprendimento dell'italiano, in particolare del congiuntivo, attraverso la letteratura.

Parole-chiave: *apprendimento LS, congiuntivo, materiale letterario, studenti serbofoni, Alessandro Baricco.*

Fondamenti teorici e prospettive didattiche: il valore intrinseco della letteratura nell'acquisizione linguistica

L'ambito dell'insegnamento delle lingue straniere ha conosciuto una profonda evoluzione negli ultimi decenni, orientandosi prevalentemente verso metodologie comunicative e approcci *task-based*. Tuttavia, in questo contesto dinamico, il testo letterario mantiene un ruolo cruciale, agendo non solo come mero veicolo di informazioni linguistiche, ma come un ponte essenziale verso la cultura, la competenza interculturale e la padronanza linguistica avanzata (Hall 2005, Lazar 2010, Culler 2001, Balboni 2014, Balboni, P., Caon F. 2015). La letteratura non è semplicemente un serbatoio di regole grammaticali e vocabolario; essa incarna la storia della lingua, le sue sfumature idiomatiche, i suoi registri più elevati e le profonde strutture del pensiero che hanno plasmato l'identità nazionale. L'integrazione del testo letterario nel curriculum di italiano (L2/LS) trascende, pertanto, la funzione strumentale della lingua, elevando il processo di apprendimento a un'esperienza di arricchimento cognitivo ed emotivo. Attraverso l'esplorazione di poesie, romanzi e racconti, gli studenti sono esposti a un italiano autentico e complesso, che stimola la capacità di interpretazione, l'analisi critica e lo sviluppo del pensiero astratto (Porcelli 2013, 72-73). Questo non solo rafforza le competenze di lettura approfondita e comprensione testuale, ma migliora anche le abilità di produzione scritta e orale, fornendo modelli stilistici ricchi e vari.

Il presente lavoro si propone di esplorare e dimostrare l'efficacia del testo letterario come risorsa didattica multifunzionale. Prima di addentrarci nell'analisi pratica, questo capitolo introduttivo si concentrerà sulla delineazione del quadro teorico che supporta l'inclusione della letteratura nell'educazione linguistica, evidenziando in che modo essa favorisca un apprendimento più integrale e profondamente radicato nel contesto socio-culturale italiano. L'obiettivo è riaffermare il testo letterario come uno strumento didattico insostituibile per la formazione di parlanti non solo fluenti, ma anche culturalmente consapevoli e criticamente impegnati. Partendo dal presupposto che la letteratura si configuri come la chiave di volta per la cognizione della complessità

¹ Nonostante la vasta produzione editoriale offra numerosi sussidi didattici focalizzati sull'insegnamento del congiuntivo, il presente studio ha optato per l'adozione dell'opera di Alessandro Baricco quale corpus di riferimento.

di una lingua e della cultura che essa veicola, essa funge, nel contempo, da strumento didattico efficace e onnicomprensivo. Tale strumento consente agli studenti di cogliere e assimilare le peculiarità della lingua straniera in modo autentico. In questa prospettiva, il testo letterario – fornendo contesti ricchi e autentici, intessuti di dubbi, incertezze, desideri, opinioni e stati d'animo soggettivi – rende l'insegnamento del congiuntivo più immediato e profondamente comprensibile. La letteratura integra e illustra in maniera vivida quegli usi complessi che la grammatica tradizionale, spesso, si limita a presentare come aride norme sintattiche.

Insegnamento del congiuntivo al livello A2

L'insegnamento della lingua italiana presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Novi Sad si realizza in due tipi di corsi. Il corso di Lingua, letteratura e cultura italiana prevede un programma quadriennale, mentre nel corso opzionale la lingua italiana può essere studiata come lingua straniera a scelta per due anni ed è destinata a tutti i gruppi, sia filologici che non filologici. Dopo il primo anno di studio in entrambi i corsi, gli studenti acquisiscono competenze linguistiche di livello A1, mentre al termine del secondo anno raggiungono il livello obiettivo A2. Inoltre, gli studenti che frequentano il corso della lingua opzionale hanno possibilità di proseguire lo studio per un anno in più e conseguire il livello di studio B1.

Come strumento didattico durante le lezioni d'italiano tutti gli studenti del secondo anno utilizzano il libro di testo *Nuovo Espresso 2* dell'editore Alma edizioni. Per raggiungere la competenza comunicativa e la competenza d'uso per le abilità di base (parlare, scrivere, ascoltare e leggere) questo libro di testo propone diverse attività per il lavoro in classe nonché per il lavoro a casa. Inoltre, contiene le attività del videocorso, le sezioni del caffè culturale e la grammatica riassuntiva, molto utili nelle ripetizioni dei nuovi elementi grammaticali. Il congiuntivo, modo finito del verbo che ha quattro tempi di cui due sono tempi semplici – presente e imperfetto – e due tempi composti – passato e trapassato, viene introdotto per la prima volta all'ultima unità del libro di testo. Siccome è destinato a studenti di livello post-elementare/intermedio la decima unità comprende solamente le forme e l'uso del congiuntivo presente. Questo modo verbale, però, è introdotto partendo dai concetti di base e viene presentato solo nelle frasi dipendenti, precedute da verbi che esprimono un'opinione personale, incertezza, dubbio e speranza. In più, vengono aggiunte anche alcune espressioni impersonali che richiedono l'uso del congiuntivo presente.¹ Nella sezione dedicata agli esercizi relativi all'unità 10, da un numero totale di 17 esercizi, la metà si riferisce a quelli contenenti il congiuntivo presente. All'inizio gli studenti hanno possibilità di ripassare le forme del nuovo modo verbale completando una tabella con le forme mancanti del congiuntivo presente comprese sia quelle regolari che quelle irregolari per poi passare agli esercizi che riguardano la trasformazione delle affermazioni in

¹ Nella sezione della grammatica riassuntiva sono stati elencati i verbi e le espressioni impersonali che richiedono l'uso del congiuntivo presente (p. 153).

supposizioni, la scelta tra il presente congiuntivo o indicativo nonché il modo di dare consigli oppure esprimere la propria opinione¹.

Per assicurare l'apprendimento del congiuntivo presente, sarebbe utile integrare gli esercizi esistenti con alcuni aggiuntivi. Oltre ai verbi e alle espressioni impersonali proposti nel libro di testo, riteniamo che sia importante offrire agli studenti un input ulteriore in modo che comprendano che il congiuntivo presente può essere introdotto anche da vari altri verbi, soprattutto espressioni impersonali, come ad esempio: *è normale che, è incredibile che, è facile che, è meglio che e bisogna che*, che introducono una valutazione soggettiva, un'opinione, un'ipotesi o una necessità. Visto che la lingua italiana abbonda anche di alcune espressioni che si trovano più spesso nei testi letterari, suggeriamo inoltre l'introduzione delle seguenti espressioni impersonali: *niente di più facile che, è il meno che, è il minimo che ed è il massimo che*, tra le quali con la prima si esprime una possibilità, non una certezza (es. *Niente di più facile che Adele non possa venire all'appuntamento*), e le altre tre non esprimono un fatto oggettivo, ma un'opinione (es. *In questa situazione è il massimo che veniate al funerale*). Un altro uso del congiuntivo presente che potrebbe essere utile agli studenti è quello con il valore attenuativo, introdotto da una forma negativa come *non è che*, utilizzata sia nell'italiano parlato che in quello scritto (es. *Non è che non sia una soluzione accettabile, ma che ho ancora mille domande che mi girano per la testa*).

Di seguito suggeriremo ulteriori modalità per aiutare gli studenti a memorizzare le regole grammaticali, talvolta astratte.

Metodologia e attività sul congiuntivo

Tenendo presente che “in alcuni casi per i parlanti il congiuntivo è poco economico (nel senso linguistico del termine, ovvero difficile da gestire) e quindi viene sostituito con l'indicativo” (Marzullo 2003, para. 1), è indispensabile offrire agli apprendenti stranieri, tra cui anche a quelli di madrelingua serba, modelli linguistici corretti, come quelli presenti spesso nei testi letterari. Siccome la letteratura italiana gode di un certo prestigio, non solo in Serbia, ma anche in tanti altri paesi del mondo, gli studenti serbofoni di italiano potrebbero “provare una forte soddisfazione nell'entrare in contatto con materiali letterari in classe” (Celentin, Beraldo: 2004). Perciò consideriamo molto utile l'introduzione di materiale autentico come strumento motivante nelle attività di ripasso della grammatica, nonché delle sfumature semantiche e lessicali.

Con lo scopo di facilitare l'apprendimento del congiuntivo presente scegliamo il romanzo “Oceano mare” scritto alla fine del Novecento da Alessandro Baricco, che ci ispira con il suo linguaggio simbolico e la sua narrazione particolare di un mondo surreale in cui nulla è come sembra. Diviso in tre capitoli – *Locanda Almayr, Il ventre del mare e I canti del ritorno* – questo romanzo, attraverso le confessioni intime dei personaggi, invita il lettore a guardarsi dentro e ad analizzare i propri pensieri e i

¹ Si tratta degli esercizi 3, 4, 5, 6, 11, 12, 13, 14 del *Nuovo Espresso 2* (p. 224–228).

sentimenti più profondi. Crediamo che, facendo leggere alcuni brani di quest'opera agli studenti, si possa stimolarli ad acquisire conoscenze linguistiche e concetti fondamentali del congiuntivo presente da un lato, e dall'altro, offrire loro un'occasione di autoriflessione, momento che ci concediamo raramente vivendo "in una società e in un tempo che spinge incessantemente all'azione, dove si è ciò che si fa e non ciò che si è [...]" (Coco 2020, para. 3). L'autore si avvale di frasi brevi, spesso semplici, ma cariche di significato. Grazie a queste caratteristiche principali, è possibile introdurre diversi brani del romanzo nelle lezioni di livello A2.

Dopo un breve discorso sulla letteratura italiana e sulle preferenze degli studenti in fatto di libri, suggeriamo di tornare sull'argomento del congiuntivo, per poi passare a esercizi pratici costruiti su frasi ed esempi tratti dal romanzo.

Alessandro Baricco è un autore il cui lavoro è molto apprezzato in Italia, non solo nel campo della letteratura e della saggistica, ma anche in quelli della musica, della comunicazione e del cinema. Siccome nel territorio serbo non ha raggiunto la stessa notorietà, soprattutto tra le giovani generazioni, nella prima attività invitiamo gli studenti a esprimere alcune supposizioni sull'autore del romanzo "Oceano mare", usando il congiuntivo presente.

ATTIVITÀ 1

Scrivete alcune supposizioni sulla produzione letteraria di Alessandro Baricco, autore del romanzo "Oceano mare", usando il congiuntivo presente:

- es. Penso che Alessandro Baricco sia uno degli scrittori del Novecento.
- Credo che scriva in modo poetico e profondo.

Nella seconda attività, gli studenti devono leggere un brano del romanzo "Oceano mare" e individuare tutte le forme scritte al congiuntivo presente e spiegarne l'uso.

ATTIVITÀ 2

Leggete attentamente il brano tratto dal romanzo "Oceano mare" e sottolineate le forme verbali al congiuntivo presente spiegandone l'uso:

- Si è saputo più nulla, di lui?
- No, per adesso no. Ma non può essere andato molto lontano, nelle condizioni in cui era. Niente di più facile che sia morto, da qualche parte...
- Molto?
- Be', è il meno che si possa pensare di uno che.. ah, perdonatemi: era forse un vostro amico?
- Non sarà difficile, Savigny, dovrete solo ripetere quel che avete scritto in quel vostro memoriale. A proposito, vi dovette essere fatto dei bei soldi, eh? Con quel libretto...non si legge altro nei salotti...

- Vi ho chiesto se è proprio necessario che io venga in aula. (Baricco, *Oceano mare*, p. 108).

La terza attività che proponiamo è più complessa, perché gli studenti dovranno riconoscere e correggere frasi che presentano errori nell'uso del congiuntivo presente, inseriti appositamente nel brano. Questa sarà un'opportunità pratica per verificare le conoscenze acquisite sulle differenze tra l'indicativo e il congiuntivo presente.

ATTIVITÀ 3

Leggete attentamente le frasi tratte dal romanzo "Oceano mare" e correggete gli errori relativi all'uso dell'indicativo e del congiuntivo presente:

"Mio padre io un giorno l'ho visto dormire. Sono entrata nella sua stanza e l'ho visto. Mio padre. Dormiva tutto rannicchiato, come i bambini, su un fianco, con le gambe rannicchiate, e le mani chiuse, a pugno... non lo dimenticherò mai... mio padre, il barone di Carewall. Dormiva come dormono i bambini. Lo *capiate*¹, questo, voi? Come si fa a non aver paura se perfino...come si fa se anche..."

"Non so. Qui non *arrivi* mai nessuno..."

"Ogni tanto. Me ne accorgo, sì. Parlano piano, quando sono con me, e sembra che *si muovono* anche più... più lentamente, come se avessero paura di rompere qualcosa. Però non so se..."

"No, non è difficile... è diverso, non so, è come stare..."

"Padre Pluche dice che io in realtà dovevo essere una farfalla notturna, ma poi c'è stato un errore, e così son arrivata qui, è normale che tutto mi *fa* male, devo avere molta pazienza e aspettare, è una cosa complicata, si capisce, trasformare una farfalla in una donna..." (Baricco, *Oceano mare*, p. 14).

La quarta attività consiste nell'analisi di frasi tratte dal romanzo, all'interno delle quali gli studenti saranno chiamati a individuare i verbi al congiuntivo e all'indicativo e a motivarne l'uso.

ATTIVITÀ 4

Sottolineate i verbi al congiuntivo e cerciate i verbi e le espressioni che ne determinano l'uso. Spiegate il valore e analizzate l'uso dell'indicativo presente in alcune delle frasi proposte:

1. Sulle labbra della donna rimane l'ombra di un sapore che la costringe a pensare "acqua di mare, quest'uomo *dipinge* il mare con il mare".
2. Voi credete davvero che Dio *esista*?

¹ Le parole errate sono state scritte in corsivo.

3. Lui pensa che quando si incontreranno¹ sarà bello posarle sul grembo una scatola di mogano piena di lettere.
4. È incredibile che riesca ancora a odiare, qui, in questo lurido carcere alla deriva dove ormai c'è solo morte.
5. Non so se avete presente, ma è facile che non abbiate presente, è una cosa uomini, in generale, perdersi.
6. Nella solitudine di questo luogo appartato dal mondo, mi accompagna la certezza che non vorrete, nella lontananza, smarire il ricordo di colui che Vi ama e che sempre rimarrà il Vostro.
7. Elisewin, è meglio che tu rimanga qui...
8. Come vedete non è che io non abbia le idee chiare, le ho chiarissime ma solo fino a un certo punto della questione.
9. Bisogna che abbiate pazienza e mi lasciate spiegare.

Come ultima attività, proponiamo agli studenti un compito da svolgere a casa. Ispirandosi al romanzo, dovranno scrivere un tema in cui descriveranno i loro desideri nascosti, le paure più profonde e le speranze per un futuro sempre incerto, utilizzando i verbi e le espressioni che introducono il congiuntivo presente, i quali sono stati presentati durante la lezione.

ATTIVITÀ 5

E voi siete pronti a fare un'introspezione? Utilizzando prevalentemente il congiuntivo presente, scrivete quali sono i vostri desideri, le vostre paure e i vostri pensieri sulla vita che conducete, nonché quali speranze nutrite per un futuro migliore. Il tema deve essere redatto in circa 140 parole.

Conclusioni

L'uso del testo letterario nell'insegnamento del congiuntivo agli studenti serbofoni rappresenta un valore didattico particolarmente rilevante. La letteratura offre infatti contesti autentici in cui il congiuntivo non è presentato come semplice struttura grammaticale, ma come scelta stilistica e comunicativa. Attraverso narrazioni, dialoghi e descrizioni, gli studenti possono osservare come il congiuntivo esprima sfumature di dubbio, desiderio, soggettività o ipotesi, elementi che spesso non trovano equivalenti diretti nella loro lingua madre. Inoltre, il contatto con testi ricchi e variati favorisce un apprendimento più intuitivo e profondo, stimolando la sensibilità linguistica e la capacità di riconoscere l'uso del modo verbale in situazioni reali. In questo percorso, l'opera di Alessandro Baricco si è rivelata particolarmente efficace. La sua prosa,

¹ È fondamentale ribadire che, a differenza di altre lingue (come il latino), il sistema verbale italiano prevede solo quattro tempi per il modo congiuntivo e che le speranze e le previsioni riguardanti il futuro non vengono espresse con un tempo dedicato, ma vengono inglobate nel congiuntivo presente o mediante altre costruzioni verbali.

caratterizzata da un uso sottile e frequente del congiuntivo, ha permesso di avvicinare gli studenti alle forme verbali in modo naturale e coinvolgente. Attraverso il brano scelto, gli studenti hanno potuto osservare come il congiuntivo contribuisca a creare atmosfere sospese, a suggerire emozioni non dette e a delineare prospettive soggettive. L'incontro con una lingua letteraria contemporanea, accessibile ma ricca di sfumature, ha facilitato non solo la comprensione delle regole, ma soprattutto la percezione del valore espressivo del modo congiuntivo, rendendo l'apprendimento più motivante e significativo.

Bibliografia

- Balboni, Paolo, Caon, Fabio. 2015. *La comunicazione interculturale*. Venezia: Marsilio.
- Balboni, Paolo. 2014. *Didattica dell'italiano come lingua seconda e straniera*. Torino: Bonacci.
- Celentin, Patrizia. 2007. *Formazione dei docenti di italiano per stranieri*. Roma: Carocci
- Celentin, Patrizia, Beraldo, Gil. 2004. *E-learning e insegnamento delle lingue: dall'analisi di modelli alla progettazione di percorsi*. Edizioni Cafoscarina.
- Coco, Marigrazia. 2020. La libertà di essere intrappolati in se stessi: Oceano mare di Alessandro Baricco.: https://www.treccani.it/magazine/chiasmo/lettere_e_arti/Liberta/SSSGL_Coco_Baricco.html consultato il 28, Maggio 2025.
- Culler, Jonathan. 2001. *Književna teorija: vrlo kratak uvod*. Zagreb: AGM.
- Hall, Geoff. 2005. *Literature in language education*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Lazar, Gillian. 2010. *Literature and language teaching: A guide for teachers and trainers*. Consultato il 2 novembre 2025. da <https://doi.org/10.1017/CBO9780511733048>
- Marzullo, Mara. 2003. *Uso del congiuntivo*. Consultato il 6. giugno 2025. da: <https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/uso-del-congiuntivo/104>
- Porcelli, Gianfranco. 2013. *Principi di glottodidattica*. Brescia: La Scuola.

Risorse

- Baricco, Alessandro. 1993. *Oceano mare*. Milano: Rizzoli Libri S.p.A
- Bali, M., L., Rizzo, G. 2014. *Nuovo Espresso 2*. Firenze: Alma Edizioni

Corina-Gabriela BĂDELIȚĂ
(Università
„Alexandru Ioan Cuza” di Jassy)

Rappresentazioni della crisi in due opere di Paolo Giordano: una prospettiva di linguistica testuale

Abstract: (Representations of Crisis in Two Works of Paolo Giordano from a Text Linguistics Perspective) This paper aims to examine Paolo Giordano's novels *Divorare il Cielo* [Heaven and Earth] (2018) and *Tasmania* (2022) using the analytical tools of text linguistics. The objective is to demonstrate that the concept of "crisis" acts not merely as a narrative or thematic backdrop, but operates as a fundamental ordering principle, ensuring the textual cohesion and global coherence of both works. Through the identification of deictic mechanisms (personal, spatial, and temporal), anaphoric chains, and the interplay between foreground and background, the study highlights the complementary nature of the two narratives: centripetal and rooted in *Heaven and Earth*, centrifugal and dislocated in *Tasmania*. The text-linguistic perspective thus allows us to appreciate how the crisis, despite being a potentially disruptive element at the content level, paradoxically constitutes the primary force behind the narrative's structural integrity, transforming existential instability into a solid textual architecture. Furthermore, the analysis reveals a well-orchestrated thematic progression, a deliberate use of narrative strategies, and a style and linguistic register tailored to the specific narrative requirements of each work. Observing how a contemporary writer represents crisis—its dynamics, implications, and potential solutions—can offer insights into our own perception, and into our way of grasping and addressing it in reality.

Keywords: *crisis, Paolo Giordano, text linguistics, cohesion, coherence.*

Riassunto: Il presente contributo si propone di esaminare i romanzi *Divorare il cielo* (2018) e *Tasmania* (2022) di Paolo Giordano, avvalendosi degli strumenti d'analisi della linguistica testuale. L'obiettivo è dimostrare che il concetto di "crisi" non si limita a fungere da mero sfondo narrativo o tematico, bensì opera come principio ordinatore fondamentale, garantendo la coesione testuale e la coerenza globale delle due opere. Tramite l'individuazione dei meccanismi di deissi (personale, spaziale e temporale), delle catene anaforiche e dell'alternanza tra *foreground* e *background*, il lavoro evidenzia la natura complementare delle due narrazioni: centripeta e radicata in *Divorare il cielo*, centrifuga e dislocata in *Tasmania*. La prospettiva linguistico-testuale permette dunque di apprezzare come la crisi, nonostante possa essere un elemento disgregante a livello contenutistico, costituisca paradossalmente la forza primaria della tenuta narrativa, trasformando l'instabilità esistenziale in una solida architettura testuale. L'analisi rivela, inoltre, una progressione tematica ben orchestrata, un uso consapevole delle strategie narrative, uno stile e un registro linguistico che si adattano alle specificità narrative di ciascun'opera. Osservare come uno scrittore contemporaneo rappresenta la crisi, le sue dinamiche, i suoi risvolti e le eventuali soluzioni di fronte ad essa, può offrire spunti di riflessione sulla nostra percezione, sul nostro modo di coglierla e affrontarla nella realtà.

Parole-chiave: *crisi, Paolo Giordano, linguistica testuale, coesione, coerenza.*

Paolo Giordano – scrittore con un dottorato di ricerca in fisica – fa confluire nelle sue opere il rigore della sua formazione scientifica e una profonda sensibilità psicologica in un’indagine costante sull’unicità e la specificità di ogni individuo, sulla dinamica delle relazioni umane, sulla precarietà del presente, su come vivere il mondo. Lo scrittore esplora la solitudine, le asimmetrie affettive, le pulsioni interne, il modo in cui gli accadimenti esterni si infrangono sulle vite private dei singoli e in cui l’individuo, dal canto suo, percepisce il mondo circostante. I suoi personaggi sono spesso “numeri primi” (un rinvio al romanzo d’esordio di Paolo Giordano, *La solitudine dei numeri primi* – pubblicato presso Mondadori nel 2008 –, che gli è valso il Premio Strega, il Premio Campiello Opera Prima e il Premio Fiesole Narrativa Under 40) che si affannano a trovare un luogo di appartenenza o una formula per decifrare questo mondo sempre più complesso e minaccioso.

Abbiamo scelto di soffermarci sulla sua opera perché la crisi – il tema del presente convegno – ricorre spesso negli scritti di Paolo Giordano. Egli sembra costruire la sua narrativa come un laboratorio della crisi: ogni sua opera affronta un aspetto diverso della frattura individuale o collettiva, e lo fa adottando soluzioni linguistiche e formali coerenti con il tipo di crisi rappresentata. Dal corpo al mondo, dalla colpa alla catastrofe, l’autore racconta un’epoca ferita, cercando nella scrittura un ordine possibile nel disordine. Il linguaggio, la struttura narrativa e la voce narrante si adattano di volta in volta per mettere in scena un’esperienza umana e globale in tensione. Benché il denominatore comune sia la crisi esistenziale con le sue molteplici sfaccettature, l’autore cerca di affrontare ed esplorare una (in realtà, più di una) tipologia diversa di crisi in ogni nuovo libro che scrive: interiore nel già menzionato *La solitudine dei numeri primi*, bellica ne *Il corpo umano* (2012), familiare ne *Il nero e l’argento* (2014), sanitaria nel saggio *Nel contagio* (2020), e una costellazione di crisi interconnesse nei due testi che prenderemo in esame: *Divorare il cielo* (2018) e *Tasmania* (2022).

In un’intervista del 2008 su “Le parole della crisi”, il noto semiologo Paolo Fabbri esprimeva con evidente preoccupazione la troppa facilità con cui, nella quotidianità, vengono utilizzati i termini collegati alla crisi, in modo da renderli normali e addirittura banali:

La crisi dovrebbe insegnarci l’uso della critica. È stato abbandonato il pensiero critico. Persino in letteratura si dice che c’è stata l’eutanasia della critica. Lo dico anche riguardo all’arte. In giro non ci sono più critici. Vediamo solo persone che organizzano e allestiscono mostre. Nessuno fa più un discorso critico. Ci si limita al montaggio. Io penso invece che nei periodi di crisi il discorso della critica sia più che mai necessario. La prima cosa che la critica dovrebbe fare è definire i mezzi di definizione che utilizziamo. [...] Ci raccontano la crisi come qualcosa che cade dal cielo. È proprio così. La scienza finisce per vedere le cose come naturali (https://www.paolofabbri.it/interviste/parole_crisi/).

Il suo segnale d'allarme si aggiunge a quello ormai di mezzo secolo fa di Edgar Morin:

La notion de crise s'est répandue au xx^e siècle à tous les horizons de la conscience contemporaine. Il n'est pas de domaine ou de problème qui ne soit hanté par l'idée de crise [...]. Mais cette notion, en se généralisant, s'est comme vidée de l'intérieur. A l'origine, *Krisis* signifie décision: c'est le moment décisif, dans l'évolution d'un processus incertain, qui permet le diagnostic. Aujourd'hui crise signifie indécision (Morin 1976, 150).

A nostro avviso, Paolo Giordano riesce ad affrontare l'argomento delle crisi odierne con spirito critico e in modo proattivo. Procede con la precisione quasi chirurgica che si auspicava Morin quando proponeva la sua "crisiologia", la teoria della crisi. Da un lato, lo scrittore torinese fa un uso parsimonioso della parola "crisi": nonostante questo concetto impregni entrambi i testi in quanto struttura di senso, egli quasi non fa ricorso a questa parola: compare solo quattro volte in *Divorare il cielo* (occorrenze: 3 crisi di nervi e 1 economica) e nove volte in *Tasmania* (occorrenze: 1 - crisi umanitaria, 2 - crisi del petrolio, 1- crisi della ragione, 1 – crisi ambientale, 1 amore in crisi, 2 crisi di nervi, 1 – crisi climatica. A quest'ultima vanno aggiunte le 5 occorrenze dell'anglicismo *climate change*). Dall'altro, non si limita a invocare, inventariare o catalogare le varie crisi che si riversano sull'umanità, quello che gli preme è capire e far capire i loro meccanismi (origine, paralisi, ambiguità, sblocco, forze di disintegrazione o di rigenerazione, soluzioni sane o patologiche), definirle, illustrarle, studiarle da varie angolazioni per trasmettere dei messaggi forti e importanti ai propri lettori, per spronarli alla riflessione ed eventualmente all'azione, a non esitare, a "divorare" la vita e ad assumersi tutte le responsabilità per quanto succede loro e intorno a loro.

Ci teniamo a premettere che il nostro lavoro si concentra sulle varie tipologie di crisi delineate nei due romanzi, ma non perché esse ne rappresentino il tema centrale. In Paolo Giordano le svariate declinazioni della crisi non sono un fine, bensì una cornice, un mezzo per alimentare la trama, creando coesione testuale, e per veicolare i messaggi che gli stanno a cuore. Lo scrittore, quindi, sfrutta le due funzioni della crisi individuate sempre da Morin (1976, 162-163): l'una "rivelatrice", che mostra ciò che era nascosto dentro e/o fuori e l'altra "effettrice", che innesca il cambiamento, attiva i processi trasformativi, all'interno o fuori dal testo.

La crisi in Paolo Giordano ci interessa, quindi, in quanto principio costruttivo della sua prosa, impalcatura profonda che tiene insieme i fatti narrati. Per tale motivo abbiamo scelto di appellarci alla linguistica testuale, la quale, usando sia la lente di ingrandimento che il telescopio, educa a cogliere tanto i dettagli, quanto il quadro complessivo e consente di vedere come ogni scelta lessicale, strutturale e stilistica partecipi alla costruzione del senso.

All'origine di tale approccio sta la lettura di recensioni e commenti vari pubblicati su blog, riviste e librerie online, nonché videorecensioni su Youtube, in cui

tra i tanti elogi, di tratto in tratto venivano a galla gli stessi disappunti: il romanzo *Divora il cielo* è troppo lungo e ambizioso da perdere forza e consistenza verso la fine, mentre *Tasmania* è troppo scientifico, caotico e frammentato. Adoperando gli strumenti della linguistica testuale (referenza e anafora, deissi, *background* e *foreground*), dimostreremo in quanto segue la coesione testuale e la coerenza tematica dei due libri. Nulla è lasciato al caso e non vi è nulla di superfluo. L'apparente dissoluzione finale in *Divorare il cielo* e la fraintesa frammentarietà di *Tasmania* invocate non sono effetti collaterali e accidentali del ricco bagaglio informativo, bensì mezzi idonei a trasmettere anche al livello formale il senso di disgregazione e disillusione avvertito dai personaggi. La struttura narrativa – ciclica e ricorsiva nel primo caso, modulare e saltuaria nel secondo – altro non fa che mimare la successione di eventi o pensieri.

La ragione per cui abbiamo deciso di analizzare questi due libri è perché si tratta di due opere particolarmente dense, a tratti speculari, ma sicuramente complementari, e perché si integrano e si arricchiscono a vicenda. Lo si nota anche dalle rispettive copertine che riteniamo molto espressive e adatte a incapsulare l'anima delle due storie: passioni forti, la centralità della natura, il cielo visto e bramato dalla terra in *Divorare il cielo*; distacco emotivo, la centralità dell'occhio che osserva, la metafora delle nuvole e la sequenzialità in *Tasmania*. Sembra quasi che chi le abbia scelte avesse letto entrambi i testi, il che è altamente improbabile visto l'intervallo di ben quattro anni che intercorre tra le due uscite. Inoltre, il dettaglio delle nuvole nelle due copertine (una sorta di anello di congiunzione tra la crisi spirituale di *Divorare il cielo* e quella climatica di *Tasmania*), al quale si aggiunge la seguente citazione che potrebbe fungere da trailer per il romanzo-testimonianza del 2022 (per la nuvola radioattiva e le incombenti minacce globali che gravano su di noi) sono delle coincidenze davvero inspiegabili, ma perciò molto affascinanti.

Per un po' viaggiamo in silenzio. Fissavo un ammasso di nuvole alla mia destra, alto e rigonfio come un'esplosione nucleare, immobile nel cielo. Anche le nuvole avevano qualcosa di diverso. Per quanto avanzassimo, il cumulo non si spostava rispetto a noi, impossibile raggiungerlo, impossibile girargli attorno, impossibile evitarlo (Giordano 2018, 329)

L'ordito testuale

Come accennato prima, in Paolo Giordano, il concetto di "crisi" cessa di essere un mero snodo narrativo per diventare la macrostruttura semantica che regge l'intero impianto testuale. La linguistica testuale ci permetterà di osservare come la crisi non sia solo raccontata, ma tessuta nella lingua e nella struttura dei suoi (due) romanzi e di gustarne la composizione in sé.

Pur distanti per tono, ambientazione e forma, sono due libri che trattano argomenti simili, ma con occhi diversi. Tutti e due hanno a cuore la salvezza, ma nel primo lo sguardo è spesso alzato in cerca de "l'amor che move il sole e l'altre stelle"

(Dante, “Paradiso”, XXXIII, 145), mentre nel secondo lo sguardo è abbassato per “cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all’inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio” (Calvino 1972, 170). Lo stesso Paolo Giordano parla della verticalità dell’uno e dell’orizzontalità dell’altro nell’intervista con Valentina Berengo (28:55-30:19).

Divorare il cielo esplora soprattutto crisi intese come ricerca identitaria e tensione spirituale, ospita molti altri personaggi oltre al quartetto protagonista e, in quanto romanzo di crescita (segue la vita di Teresa, Bern, Tommaso, Nicola dall’adolescenza all’età adulta), il suo tempo del racconto copre all’incirca vent’anni; l’autore, pertanto, ha optato per una struttura diegetica classica e ben salda, per lo più cronologica e densa, che mima il ciclo delle stagioni e le metamorfosi della natura. *Tasmania*, invece, è scritto verso la fine dell’era Covid, per cui, dopo un tale periodo di disorientamento e crollo di qualsiasi certezza, lo scrittore ha voluto scrivere qualcosa di molto aderente alla realtà e descrivere uno stato di crisi perenne come inevitabile condizione contemporanea per capire “come fossimo entrati in quel periodo buio che è stata la pandemia” (Scrittori a domicilio 2022, 13:38). L’autore è ricorso a un susseguirsi calzante di pensieri spontanei e di avvenimenti per lo più ansiogeni, un andirivieni tra passato e presente entro un arco di tempo di cinque anni, ed è risultato un testo ibrido tra romanzo, saggio scientifico e reportage, che riflette anche linguisticamente l’incapacità della voce narrante di dare una forma coerente a un presente disgregato. Il testo è composto da blocchi narrativi brevi che alternano il racconto della vita privata del narratore (lo scrittore e professore P.G., solo lontanamente autobiografico), resoconti giornalistici (la conferenza sul clima, gli attentati) e digressioni saggistiche (sulla bomba atomica, sulle nuvole).

Volendo abbinare delle immagini per illustrare la struttura compositiva e il messaggio intrinseco dei due libri, abbiamo subito pensato a due modelli di labirinto, dei tre identificati da Umberto Eco nella prefazione a *Il libro dei labirinti* di Paolo Santarcangeli (2000, xi-xiv), perché, a nostro avviso, rappresentano un’ottima chiave di lettura. Per *Divorare il cielo* proponiamo un labirinto manieristico¹ (detto anche multicursale o arborescente o Irrgarten), come quello di Villa Pisani a Stra reso noto da Gabriele D’Annunzio nel romanzo *Il Fuoco*, al cui centro c’è la Masseria – il cuore del romanzo e al posto della torre di guardia il leccio – un *axis mundi* e un barometro della decadenza o della resilienza della comunità. Per *Tasmania* proponiamo un labirinto rizoma o la rete infinita² (detto anche pluriviario o ciclomatico), simile alla rete

¹ “Labirinto difficile, perché può accadervi di tornare all’infinito sui vostri passi, e che impone calcoli complessi per trovare una regola che consenta di individuare l’uscita. In teoria la regola c’è, perché il labirinto manieristico, anche se ha un interno assai complesso, *ha un dentro e un fuori*.” (Santarcangeli 2000, xiii)

² “[...] dove ogni punto può connettersi a ogni altro e la successione delle connessioni non ha termine teorico, perché non esiste più un esterno o un interno: in altri termini, il rizoma può proliferare all’infinito. [...] nel rizoma anche le scelte sbagliate producono soluzioni e insieme contribuiscono a complicare il problema. [...] Il rizoma è come un libro in cui ogni lettura cambi l’ordine delle lettere e produca un nuovo testo.” (xiii)

neuronale. Questo è il labirinto che meglio si addice alla contemporaneità: è privo di centro e di via d'uscita, e nell'apparente libertà, nell'enorme possibilità di percorsi alternativi, possiede un altissimo grado di complessità. Potrebbe essere simbolo di nevrosi e alienazione.

2. Breve analisi a confronto

Applicando di seguito gli strumenti della linguistica testuale per un confronto diretto, emerge chiaramente come Paolo Giordano utilizzi due "grammatiche" della crisi profondamente diverse, quasi opposte ma complementari, per trattare temi simili (i rapporti umani, il futuro, l'ambiente, la genitorialità). Pare addirittura che *Tasmania* sia la riscrittura "a freddo" e intellettualizzata dei temi che in *Divorare il cielo* erano trattati "a caldo" e in modo viscerale.

2.1. Coerenza tematica: tipologie di crisi

Entrambi i testi sono attraversati da catene isotopiche che garantiscono la coerenza semantica profonda, collegando il livello micro (personale) al livello macro (globale). La crisi risulta essere un iper-referente, poiché l'autore gerarchizza e connette varie crisi per creare un senso globale. Applicando la lente della linguistica testuale, emerge una struttura narrativa densa, dove le crisi non sono eventi isolati, ma processi sistemici che deformano la coerenza del mondo dei personaggi, ma formano la coerenza tematica del testo. A differenza di *Tasmania*, dove la crisi è spesso intellettualizzata e globale, in *Divorare il cielo* la crisi è carnale, territoriale e teologica.

La crisi ecologica

La preoccupazione per il futuro del pianeta e il lessico ambientale accomunano i due testi, ma l'approccio è diverso: mentre in *Divorare il cielo*, la natura è il ricettacolo e uno specchio diretto delle azioni dei protagonisti, in *Tasmania* è piuttosto il protagonista a subire il peso delle varie minacce circostanti. I due libri sono complementari perché esauriscono le reazioni possibili all'Apocalisse (termine chiave in *Tasmania*): lottare fino all'autodistruzione (Bern) o osservare e cercare un rifugio precario (P.G.). Nel passaggio dal primo al secondo romanzo, Giordano sposta il focus dalla terra (agricoltura, radici) all'aria (nuvole, radiazioni, CO₂), completando una mappatura fisica e metafisica del disastro contemporaneo.

In *Divorare il cielo*, la crisi della natura è la cornice macroscopica del romanzo, ma c'è una continua sovrapposizione semantica tra il corpo umano e il corpo vegetale. Il primo presagio del mutamento della masseria da *locus amoenus* in un paradiso perduto è la morte delle palme per opera del punteruolo rosso che "s'infila nella corteccia e depone le uova. Da uno solo nascono migliaia di larve. Mangiano la palma da dentro e quando hanno finito si spostano su un'altra. Ce li ha mandati la Cina, questi maledetti" (45). Questo passaggio segna l'inizio della crisi visibile. La palma, simbolo di esotismo e bellezza, viene divorata "da dentro", prefigurando la consunzione interna dei personaggi. Più avanti, assistiamo ad una crisi dell'utopia ecologista, portata però

all'estremo, quando il gruppo della masseria, con a capo Danco, tenta la strada dell'"agricoltura del <non-fare>" (147), un approccio purista che fallisce scontrandosi con la realtà biologica dei parassiti. La cura maniacale per le piante (la "food forest", la potatura) rispecchia il tentativo di curare le relazioni umane malate. Si passa poi dall'agricoltura biologica idealizzata all'epidemia di Xylella che ammalia ettari di ulivi da richiedere il loro abbattimento ("Immagina una foresta [...]. Qui. Dappertutto. E adesso guarda questa spianata. [...] Si vedevano soltanto le chiome scomparire, come se qualcosa d'invisibile le stesse inghiottendo" - 299), fino all'eco-terrorismo. La terra non è più madre, ma vittima e campo di battaglia. Bern incarna questa crisi trasformando il discorso ecologista in fanatismo religioso. Il testo costruisce la crisi attraverso verbi di azione e distruzione: *allargare, propagare, segare, crollare, deforestare, detonare, abbattere* e parole chiave come: *infestazione, piaga, dimetoato, insetticidi, fitofarmaci, pesticidi, abbattimento, mozziconi degli ulivi*. La crisi è tangibile.

In *Tasmania*, però, la crisi ambientale si sposta verso l'astratto e l'invisibile (riscaldamento globale, CO₂, radiazioni, nuvole), un male incombente che si insinua in ogni dove: "dell'accumulo di gas serra nell'atmosfera, del ritiro dei ghiacciai e dell'innalzamento degli oceani" (7). Non è solo uno sfondo, ma una minaccia esistenziale che permea i pensieri del protagonista, tutta la tessitura testuale (*riscaldamento globale, gas serra, CO₂, scioglimento accelerato dei ghiacci, innalzamento degli oceani, estinzione* - 7 volte, *catastrofe* - 6 volte, *apocalisse* - 4 volte, *gradi, chilogrammi di anidride carbonica, tonnellate di CO₂, combustibile alternativo*) e definisce l'arco temporale della narrazione (dalla COP₂₁ – Conferenza sul clima di Parigi del 2021 – in poi). In questo testo, la crisi è più che altro linguistica e concettuale: il narratore osserva la catastrofe su uno schermo o in un grafico, segnando una distanza deittica rispetto all'evento. È quasi sempre mediata dai dati e dai personaggi-scienziati: il narratore stesso - P.G., il suo amico Giuliano, il prof. Novelli. Non vediamo l'albero cadere, ma leggiamo i grafici dell'estinzione. Eppure, è talmente avanzata che si ragiona in termini ottici di sopravvivenza post-apocalittica: "il grande sforzo collettivo di ridurre il nostro impatto sul pianeta era un'impresa disperata." (91). Tuttavia, nonostante l'ansia individuale e globale sia stata portata all'ennesima potenza, l'azione della comunità scientifica e dei fattori di decisione è quasi nulla: si osserva soltanto e si organizzano convegni, incontri, conferenze sul clima, trasmissioni televisive e interviste. Anzi, qualcosa si fa: "il Doomsday Clock, l'Orologio dell'Apocalisse. [...] Adesso mancano due minuti e mezzo alla mezzanotte" (48).

Nelle assemblee si discutevano commi e paragrafi specifici, addirittura singoli termini che sarebbero infine comparsi nel trattato, gli interventi erano ingessati oppure eccessivamente generici. L'ambiente era un argomento noioso. Lento, privo di azione e di tragedia, se non di quelle eventuali. Sovraccarico, in compenso, di buone intenzioni. Ecco il problema nascosto dell'emergenza climatica: la noia atroce. Assistere alla

messa a punto di un accordo internazionale era addirittura soporifero (Giordano 2022, 9-10)

Gli anni scorrono e sembra sempre di più che T.S. Eliot abbia avuto ragione in *Hollow Men*: “this is the way the world ends, / not with a bang but a whimper”.

La crisi biologica: la semantica della sterilità

Un potente legame intertestuale tra i due testi è la sovrapposizione tra crisi ambientale e sterilità umana. Paolo Giordano mappa la crisi globale sovrapponendola alla crisi biologica dei personaggi. La sterilità delle due coppie, l'impossibilità di immaginare un futuro biologico, la mancata genitorialità diventano la metafora perfetta per un mondo che sta esaurendo le risorse.

I romanzi sono al contempo speculari e complementari, perché entrambi trattano lo stesso tema, ma lo fanno in maniera diversa. In *Divorare il cielo*, la sterilità della coppia rispecchia quasi la malattia degli ulivi colpiti dalla Xylella, il lungo calvario della mancata procreazione viene descritto nei minimi dettagli e i toni intensi con cui viene descritto l'intero lungo processo corrispondono all'ossessione carnale che lega Teresa e Bern. *Tasmania* riassume in poche righe e con tono distaccato da indagine statistica le “pratiche mediche via via più umilianti” (6) e dà più spazio alle conseguenze psicologiche a lungo termine del trauma acuto vissuto dalla coppia: una specie di svuotamento interiore che porta all'apatia. Il fallimento della fecondazione in vitro sembra preannunciare lo sgretolamento del punto di vista scientifico. In comune hanno un lessico altamente tecnico-scientifico e medicalizzato: “E non c'era nulla, almeno in apparenza, che non andasse nei miei livelli di progesterone e prolattina ed estradiolo, nell'LH, il TSH, l'FSH, tutte quelle sigle delle quali ignoravo ancora i significati.” (2018, 180) e “Non le iniezioni di gonadotropine, non le procedure in vitro” (2022, 6), nonché l'esito di tale accanita impresa: la rottura della coppia.

La crisi delle certezze spirituali e/o scientifiche

Un'altra crisi che occupa un posto centrale nell'economia dei due romanzi è il crollo dei rispettivi frame cognitivi: la fede e la scienza.

In *Divorare il cielo* la certezza era Dio: “quando il Signore viene sostituito nel nostro cuore, il resto non è che un ruzzolare infinito, si precipita senza sosta e ogni altra legge viene violata.” (108), mentre in *Tasmania* la certezza risiedeva nel dato scientifico: “<I dati non mentono. *Lo fanno, a volte, le persone.* Ma i dati no, sono quel che sono e basta. Fornitemi delle misure accurate e io saprò dirvi la verità sul mondo>.” (91, corsivo ns.). Il professor Novelli riprenderà queste sue stesse parole più avanti (a pagina 138), in apertura del suo discorso alla conferenza TEDx, quando si avvarrà di dati e grafici per dire la sua sulle minori performance femminili nella ricerca scientifica, scatenando la gogna mediatica e il conseguente disastro reputazionale.

Nel primo caso, la crisi è impersonata da Bern che passa dal cattolicesimo panteista e settario di Cesare all'ateismo radicale à la Max Stirner e poi al fanatismo ecologico.

Tommaso ha preso il libro di Stirner dal comodino. Lo ha aperto. [...]

– <La verità è morta, è una lettera dell'alfabeto, una parola, un materiale che io posso utilizzare>. È ciò che disse Bern. Ma senti come si conclude. <Le verità sono un materiale, come le erbe buone e cattive: se siano buone o cattive, sono io a deciderlo>. Le erbe buone e cattive. Non sembra una premonizione? Mi ha sconvolto (Giordano 2022, 122).

Entrambi questi sistemi di valori collassano, quindi, quando sono valutati a misura d'uomo, perché ormai l'io ha preso il sopravvento e tutto diventa troppo soggettivo.

Cominciò a firmarsi <Il Grande Egoista>. Scriveva enorme, al centro del foglio: <LA NOSTRA IMPRESA È L'ASSALTO AL CIELO!> Scriveva: <Noi dobbiamo divorarlo, il cielo!> Ormai non parlava affatto con me [...] <Non ero io a non riuscire a pregare, Tommaso. Adesso l'ho capito. Non ero io a sbagliarmi. Dio è un'invenzione banale. Soltanto chi vive ha ragione> (Giordano 2022, 89).

D. Crisi etico-morali

Questa è piuttosto una sottocategoria della precedente. Le manifestazioni sono varie, ma accenneremo soltanto alle più significative.

In *Divorare in cielo*, la perdita di Dio culmina nella violenza fisica. Durante una manifestazione, i “fratelli” Bern e Nicola si ritrovano su fronti opposti (attivista ecologico vs. poliziotto) e Bern finisce per uccidere Nicola, anche se, va detto, non c'è stato nulla di premeditato. L'uccisione di Nicola non è solo un crimine, ma rappresenta la distruzione definitiva del legame sacro che li univa, trasformando Bern in un Caino moderno. E, per rimanere in ambito biblico, quando Dio muore, spuntano le corna e, con esse, l'avarizia e la corruzione:

C'erano in ballo milioni. Spiegò che il proprietario del Relais dei Saraceni, Nacci, aveva rifilato delle mazzette a De Bartolomeo perché i suoi ulivi rientrassero nel piano di sradicamento. Ulivi perfettamente sani. E tutto questo, per soddisfare le esigenze di un capitalismo sempre più cieco, famelico e spietato (Giordano 2018, 312).

In *Tasmania*, la crisi morale riguarda la (mancata) responsabilità del singolo rispetto al pianeta, però, pur ricorrendo a un tono tra l'umoristico e l'ironico, Paolo Giordano tira un segnale d'allarme molto forte, che riguarda ognuno di noi: il nostro atteggiamento di fronte alle minacce è raramente proattivo, bensì il più delle volte si tratta di un misto di assuefazione, rassegnazione e far finta di niente. Ecco alcuni paradossi: per ringraziare il suo amico Giulio, P.G. compra le bistecche bio, ma nel cucinarle fa molto fumo: “eppure Giulio, entrando, non aveva detto nulla. Sì, il clima è

una vera rottura di palle, ha ammesso.” (10); lo stesso Prof. Novelli, lo scienziato delle nuvole, mette in pausa le sue competenze nel campo: “non si dovrebbero mangiare hamburger di queste dimensioni. Per le emissioni di CO₂ ovviamente. Ma soprattutto per le arterie. Solo che questi sono davvero irresistibili. Vede? (10-11); altrove il narratore si fa l'autocritica:

Dopo un vertice sul cambiamento climatico prendere un aereo per i Caraibi in pieno inverno non era forse il più coerente dei gesti: stimando un migliaio di chilogrammi di anidride carbonica a testa per tratta, avremmo immesso nell'atmosfera un totale di circa quattro tonnellate di CO₂ per superare la tristezza che si era annidata nel nostro matrimonio. Ne valeva la pena. Quanto alla mia coscienza ecologica, andava accantonata giusto per un attimo (Giordano 2022, 15).

e, inoltre, davanti a una spiaggia che si è rivelata “un'oasi naturista. Che facciamo? ho chiesto. Lorenza ha alzato le spalle: Ormai siamo qui” (Giordano 2022, 18).

Ma la riflessione più raccapricciante e inquietante è la seguente:

Ho evitato per poche ore un attentato a Orly, un episodio minore di cui oggi non si ricorda nessuno [...]. Attacchi come quello ormai facevano a malapena notizia, ma capitare all'ora sbagliata avrebbe significato trovarsi nell'aeroporto paralizzato, o peggio ancora, vedersi cancellare il volo (Giordano 2022, 60).

Le parole chiave sono “ormai” e “accantonare”. Purtroppo, si diffonde sempre di più la tendenza a trattare quello che sta accadendo intorno con lo stesso “distacco intuitivo” (38) con cui i più illustri fisici hanno trattato la bomba atomica.

Le crisi affrontate da Paolo Giordano non si fermano di certo qui (menzioniamo la crisi generazionale, individuale, coniugale, educativa, linguistica), ma abbiamo deciso di concentrarci solo su quelle che sono specifiche per i due romanzi presi in esame.

2.2. La coesione testuale

Così come avviene in tutti i testi, la coesione si realizza attraverso le catene anaforiche e referenziali (cui abbiamo accennato nel paragrafo precedente) e i campi semantici della terra e del fuoco in *Divorare il cielo*, dell'acqua e dell'aria in *Tasmania*, perciò, in quanto segue, ci soffermeremo sulle particolarità dei due romanzi: gli elementi simbolici e il non-detto.

Entrambi i romanzi sono cosparsi di elementi simbolici – segnaposti narrativi – che assumono un forte valore simbolico, agendo da perni per l'evoluzione dei personaggi e della trama.

In *Divorare il cielo*, c'è un quartetto arboreo che sorregge e sintetizza l'intera struttura narrativa: il leccio che sembra corrispondere a Cesare, il gelso ai tre fratelli, gli ulivi alla Puglia e i fichi alla coppia Teresa e Bern. Mentre gli ulivi (56 occorrenze) rappresentano il corpo stesso della Puglia e della masseria, il leccio (30 occorrenze) è

il cuore spirituale e l'autorità morale della masseria, nonché il testimone empatico di tutte le azioni di chi ci vive. Il gelso (14 occorrenze), con la casetta sull'albero, è il regno dei ragazzi, il luogo della libertà e delle prime trasgressioni (le riviste proibite), nonché il posto in cui Cesare, Teresa, Tommaso e Marina, la madre biologica, seppelliscono simbolicamente Bern, sotterrando la copia del *Barone rampante* che era appartenuta a lui. I fichi compaiono poche volte, ma la loro raccolta fa parte dei ricordi condivisi della coppia Teresa-Bern a simboleggiare quasi i loro attimi di felicità.

D'altra parte, ci sono due oggetti che segnano delle svolte nelle vite dei due protagonisti: per lo più negative per Bern, positive per Teresa, come a mostrare che il confine tra luce e tenebra, tra bene e male non è ben definito. Il primo oggetto è il libro, in realtà, si tratta di quattro libri ben diversi: la Bibbia – lo strumento educativo di Cesare che Bern impara a memoria e poi si rifiuta di leggere; il libro di Max Stirner – *L'unico e la sua proprietà*, che segna il passaggio di Bern dalla fede religiosa all'egoismo filosofico e all'anarchia; il primo libro preferito di Bern – *Il barone rampante* di Italo Calvino – che dà in prestito a Teresa come pegno d'amore e di cui, a distanza di molti anni, durante la sua latitanza, invia una copia a Teresa, come per rinnovare la sua promessa d'amore e il libro di Martha Grimes, *Caccia al tesoro*, un regalo della nonna che Teresa apre solo dopo la morte di lei, scoprendo al suo interno un post-it con la calligrafia della nonna, una sorta di benedizione all'amore che la nipote prova per Bern. Il secondo oggetto è il computer, che segnala due sentimenti nuovi nel cuore di Bern: l'invidia e la smania di possedere ("oggetto di un desiderio irrefrenabile che un attimo prima non sapeva di avere" – 69-70) e che, di conseguenza, segna la ribellione contro l'autorità di Cesare e la rottura della fratellanza con Nicola. Tuttavia, nell'ambito del suo tormentato rapporto di coppia con Teresa, il computer funge da messaggero d'amore e di ricongiungimento.

Per quanto riguarda *Tasmania*, l'elemento simbolico per eccellenza sono le nuvole (50 occorrenze e 13 altre del sinonimo "nube/i"), che di volta in volta assumono significati diversi, data la loro natura mutevole e imprevedibile, tessendo una rete evanescente che permea l'intero romanzo. All'inizio, i loro tratti fisici sembrano rispecchiare la dualità dell'anima umana, sospesa tra bene e male, come per riecheggiare una riflessione di Teresa: "perché la verità sulle persone, su chiunque, semplicemente non esiste" (Giordano 2018, 380).

Novelli ha fatto una smorfia. Le nuvole sono complicate. Quelle alte trattengono l'umidità, quindi contribuiscono a surriscaldare il pianeta. Quelle basse riflettono la luce solare, perciò lo raffreddano. Fanno bene e male insieme, insomma un casino (Giordano 2022, 13).

Da questa descrizione scientifica che sfocia nell'esistenzialismo, si passa poi a una prospettiva storica. Scopriamo con un certo stupore come, in passato, le nuvole hanno addirittura cambiato e determinato il corso di grandi eventi storici. Il 9 agosto 1945 la bomba atomica sarebbe dovuta essere sganciata su Kokura, ma perché quel giorno la città era coperta da una nuvola scura che toglieva la visibilità, il

cacciabombardiere ha cambiato bersaglio, spostandosi verso Nagasaki. In parte, la storia ci si ripete, poiché proprio la parte centrale della città era nascosta da una nuvola e, perciò, fu bombardata la zona ovest, industrializzata e meno popolata. Nella vita, quindi, tutto è incerto e relativo, poiché le stesse nuvole funsero da talismano protettivo per la gente di Kokura e di Nagasaki centro, e da portatrici di disgrazia per quelli che subirono le conseguenze del fungo atomico. Non per ultimo, le nuvole sono una conferma del fatto che le apparenze sono ingannevoli. Alcune delle più belle e spettacolari nuvole, dette “nubi nottilucenti” perché emettono luce propria, sono “una misura diretta del riscaldamento globale” (203). In sintesi, a livello metaforico l’onnipresenza delle nuvole nel testo può simboleggiare la difficoltà di interpretare il presente e prevedere il futuro o la fragilità di tutte le cose, ma anche la forza intrinseca di cambiare sé stessi e gli altri nonostante la propria fragilità.

Altri due elementi simbolici con 58, rispettivamente 27 occorrenze sono la bomba atomica come iperbole della crisi, memoria del passato o trasposizione figurativa dell’angoscia astratta del presente, e le radiazioni (ionizzanti, satellitari, elettromagnetiche, atomiche) che diventano metafora della persistenza del trauma e del male invisibile.

Se, da una parte, cosparge i due testi di tali briciole di significato, dall’altra parte, Paolo Giordano costruisce la tensione drammatica affidandosi al non-detto e alla capacità inferenziale del lettore, lasciando non pochi buchi informativi.

In *Divorare il cielo*, ad esempio, la scena in cui i tre ragazzi lanciano i sassi per decidere chi si assumerà la paternità del figlio di Violalibera è un capolavoro di inferenza. Il testo non dice esplicitamente che Bern ha perso volontariamente, bensì riproduce i pensieri di Tommaso sul fatto che costui, solitamente il più forte, avesse lanciato il sasso il più vicino. Il lettore deve inferire che Bern voleva quel figlio disperatamente e riconoscere in questa tensione un segnale prolettico, anticipando il peso determinante negli sviluppi successivi della trama. Lo stesso accade con la morte di Nicola, la cui ricostruzione spetta al lettore che deve intuire la realtà dei fatti proprio laddove le versioni di Danco e Tommaso divergono o tacciono.

In *Tasmania*, l’autore punta molto sulle presupposizioni culturali del lettore, perché molte crisi (climate change, cloud brightening, gaslighting, mobbing, precarietà lavorativa) o fatti di cronaca (gli attentati di Bataclan o Manila) sono solo accennati perché si presume che il lettore li conosca. Inoltre, adopera l’ambiguità anche per incuriosire il lettore su alcuni episodi che riguardano la coppia P.G.-Lorenza: il rapporto con la coppia olandese durante la vacanza a Guadalupa, i fatti di Calais o di Barcellona.

Mentre nel primo romanzo l’ellissi narrativa ha una funzione drammatica e teologica, strettamente legata alla costruzione della colpa e del segreto condiviso, i quali porteranno alla distruzione della comunità della masseria e, soprattutto, del protagonista, nel secondo svolge una funzione più psicologica e analitica, manifestando il distacco e la paralisi emotiva, nonché il logoramento della coppia e delle amicizie

adulte. In entrambi i romanzi aiuta a costruire la crisi della verità, costringendo il lettore a partecipare ai segreti di famiglia.

2.3. La deissi personale, spaziali e temporali

L'analisi dei deittici, gli elementi che ancorano il testo alla situazione comunicativa, rivela una forte e attenta impalcatura che guida con destrezza il lettore attraverso decenni di narrazione in *Divorare il cielo*, e aiuta a collocare la crisi in un *qui e ora* storico preciso e riconoscibile in *Tasmania*, nonostante l'alternare costante tra passato e presente.

A. Deissi Personale

Tutti e due i romanzi sono all'insegna dell'*io*: per lo più di Teresa, la voce narrante adulta che ricorda e osserva a ritroso e, a tratti, di Tommaso, invitato a riempire i buchi in *Divorare il cielo*, e di P.G., una sorta di avatar dell'autore in *Tasmania*, la cui testimonianza sembra accorciare la distanza tra il soggetto e la catastrofe, rendendo la crisi più imminente e incombente. Paradossalmente, l'*io* del romanzo-saga (che sia di Teresa o di Tommaso), nonostante sia direttamente partecipe di quasi tutte le vicende raccontate nel libro, ci sembra più giornalistico e oggettivo, rispetto all'*io* del romanzo-saggio che ci appare più drammatico e coinvolto, filtrando tutto attraverso la propria lente, probabilmente perché in *Tasmania*, Paolo Giordano ha un obiettivo ben preciso e di massima urgenza.

Nelle sue interviste si mostra, non a caso, contrariato dalla leggerezza e il distacco con cui si parla oggi di guerra, bombe nucleari, catastrofi e Apocalisse, riflessione riprodotta anche nel libro: "Trattano la bomba come se fosse piovuta dal nulla, come una catastrofe atmosferica. O una punizione divina" (Giordano 2022, 229), per cui le numerose crisi che abitano il romanzo e la forte presenza dell'*io* non hanno una funzione semplicemente descrittiva, bensì mirano a tenere viva la memoria del passato a mo' di antidoto per le azioni insensate del presente, tirare un segnale d'allarme sul nostro presente e futuro e, soprattutto, ancorare la crisi globale alla sua esperienza odierna, per renderla più tangibile, in modo da destare una commozione partecipativa nel lettore, non un mero lamento o sospiro, ma piuttosto un'azione consapevole. La crisi è qui e ora, riguarda e colpisce tutti, e non va ignorata.

Altri terroristi avevano assaltato dei bistrot e due si erano fatti esplodere fuori dallo Stade de France. *Quella sera Lorenza e io* avevamo una coppia di *amici a cena* ed era stata sua madre ad avvisarci (8, corsivo ns.).

Devo anche aver saputo, a un certo punto, che forse il camion assassino era partito qualche giorno prima dalla mia città, Torino, e che proprio lì erano state caricate le venticinque tonnellate di acciaio che trasportava. *C'era una contiguità mai sperimentata tra le nostre vite e una nuova forma di male assoluto* – l'espressione è trita, ma non saprei come altro definirlo –, un male che sbocciava qua e là nel continente come un fiore marcio. *Eppure Lorenza e io* continuavamo a fare tutto ciò che avevamo sempre fatto, comprese le feste di compleanno (33, corsivo ns.)

In *Divorare il cielo*, la deissi personale rappresenta lo scheletro della trama e delinea in maniera molto precisa i rapporti che intercorrono tra i personaggi. È molto interessante e illustrativo seguire la fluida dinamica del *noi*. All'inizio, il *noi* designa il gruppo granitico composto dai tre "fratelli": Bern, Nicola e Tommaso in quest'ordine, perché Bern è il fulcro, il magnete che tiene insieme i deittici personali. Si tratta di un *noi* esclusivo, che per un breve periodo di tempo felice diventerà inclusivo, quando accoglierà anche l'*io* di Teresa, diventando "noi quattro" (58), con all'interno anche il *noi* della coppia Teresa-Bern. In questo contesto, il *noi* assume anche valenze topologiche, perché definisce lo spazio sacro della masseria, contrapposto allo spazio profano del mondo (il *loro*, quelli della villa, cioè i famigliari di Teresa, la società). In seguito, però, questo *noi* andrà in frantumi: prima con l'esclusione dell'*io* di Teresa e più avanti anche lo scioglimento di "quelli della masseria". Cinque anni dopo, però, comparirà un nuovo *noi* della masseria: quello degli agricoltori del "non-fare" e ivi si ricongiungerà anche la coppia Teresa-Bern. Anche questo nuovo *noi* di gruppo si sgretolerà, ma il *noi* di coppia sopravvivrà all'evento anche se non a lungo. È altresì interessante vedere come l'*io* di Teresa si (ri)definisca in base alla vicinanza o lontananza dal *noi*: forte nel primo caso, fièvre nel secondo, con una rivincita alla fine. In sintesi, le crisi narrative coincidono con la disgregazione del *noi*.

B. Deissi spaziale

Dal punto di vista della deissi spaziale, i due romanzi si trovano ai poli opposti: da una parte, in *Divorare il cielo* è centripeta, perché tutto converge verso un unico centro spaziale – la masseria – e anche quando i personaggi vanno a Kiev o in Islanda, lo fanno in funzione di ciò che è successo in Puglia, dall'altra parte, in *Tasmania*, la deissi è centrifuga, perché il narratore è sempre in movimento (Roma, Parigi, Calais, Trieste, Hiroshima).

La masseria non è solo un'ambientazione, bensì il fulcro deittico assoluto, nonché il collante spaziale del testo con 166 occorrenze dirette, più altri marcatori come *questo/quel luogo, quella terra, qui, lì*. La masseria è un tentativo di utopia, uno spazio chiuso e sacro da rendere fertile e accogliente, che da Eden in terra (sotto Cesare) diventa luogo di caduta e rovina. Il legame con la terra è molto forte, i protagonisti sono ancorati alla masseria, come lo sono gli alberi che affondano le loro radici nel sotterraneo. Ne deriva una crisi da sradicamento. Non a caso, l'innocenza dei tre fratelli si infrange solo varcando i confini della masseria, per scendere nelle viscere della torre abbandonata, teatro buio della loro promiscuità con Violalibera. E, di nuovo, riteniamo che non sia un caso il fatto che Paolo Giordano abbia scelto proprio l'Islanda – una terra disboscata dai vichinghi (354) – per inviarci Bern ad azzerare le sue colpe nel sotterraneo della grotta di Lofthellir: un *regressus ad uterum* nel grembo di Madre Terra.

Possiamo dedurre, dunque, che la fragilità intrinseca della masseria risiedesse addirittura nella sua chiusura. Tornerà a nuova vita quando Teresa la aprirà al mondo, trasformando un luogo di isolamento in uno spazio di accoglienza

A differenza della geografia locale ed emotiva di *Divorare il cielo*, in *Tasmania* la geografia diventa globale e ansiogena. I deittici spaziali mappano un mondo di “non-luoghi” (aeroporti, hotel, centri congressi) e città ferite da crisi varie e attentati terroristici. La “Tasmania” del titolo non è un vero e proprio luogo geografico, bensì un referente testuale utopico e astratto. Funziona come un deittico dell’altrove, un rifugio ipotetico e potenzialmente salvifico (“In caso di Apocalisse [...] sceglierei la Tasmania” –39). Non si cerca più di coltivare il mondo (come si cercava di fare alla masseria), ma di proteggersi da esso. Ne deriva una crisi da dislocazione, in assenza di un luogo sicuro.

C. Deissi temporale

Anche la deissi temporale dei due romanzi è ben articolata e segnata. In *Divorare il cielo*, il tempo è scandito dai cicli agricoli e biologici. Marcatori come “in primavera”, “il primo giorno di primavera”, “in estate”, “l’estate seguente”, “quell’estate” (*estate*, ad esempio, compare ben 39 volte); “l’autunno stentava a iniziare”, “dopo la raccolta”, “alla raccolta”, “dopo l’inverno”, “nel corso dell’inverno” dominano la macrostruttura temporale, mentre la microstruttura è cosparsa di numerosissimi deittici temporali: complementi avverbiali (*poi, più tardi, nel frattempo*) e indiretti di tempo (*quella notte, il giorno dopo, a pranzo, una mattina, a un certo punto, una notte, verso mezzanotte, in quei primi anni, a vent’anni, molti anni dopo ecc.*). L’analisi, seppur breve, evidenzia un impiego magistrale della deissi da parte di Paolo Giordano. Non è un caso che il penultimo momento decisivo per Teresa sia marcato da due deittici e mezzo (uno temporale, uno spaziale e un altro pseudo-temporale), capaci di riassumere l’intero scorrere della vita alla: “Avevo trentadue anni, significava un oceano di tempo da riempire. Sarei rimasta *per sempre in quella terra*, a subire *la prepotenza delle stagioni?*” (363, corsivo ns.).

Il testo di *Tasmania*, invece, è fortemente ancorato alla cronologia di eventi reali, con date precise e riferimenti a episodi storici o di cronaca. L’arco di tempo del racconto ha una decorrenza dalle prime parole dell’incipit: “Nel novembre del 2015” (6) fino a circa “qui, oggi, il 16 marzo 2022” (174), mentre al suo interno, l’uso massiccio di deittici temporali (*in quei giorni, pochi giorni prima, quella sera, il mattino seguente, dopo alcuni giorni, dopo cinque giorni, a cena, quella sera stessa, per tre anni, per ore, più tardi, nel frattempo*) aiuta a dare un filo logico al flusso di pensieri del narratore. L’alta frequenza di deittici temporali come *adesso* (46 occorrenze) e *oggi* (18 occorrenze) agisce come un campanello d’allarme, segnalando costantemente al lettore l’attualità e l’imminenza della crisi. L’uso martellante di *oggi* nella citazione seguente riflette efficacemente la condizione di ansia che attanaglia il narratore:

E oggi come va?

Oggi è una cattiva giornata. Di quelle da segnare sul calendario con un pallino scuro. Ma non nero. Ci sono giornate più nere di oggi. Perché oggi c'è almeno quel cordoglio generale che lenisce la solitudine (Giordano 2022, 92).

In breve, mentre in *Divorare il cielo* la crisi si consuma all'interno di un cronotopo denso e verticale (la masseria come luogo della memoria e dell'eterno ritorno), in *Tasmania* essa si disperde in un cronotopo orizzontale e rarefatto, fatto di transiti veloci e luoghi senza identità, specchio di un'incertezza esistenziale che non trova ancoraggio.

2.4. Foreground e Background

Questo strumento è fondamentale per capire come viene gestita la gerarchia delle crisi, perché in Paolo Giordano, la crisi non è solo un tema di cui si parla, ma è la grammatica stessa con cui è costruito il testo.

In *Divorare il cielo*, l'uso dei tempi verbali rivela un contrasto evidente tra l'eternità della natura e la tragedia umana, affidando all'imperfetto la costruzione di uno sfondo narrativo ciclico e durativo – scandito dalle descrizioni delle estati infinite e della raccolta delle olive che immergono il lettore nel tempo “mitico” e quasi fermo della Masseria – e al passato remoto la gestione di un primo piano puntuale e traumatico, dove le crisi irrompono spezzando la continuità attraverso azioni violente come l'abbattimento degli ulivi, un aborto o un omicidio. Verso la fine del romanzo, Paolo Giordano riassume questo stato delle cose nel concetto di *Antropocene*: “– L'era geologica in cui viviamo, in cui ogni cosa del pianeta, ogni luogo, ogni ecosistema è stato alterato dalla presenza dell'uomo.” (354). Il *background* rispecchia e subisce le azioni del *foreground*.

In *Tasmania*, i confini del *background* e del *foreground* sono piuttosto sbiaditi. I due confluiscono l'uno nell'altro e si condizionano a vicenda, contraddicendo in parte quanto annunciato nell'incipit:

Forse sta tutta lì la fissazione di alcuni di noi per i disastri incombenti, quell'inclinazione verso le tragedie che scambiamo per nobile, e che costituirà, credo, il centro di questa storia: nel bisogno di trovare a ogni passo troppo complicato della nostra vita qualcosa di ancora più complicato, di più urgente e minaccioso in cui diluire la sofferenza personale (Giordano 2022, 6, corsivo ns.).

E dal quale risulterebbe che il primo piano spettasse ai disastri e lo sfondo alla vita privata. In realtà, la crisi globale – raccontata al passato prossimo – serve da sfondo per rendere sopportabile la crisi privata – raccontata al presente, ma la crisi personale intrattiene e incrementa l'atmosfera ansiogena generata dalle crisi globali. Vi è un rapporto di forte interdipendenza.

In conclusione, l'analisi di linguistica testuale evidenzia come Paolo Giordano declini il paradigma della crisi attraverso due architetture narrative distinte, ma complementari.

Paolo Giordano “mappa” il mondo riducendo la distanza tra il microcosmo (la vita privata dei personaggi) e il macrocosmo (gli eventi globali): non elenca le crisi, le incarna, perché, nonostante le crisi occupino gran parte dell'economia testuale dei due romanzi, il fulcro dei due libri è un altro: l'atteggiamento che si deve avere davanti ad esse. Tutti i personaggi speculari si evolvono: Teresa, Bern e Tommaso; Lorenza, P.G. e Giulio. La salvezza non è un luogo (né la masseria, né Tasmania), la salvezza sta nella ricerca di noi stessi, nella capacità di continuare nonostante tutto, nel coltivare gli affetti e la nostra umanità, nel *divorare*, non nel *diluire*.

Bibliografia:

- Alighieri, Dante. 1965. *La Divina Commedia*. Milano: Mursia.
 Calvino, Italo. 1972. *Le città invisibili*. Torino: Einaudi.
 Giordano, Paolo. 2018. *Divorare il cielo*. [Edizione digitale]. Torino: Einaudi.
 Giordano, Paolo. 2022. *Tasmania*. [Edizione digitale]. Torino: Einaudi.

Studi e articoli

- Andorno, Cecilia. 2014 [2003]. *Linguistica testuale. Un'introduzione*. Roma: Carocci editore.
 Santarcangeli, Paolo. 2000 [1984]. *Il libro dei labirinti. Storia di un mito e di un simbolo*. Prefazione di Umberto Eco. Milano: Sperling & Kupfer Editori.
 Morin, Edgar. 1976. *Pour une crisologie*, in “Communications”, n. 25, pp. 149-163.
 Palermo, Massimo. 2013. *Linguistica testuale dell'italiano*. Bologna: il Mulino.
 Ramos Torre, Ramón. 2016. *Contar la crisis: materiales narrativos en la semántica social de la crisis*, in “Política y Sociedad”, vol. 53, n. 2, pp. 331-352.

Sitografia

- Fabbri, Paolo. 2008. “Le parole della crisi”. Intervista con Tonino Bucci, *Liberazione*, 9 ottobre, disponibile in linea: https://www.paolofabbri.it/interviste/parole_crisi/, ultimo accesso il 14 novembre 2025.
 Intervista: Scrittori a domicilio. 2022. “Paolo Giordano, Tasmania (Einaudi) con Valentina Berengo”, 21 novembre, disponibile in linea: https://www.youtube.com/watch?v=Q9FEOGM9XHE&list=PL5ay1893qDmWU3Ajeidd4v8_Ccg4nLJ7V&index=6, ultimo accesso il 14 novembre 2025.

Mirona BENCE-MUK
(Università Babeş-Bolyai,
Cluj-Napoca)

Il lessico della crisi: come cambia la lingua italiana in tempi difficili

Abstract: (*The lexicon of crisis: how the Italian language changes in difficult times*) This article aims to explore how the Italian language reacts and adapts to crises, analysing the emergence of new terms, semantic changes and the role of the media and social networks in spreading this vocabulary. Through the analysis of journalistic sources and the views of accurate linguistic observers, we will try to understand whether these transformations are temporary or whether they mark a lasting change in the Italian language, whether they lead to a desertification of the language or to its enrichment.

Keywords: *crisis, anglicisms, semantic erosion, change, rhetorical connotations.*

Riassunto: Questo articolo si propone di esplorare come la lingua italiana reagisce e si adatta alle crisi, analizzando l'emergere di nuovi termini, le modifiche semantiche e il ruolo dei media e dei social network nella diffusione di tale lessico. Attraverso l'analisi di fonti giornalistiche e delle visioni di accurati osservatori linguistici, cercheremo di comprendere se queste trasformazioni sono temporanee o se segnano un cambiamento duraturo nella lingua italiana, se portano ad una desertificazione della lingua oppure ad un arricchimento.

Parole-chiave: *crisi, anglicismi, erosione semantica, mutamento, connotazioni retoriche.*

Introduzione

La lingua italiana, come ogni lingua viva, è in costante evoluzione, adattandosi alle trasformazioni sociali, culturali ed economiche. In periodi di crisi — che siano economiche, sanitarie, politiche o ambientali — la lingua non solo riflette il cambiamento, ma ne diventa anche uno strumento di comprensione e comunicazione. In questi momenti, assistiamo a un'accelerazione nell'introduzione di neologismi, modifiche semantiche e adattamenti linguistici che rispondono alle nuove realtà emergenti.

Il lessico della crisi si compone di parole e espressioni che, pur essendo temporanee, possono lasciare un'impronta duratura nella lingua. Termini come *smart working*, *lockdown*, *austerità* e *resilienza* sono diventati parte integrante del vocabolario quotidiano, spesso senza una traduzione diretta in italiano. Questi anglicismi, sebbene rispondano a esigenze comunicative specifiche, sollevano interrogativi sulla preservazione dell'identità linguistica italiana. Fenomeni come l'adozione di sigle e abbreviazioni, spesso derivanti dall'inglese, sono diventati comuni anche nella lingua parlata, come nel caso di *app*, *info* o *demo*.

Inoltre, l'uso eccessivo di determinati termini può portare a un fenomeno noto come *erosione semantica*, dove parole come *sostenibilità*, *trasparenza* e *innovazione* perdono parte del loro significato originario a causa dell'abuso e della ripetizione in contesti spesso privi di sostanza.

1. L'emergere di nuovi termini

In tempi di crisi, la lingua italiana si arricchisce rapidamente di nuovi termini, spesso presi in prestito da altre lingue — soprattutto dall'inglese — o creati per descrivere realtà emergenti. Questi neologismi rispondono a un'esigenza comunicativa immediata: dare un nome a fenomeni nuovi, inediti e spesso difficili da spiegare con il lessico esistente. Benché agissero come un servizio efficace di pronto soccorso per la lingua, in un momento di difficoltà, la domanda che i linguisti si stanno ponendo è se questi termini agiscono a favore o a dispetto della lingua italiana. Claudio Giovanardi paragona il fenomeno con il mitico cavallo di Troia che acconsente all'inglese di "vampirizzare" non solo lessemi singolari, ma interi campi semantici e mondi di comunicazione. Tali parole prendono la funzione di vere "parole-cannibali" che in tempi brevi ingoiano parole italiane, determinandone la loro scomparsa parziale o totale.

L'apertura verso nuovi universi di comunicazione e nuove terminologie non può escludere la crisi economica del 2008, la crisi sanitaria dovuta alla pandemia de Coronavirus (Covid-19), ambedue con carattere temporaneo, e la crisi ambientale a carattere permanente nella nostra realtà quotidiana.

1.1 Crisi economica

Durante la crisi finanziaria del 2008 e gli anni successivi, l'italiano ha accolto numerosi termini di origine economica e finanziaria come:

Spread che definisce un indicatore della differenza tra i tassi di interesse dei titoli di stato italiani e quelli tedeschi, è diventato un termine di uso quotidiano, un lemma nel vocabolario della lingua italiana.

“ <sprèd> s. ingl. [propr. «diffusione, espansione», dal v. (to) *spread* «spargere», di origine germ.] (pl. *spreads* <sprèdʃ>), usato in ital. al masch. — Nel linguaggio economico-finanziario: **1.** Contratto di borsa a premio (v. premio, n. 2 c), analogo allo *stellaggio*, mediante il quale uno dei contraenti si riserva la facoltà, nel giorno della scadenza stabilito dal calendario di borsa, di acquistare o vendere i titoli o di abbandonare il premio. **2.** Differenza tra i livelli di quotazione di un titolo o fra tassi di interesse, o anche differenza riferita ad altre grandezze economiche, come, per es., il divario tra costo e ricavato di un'operazione.” (www.treccani.it).

Austerità, pur non essendo un neologismo, ha conosciuto un'impennata nell'uso e ha assunto connotazioni prevalentemente negative nel passaggio al registro economico e finanziario dove assume valore figurato. Si tratta, inoltre, di un processo di antropomorfizzazione. Un termine che determinava caratteristiche umane è stato

introdotto nell'ambito economico per definire prerogative e misure di controllo della situazione economica.

“**austerità** s. f. [dal lat. *austeritas* -atis; nel sign. 2, è un calco dell'ingl. *austerity* (v.)]. – **1.** L'essere austero, qualità di ciò che è austero: *uomo di grande a.*; *a. di vita, di costumi*; *a. di un ambiente, di un complesso architettonico*; meno com., *a. del clima, della stagione*. Riferito al vino, sapore lievemente aspro e astringente: *il vin vecchio, perdendo la dolcezza, acquista quella forza piena d'a.* (T. Tasso). **2.** Regime economico-politico di risparmio nelle spese statali e di limitazione dei consumi privati, imposto dal governo al fine di superare una crisi economica.” (www.treccani.it).

Il suo valore aggettivale ci dimostra pienamente la sua valenza semantica iniziale e come l'assimilazione del termine in un'ambito specialistico rende possibile un processo di polissemia interna.

“**austero** agg. [dal lat. *austerus*, gr. ἀσθηρός «aspro, rude» (detto inizialmente soprattutto di sapori e di odori)]. – **1.** Rigido, inflessibile, intransigente: *uomo a.*; *carattere, costume a.*; *disciplina a.*; *a. regime di vita*; *contegno, aspetto a.*, che rivela l'austerità del carattere; *tempi a.*, di austerità. **2.** **a.** Di aspetto severo, solenne: *l'a. decorazione dell'ambiente*; *architettura a.*, un **a. palazzo**. **b.** non com. Di clima, stagione e sim., rigido, non mite. **3.** Aspro, brusco, lievemente amaro e astringente, detto anticamente della frutta, e oggi esclusivam. del vino, con riferimento a vini rossi invecchiati, corposi e di buona gradazione alcolica; anche sostantivato: *vino non dolce, e che pende gentilmente nell'a.* (Redi). ♦ Avv. **austeramente**, con austerità, con severa semplicità: *vivere austeramente.*” (www.treccani.it).

In ciò che riguarda *default*, *rating*, *bolla speculativa*, *salva-Stati* abbiamo a che fare con termini tecnici che sono usciti dal linguaggio specialistico per entrare nei discorsi pubblici. Notiamo, di conseguenza, che oltre ai calchi semantici da altre lingue, al prestito di termini dall'inglese soprattutto, ai cambiamenti semantici o slittamenti semantici, la lingua si confronta anche con il passaggio dal livello denotativo a quello connotativo. Una locuzione nominale come *bolla speculativa* ci indica un altro fenomeno che è l'uso metaforico di termini concreti, settoriali.

“**bólla speculativa** locuz. sost. f. – Aumento anomalo del prezzo di un bene o di un'attività, reale o finanziaria, non giustificato dall'andamento dei fondamentali di mercato e tipicamente accompagnato da alti volumi di scambio, a cui fa seguito un crollo dello stesso nella fase di scoppio della bolla. L'incremento e la successiva caduta del prezzo possono essere ingigantiti e accelerati da fenomeni di speculazione finanziaria, da cui deriva il termine b. speculativa. Esempi noti sono la b. azionaria (o finanziaria) che ha colpito i titoli delle società legate a Internet, che ha raggiunto il suo picco nel 2000, e la b. immobiliare che ha investito i prezzi delle abitazioni nella maggior parte delle economie avanzate, scoppiata nel 2007. Poiché il valore fondamentale di un'attività, determinato dalla sua capacità di generare redditi in futuro, dipende in modo

cruciale dalle aspettative degli operatori di mercato, non esiste consenso su come individuare una bolla ex ante ma solo ex post, dopo il suo scoppio. La teoria economica ha proposto diverse spiegazioni alternative del fenomeno di b. speculativa, sia all'interno del paradigma di razionalità degli agenti sia in contrapposizione a esso. Secondo la teoria della finanza comportamentale, gli investitori commettono errori sistematici: per es., seguono il comportamento della massa (*herd behavior*) e vanno incontro a fasi alterne di ottimismo e pessimismo irrazionali; oppure, comprano a un prezzo eccessivamente alto, scommettendo sull'esistenza di un investitore più folle (*greater fool*) disposto a pagare ancora di più. Alcuni modelli dimostrano come, se agenti razionali hanno aspettative eterogenee sui dividendi futuri di un'azione, il prezzo di equilibrio può essere maggiore del rendimento atteso da ogni operatore." (www.treccani.it).

Con il termine *salva-Stati* assistiamo a un processo di formazione di un nuovo vocabolo attraverso la composizione. In questo caso si tratta di un'unità lessicale superiore o polirematica che include quasi per forza un verbo, con funzione temporanea, in certi contesti sociali e economici particolari, quindi con uso momentaneo.

"*fondo salva-Stati* - (o *salva-stati*, *salva Stati*) *loc. s.le m.* Organismo creato dai Paesi dell'eurozona con il compito di emettere obbligazioni e altri strumenti del debito, dal massimo livello di affidabilità, per aiutare gli Stati aderenti all'UE che adottano l'euro, in caso di temporanea difficoltà; usato anche nella forma ellittica *salva Stati*. ♦ [tit.] Dall'Ecofin un fondo salva-stati / La banca centrale europea chiamata a un ruolo chiave contro la speculazione. (*Sole 24 Ore*, 9 maggio 2010, p. 27) • L'Europa intanto prepara le munizioni: è stato raggiunto l'accordo tra i 16 sulle modalità tecniche del fondo salva-Stati da 440 miliardi di euro: l'ok definitivo è previsto per lunedì, in Lussemburgo, dai ministri dell'Eurogruppo. (Vittoria Puledda, *Repubblica*, 5 giugno 2010, p. 2, Economia) • Accelerare (*sic*) sul *salva Stati*, dando un segnale fin dal Trilaterale con Merkel e Sarkozy (*Unita.it*, 15 gennaio 2012, Italia)." (www.treccani.it).

Riportiamo di seguito alcuni esempi d'uso dei vocaboli suddetti, tratti dalle testate giornalistiche economiche italiane: "E lo spread tocca la vertiginosa quota di 303,7 punti base mentre la moneta europea cola a picco in pochi minuti. " (Il Manifesto).

"Una fake news: lo spread indica il differenziale tra i rendimenti che gli investitori possono avere acquistando il debito di due diversi Stati. Quando in Italia si parla genericamente di spread, ci si riferisce al differenziale tra Btp decennali italiani e gli omologhi Bund tedeschi, ma restando nell'ordine del punto percentuale - cioè intorno ai 100 punti base - significa che il mercato pretende dall'Italia un rendimento maggiore per sottoscrivere i suoi titoli" (<https://lespresso.it/c/politica>).

"Il fondamento economico per cui le politiche di **austerità fiscale** possono in molti casi peggiorare ciò che dicono di voler migliorare, ossia il **rapporto debito/PIL**. " (Economia e politica). "Dopo questo quadro introduttivo sui possibili effetti reali

delle **politiche di austerità fiscale** in tempi di **recessione**, diamo uno sguardo ai dati relativi al caso italiano. " (Economia e politica). "Niente illusioni: l'austerità continuerà nel 2027 e oltre. Per altri sette anni, come le piaghe d'Egitto. " (Il Manifesto). "Un'analisi svela che la bolla dell'AI è quattro volte più grande della crisi de 2008. Tutta colpa di hype eccessivo, troppi investimenti e una crescita non sostenibile." (<https://www.money.it>).

“Il Meccanismo europeo di stabilità (Mes, «Fondo Salva Stati») è stato creato durante un altro tipo di crisi [quella del 2008-2010, ndr.], quindi deve essere adattato alle nuove circostanze in modo da poter utilizzare tutta la sua potenza di fuoco [oltre 500 miliardi di euro, ndr.] – ha detto il presidente del Consiglio Giuseppe Conte al *Financial Times* il 19 marzo scorso – La strada da seguire è quella di aprire linee di credito del Mes a tutti gli Stati membri per aiutarli a combattere le conseguenze dell'epidemia di Covid, a condizione che ogni Stato membro renda pienamente conto del modo in cui le risorse vengono spese” (<https://ilmanifesto.it>).

1.2.Crisi sanitaria (COVID-19)

La pandemia ha rappresentato un'altra fase di intensa creatività lessicale. *Lockdown* (chiusura totale o parziale delle attività per contenere la diffusione del virus), *smart working* (introduzione del lavoro a distanza durante la pandemia), *green pass* (certificato digitale che attesta l'avvenuta vaccinazione, negatività al test o guarigione da COVID-19), *droplet*, *tamponi*, *asintomatico*, termini che prima erano riservati al contesto medico o tecnologico, ora fanno parte del lessico comune. Alcuni vocaboli sono calchi dell'inglese (*distanziamento sociale*, *immunità di gregge*), altri sono veri e propri prestiti non adattati. Espressioni come *zona rossa*, *coprifuoco* e *quarantena* hanno assunto significati nuovi o ampliati.

Mi soffermo specialmente su *lockdown* e *smart working*, termini che hanno superato il margine lessicale, influenzando il moto della società stessa e dell'individuo al livello profondo della sua mentalità e percezione sulla vita e sui rapporti umani. Secondo la maggior parte dei linguisti italiani il termine inglese *lockdown*, promosso con fiducia dalla stampa e dalla televisione, è considerato un termine opaco dal punto di vista semantico¹. Sgroi considera che l'uso assoluto di *lockdown* è dovuto al fatto che in italiano non c'è un traduttore unico che possa rendere l'anglicismo. Questi, d'altronde, rimanda a due nozioni diverse: il *confinamento* delle persone in casa e la *chiusura* delle attività produttive. Il termine *confinamento*, purtroppo, ha goduto di poca diffusione nei media, dovendo essere sempre affiancato dai termini *serrata* o *chiusura* per richiamare il fermo delle attività economiche a causa della pandemia. Sgroi afferma che la soluzione per mantenere ancora vive le parole italiane adatte alla nuova realtà sociale sarebbe stata quella di consolidare almeno in ambito meno formale la coscienza linguistica degli italiani e la loro fede nei confronti della propria lingua, di

¹ Si veda, ad esempio, l'intervento di Salvatore Claudio Sgroi, *Anglicismi à gogo a ridosso del coronavirus: 1. LOCKDOWN*, ecc., leggibile nel blog <https://faustoraso.blogspot.com/2020/04/sgroi-52-anglicismi-gogo-ridosso-del.html> sabato 4 aprile 2020.

utilizzare come alternative al termine inglese le varianti italiane *isolamento* (*domiciliare*), *reclusione*, *autoreclusione*, *coprifuoco*. Perciò, gli studiosi sono del parere che *lockdown* “elimina una serie di equivalenti italiani che avrebbero potuto irrorare il vocabolario dei parlanti e consentire loro un’espressione più raffinata e più calibrata dal punto di vista della significazione.” (Giovanardi 2021).

Comunque, in base a una ricerca fatta dall’Accademia della Crusca l’occorrenza del vocabolo è sorprendente. Si tratta della sua diffusione al 20 maggio 2020: **“Corriere della Sera”**: “lockdown” 233 r., di cui 142 dal 1 al 13/5; “lock down” 3 r. **“La Repubblica”**: “lockdown” 2.458 r., di cui 1.415 dal 1 al 20/5; “lock down” 28 r. **“La Stampa”**: “lockdown” 1.549 r., di cui 895 dal 1 al 20/5.

In quanto al termine inglese *smart working*, ovvero la modalità di lavoro da casa, imposta come norma sociale di prevenzione a causa dell’emergenza sanitaria, sappiamo che preoccupava i linguisti ancora anni prima della pandemia. Il 1° febbraio 2016 il gruppo *Incipit* ha pubblicato un suo comunicato stampa dedicato proprio a questo anglicismo. In quella sede, loro proponevano come alternativa per la denominazione del lavoro telematico il sintagma nominale **“lavoro agile”**, di massima trasparenza semantica e maggiore espressività. I giornali dell’epoca adatteranno con grande apertura il termine italiano, però durante il periodo pandemico i vari mezzi di comunicazione rilanceranno l’anglicismo *smart working*. I giornalisti, i politici, gli economisti e persino i medici hanno acquisito questo termine nei loro discorsi, percependolo come una sorta di iperonimo, a causa dell’uso costante della parola *smart* in italiano equivalente agli aggettivi *leggero*, *veloce*, *agile*, *snello*. Giovanardi chiama tale atteggiamento lessicale, attraverso il quale un’intera catena sinonimica viene ingoiata da un’unico forestierismo, “cannibalismo”. Ovviamente, gli studiosi ritengono che neppure l’abbondanza sinonimica, tipica della lingua italiana, non è di aiuto in situazioni simili. Le denominazioni alternative come *lavoro a distanza*, *telelavoro*, *lavoro da casa*, *lavoro da remoto*, hanno favorito il desiderio di economia lessicale e la tendenza verso un uso semplificato, pur essendo di origine non italiana. Inoltre, esistono voci che adoperano un uso misto, ridondante.

Osserviamo ora un esempio tratto dalla stampa italiana di quel periodo:

“Gli italiani hanno scoperto in massa e all’improvviso lo *smart working* e la maggioranza (il 56%) vorrebbe continuare a lavorare in remoto anche quando si tornerà alla vita normale e verranno meno le restrizioni agli spostamenti, seppure con modalità diverse, lavorando da casa soltanto qualche giorno al mese. E’ questo uno degli effetti collaterali positivi del lockdown,... «Questo è un traguardo da cui aziende e pubbliche amministrazioni non devono tornare indietro. E’ un’opportunità da cogliere per ripensare i processi produttivi alla luce di una cultura dello *smart working*», si legge nel rapporto” (<https://www.corriere.it>).

Vorrei, inoltre, riportare, qui di seguito, anche due citazioni riprese dal “Corriere della sera” del 2016 che dimostrano l’uso contemporaneo dei due termini, a carattere ibrido, ed il passaggio progressivo verso l’opzione ulteriore, che sarà in effetti quella

finale: “Le aziende, infine, stanno rivedendo la progettazione degli spazi degli uffici prediligendo soluzioni che meglio si adattano al *lavoro agile*.” “Smart working sì, ma a piccole dosi. Il Consiglio dei Ministri, il 28 gennaio scorso, ha varato il disegno di legge dedicato alle <misure volte ...>.”

Molti di questi neologismi, come nota anche Antonelli (2016), non sono pienamente integrati nella morfologia italiana. Si usano invariati, senza plurale italiano (*i lockdown, gli smart working*) o con forme ibride (*lockdownare, smartworkare*), creando talvolta disagio tra i puristi della lingua. Si tratta di vocaboli formati dall’associazione tra il termine inglese e la desinenza verbale *-are* della prima coniugazione, un processo di derivazione che implica un mutamento di categoria grammaticale, da forma nominale a forma verbale. In più, ha generato anche i derivati prefissati come *anti/pro-lockdown, pre/post-lockdown, de-lockdown*, che sembrano avere le stesse caratteristiche.

1.3. Crisi ambientale e climatica

Negli ultimi anni, anche l’emergenza ecologica ha generato nuovi termini come: *Transizione ecologica* – calco dall’inglese *green transition*, una traduzione del termine inglese - è un processo di cambiamento che mira a ridurre l'impatto umano sull'ambiente e a costruire un futuro più sostenibile, accanto a termini come *green economy, emergenza climatica, carbon neutral, transizione ecologica* alterna negli articoli di giornale con la variante *transizione verde*. *Eco-ansia*: ansia causata dalla consapevolezza dei cambiamenti climatici. *Plogging*: attività che combina la corsa con la raccolta dei rifiuti. *Marsification*: processo di trasformazione del pianeta in un ambiente simile a Marte a causa dei cambiamenti climatici.

Anche in questo caso prevale l’inglese come fonte di ispirazione terminologica, però l’atteggiamento è segno della globalizzazione della comunicazione. Possiamo dire che ne risulta più giustificato rispetto alle situazioni comunicazionali precedenti. La crisi ambientale si è dimostrata ad essere una crisi permanente e globale, imponendo un dialogo tra le nazioni e perciò una lingua universale.

Riprendiamo alcuni brevi esempi tratti dai siti e dalla stampa digitalizzata: “La transizione ecologica è uno dei pilastri del progetto Next Generation EU e costituisce una direttrice imprescindibile dello sviluppo futuro” (<https://www.governo.it>); “Transizione verde: mille miliardi, otto filiere coinvolte, poco tempo.” (<https://www.corriere.it>); “*Apple Watch* è il primo prodotto *carbon neutral*: cosa vuol dire e perché è importante” (<https://www.corriere.it>); “Il forte collegamento fra *ecoansia* e un maggiore disagio psicologico generale è avvertito soprattutto tra chi sperimenta alluvioni.” (<https://www.repubblica.it>); “Si diffonde sempre di più, anche in Italia, la pratica del running inventata da un podista svedese, Erik Ahlstrom: ripulire, correndo, le strade delle città.” (<https://www.repubblica.it>); “Questa pratica, nata ovviamente in Svezia nel 2016, combina il jogging con la raccolta dei rifiuti. Il termine deriva dallo svedese <plocka upp> ... ” (<https://www.repubblica.it>); “*Marsification, unione di <Mars> e <colonisation>*, viene utilizzato tanto per indicare il progetto di

una colonia sul pianeta Marte” (<https://www.repubblica.it>); “Si determina, così, un loop infinito dal quale è difficile uscire. *Marsification*: è una parola macedonia composta da <Mars> (<Marte>) e ...” (<https://www.repubblica.it>)

2. Cambiamenti semantici

Oltre all'introduzione di neologismi, i periodi di crisi influenzano profondamente anche il significato delle parole già esistenti. Il contesto straordinario in cui queste parole vengono usate può modificarne la percezione, amplificarne l'impatto emotivo o addirittura stravolgerne il senso originario. Questo fenomeno, noto come *slittamento semantico*, è tipico dei periodi di instabilità.

2.1. Esempi di slittamento semantico

Il primo termine preso in discussione è *resilienza*. Ogni dizionario della lingua italiana, salvo i dizionari etimologici, ci indicano, in origine, la *resilienza* come un termine della fisica dei materiali avendo come significato la capacità di un corpo di assorbire urti senza rompersi. Ulteriormente, *resilienza* è diventato nel linguaggio comune sinonimo di *forza interiore*, *capacità di adattamento alle avversità*. Durante le grandi crisi economiche, la *resilienza* viene adoperata per definire la capacità di affrontare e superare le difficoltà, diventando, così, un termine cruciale per la ripartenza economica.

Se riproponiamo questo vocabolo in chiave etimologica il suo percorso semantico è totalmente diverso. Come la maggior parte della terminologia scientifica, anche *resilienza* ha origine latina. Secondo *Oxford Latin Dictionary*, *resilientia*, *resiliens* provengono dal verbo latino *resilire* che si forma dall'aggiunta del prefisso *re-* al verbo *salire* “saltare, fare balzi, zampillare”, col significato immediato di “saltare indietro, ritornare in fretta, di colpo, rimbalzare, ripercuotersi”, ma anche quello, traslato, di “ritirarsi, restringersi, contrarsi”. Dunque, il termine *resilientia* si riferiva, in origine, a una realtà quotidiana, non specialistica, indicando gli oggetti che hanno la capacità in rimbalzare o persino alle persone che di consueto battono in ritirata o si ritraggono all'improvviso. Fino oltre il Seicento il termine compare tuttora in latino, *resiliens*, solo dal XVIII secolo in poi appaiono le prime occorrenze italiane. Bergantini affermava che *resilienza* è “termine de' filosofi” e significa “regresso, o ritorno del corpo, che percuote l'altro” (1745), ma allo stesso tempo il suo uso rivela anche una proprietà interna ai corpi che respingono rimbalzando. Intorno al 2011 si nota un'esplosione poco controllata di un uso più libero del nome *resilienza* e del suo aggettivo *resiliente*, a causa dei media che attribuiscono connotazioni metaforiche al vocabolo che prendono in considerazione soltanto parzialmente i suoi significati denotativi. Abbiamo visto che in fisica *resilienza* è la capacità di un materiale di assorbire l'energia qualora viene sottoposto a una deformazione elastica, non di opporre resistenza e contrastare l'impatto fino a spezzarsi, ma di ammortizzarlo in virtù alle sue proprietà elastiche. Perciò, *resilienza* non è sinonimo di *resistenza*, come si proliferava, e tuttora lo si fa, nei media. In questo modo ci confrontiamo con una stabilizzazione di

un significato parziale che verrà velocemente ripreso come tale in diversi ambiti e indirizzi scientifici. Benché le enciclopedie e i dizionari della lingua italiana ci indicano definizioni semanticamente complete per diversi ambiti, oggi il vocabolo è usato in politica, psicologia, economia, educazione e ambiente, spesso in modo vago o retorico. *Il Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza (PNRR)* ne è un esempio emblematico.

Proponiamo, di seguito, alcuni esempi tratti dal *PNRR* a cui difficilmente si può attribuire una valenza semantica precisa:

“Il NGEU intende promuovere una robusta ripresa dell’economia europea all’insegna della transizione ecologica, della digitalizzazione, della competitività, della formazione e dell’inclusione sociale, territoriale e di genere. Il Regolamento RRF enuncia le sei grandi aree di intervento (pilastri) sui quali i PNRR si dovranno focalizzare¹: • Transizione verde • Trasformazione digitale • Crescita intelligente, sostenibile e inclusiva • Coesione sociale e territoriale • Salute e resilienza economica, sociale e istituzionale • Politiche per le nuove generazioni, l’infanzia e i giovani.”

“Investimento 2.2: Interventi per la resilienza, la valorizzazione del territorio e l’efficienza energetica dei Comuni L’investimento aumenterà la resilienza del territorio attraverso un insieme eterogeneo di interventi (di portata piccola e media) da effettuare nelle aree urbane. I lavori riguarderanno la messa in sicurezza del territorio, la sicurezza e l’adeguamento degli edifici, l’efficienza energetica e i sistemi di illuminazione pubblica.”

“Sulla base di queste premesse la Componente 4 pone in campo azioni per rendere il Paese più resiliente agli inevitabili cambiamenti climatici, proteggere la natura e le biodiversità, e garantire la sicurezza e l’efficienza del sistema idrico.”

“Investimento 3.2: Green communities Il Progetto intende sostenere lo sviluppo sostenibile e resiliente dei territori rurali e di montagna che intendano sfruttare in modo equilibrato le risorse principali di cui dispongono tra cui, in primo luogo, acqua, boschi e paesaggio, avviando un nuovo rapporto sussidiario e di scambio con le comunità urbane e metropolitane.”

“M2C2.2 POTENZIARE E DIGITALIZZARE LE INFRASTRUTTURE DI RETE Investimento 2.1: Rafforzamento smart grid Le infrastrutture di distribuzione di energia elettrica costituiscono un fattore abilitante per la transizione energetica, in quanto dovranno essere in grado di gestire un sistema di generazione radicalmente diverso dal passato e flussi di energia distribuita da parte di una molteplicità di impianti. Il raggiungimento degli ambiziosi obiettivi di decarbonizzazione richiede una rete di distribuzione di energia elettrica pienamente resiliente, digitale e flessibile in modo da garantire sia una gestione ottimizzata della produzione di energia rinnovabile che l’abilitazione della transizione dei consumi energetici verso il vettore elettrico.”

“Sulla base di queste premesse la Componente 4 pone in campo azioni per rendere il Paese più resiliente agli inevitabili cambiamenti climatici, proteggendo la natura e le biodiversità.”

Altri vocaboli che subiscono simili cambiamenti di significato sono:

Isolamento: prima della pandemia, evocava situazioni marginali (isolamento sociale, geografico). Durante il COVID-19 ha assunto un significato sanitario concreto: separazione fisica per evitare il contagio.

Distanziamento: da concetto astratto (distanza emotiva o sociale), ha preso un significato tecnico e sanitario (*distanziamento sociale*), trasformandosi in norma di comportamento, in un tecnicismo dell'epidemiologia, essendo in realtà un calco dall'inglese *social distancing*. Fin dalle prime occorrenze l'uso di *distanziamento sociale* è stato ampiamente criticato, in particolare a causa dell'aggettivo *sociale*, che secondo molti rimanderebbe a concetti propri della sociologia e alla riduzione della socialità tra individui non alla riduzione della distanza fisica da tenere tra le persone, al fine di limitare il contagio. L'ambiguità ne risulta dal fatto che questo sintagma elittico fa riferimento alla locuzione estesa *misure di distanziamento sociale* che include non solo una separazione fisica tra individui, ma anche le misure prese dai governi per evitare la diffusione del virus come ad esempio divieto di assembramenti o la chiusura di attività lavorative, scolastiche, di divertimento o ludiche. Ovviamente, non sono mancate neanche proposte di termini alternativi: *distanziamento interpersonale*, *distanziamento fisico*, *distanza fisica*, *distanza di sicurezza*, *distanza personale*, *riduzione dei contatti*. Nonostante fosse stato introdotto tra i neologismi di Treccani nel 2020 e nel dizionario Devoto-Oli del 2021 con la sua accezione ampia di complesso di misure prese con lo scopo di prevenire o rallentare la diffusione di un contagio epidemico, che include la limitazione dei contatti personali, la sospensione di attività lavorative e ludiche, il divieto di assembramenti, il vocabolo sarà comunque utilizzato dai social e dai media con l'accezione ristretta alla sola distanza fisica.

Sostenibilità: vocabolo derivato dall'aggettivo *sostenibile*, a sua volta derivato dal verbo *sostenere* che proviene dal latino *sustīnēre*, comp. di *sus-*, variante di *sub-* “sotto”, e *tenere* “tenere”, significa in origine, “Tenere sollevata una cosa o una persona sopportandone il peso dal di sotto: *le travi sostengono il soffitto*.” (www.treccani.it). È diventata una parola *ombrello* usata per dare un'aura positiva a qualunque progetto o discorso. Il rischio, in dato caso è l'inflazione semantica, ovvero la perdita di significato a causa dell'uso eccessivo o improprio. Il concetto di sostenibilità è stato introdotto per la prima volta in una conferenza ONU sull'ambiente del 1972. Sotto questo profilo si riferisce ai sistemi ecologici che acquisiscono la capacità di carico, di autoregolazione, di resilienza e resistenza (Treccani), tutte proprietà che rendono equilibrato e stabile un ecosistema. Ulteriormente, il vocabolo ha ampliato la sua sfera semantica, passando dalla dimensione ambientale a quella economica, sociale e persino tecnologica, in quanto ha trasgredito i confini verso ambiti connessi come le varie fonti energetiche ed il loro uso. Associato al termine *sviluppo*

riesce a rientrare in tutti i settori dell'economia, del commercio, dell'agricoltura, del turismo e non solo.

2.2. Esempi di connotazioni emotive e retoriche

Notiamo, inoltre, che molte parole legate alla crisi assumono una carica emotiva o ideologica. *Emergenza, catastrofe, onda, nemico invisibile, ricostruzione* vengono usate per creare empatia, urgenza o coesione sociale. Politici e media sfruttano queste connotazioni per rafforzare narrazioni specifiche, spesso polarizzanti. La terminologia acquista nuove valenze e sfumature in contesti retorici come i discorsi politici. In tempi di crisi, il linguaggio politico assume un'importanza strategica: serve non solo a informare, ma a guidare, rassicurare o mobilitare l'opinione pubblica. Le parole usate dai *leader* politici non sono mai casuali: spesso fanno parte di una precisa retorica del potere.

Le strategie retoriche più ricorrenti sono:

Metafore belliche: l'uso della guerra come metafora è ricorrente: *nemico invisibile, combattere il virus, linea del fronte, medici eroi*. Questo linguaggio mobilita l'opinione pubblica, ma può anche aumentare l'ansia e semplificare eccessivamente problemi complessi.

Appelli all'unità: espressioni come *restiamo uniti, nessuno sarà lasciato solo, ce la faremo* evocano coesione sociale, ma rischiano di essere percepite come retoriche vuote se non accompagnate da azioni concrete.

Eufemismi e ambiguità: i politici usano talvolta eufemismi per attenuare la gravità della situazione: sintagmi come *rimodulazione delle misure* invece di *tagli* oppure *ripartenza graduale* invece di *crisi economica persistente* rappresentano un caso di attenuazione linguistica tipica della retorica politica. Questo tipo di linguaggio può essere usato per evitare responsabilità o per rendere più *digeribile* una scelta impopolare.

Vediamo ora alcuni esempi di metafore belliche e linguaggio militare (“Siamo in guerra contro un nemico invisibile.” - Giuseppe Conte, sul facebook personale 2020); appelli all'unità (“Ce la faremo solo se restiamo uniti.”; “Nessuno sarà lasciato solo di fronte alla crisi.” - frase ricorrente in discorsi politici); eufemismi (*Rimodulazione del sistema pensionistico* = taglio delle pensioni; *misure di contenimento selettivo* = chiusure localizzate).

Queste strategie mirano verso un effetto performativo del linguaggio politico: dire qualcosa può significare farlo accadere. Ad esempio, dichiarare *lo stato di emergenza* attiva misure straordinarie. L'uso strategico del linguaggio diventa così uno strumento di governo e persuasione, ma anche di consenso. Il linguaggio della crisi può essere usato per rafforzare il consenso: chi sa *nominare la crisi* nel modo più efficace può guadagnare fiducia e legittimità. Tuttavia, c'è anche il rischio di una manipolazione linguistica, dove la retorica prevale sulla realtà dei fatti.

3. Il ruolo dei media e dei social

I media tradizionali e i *social network* giocano un ruolo cruciale nella diffusione e nella normalizzazione del lessico della crisi. Attraverso titoli di giornale, *talk show*, *hashtag* e *post* virali, parole nuove o rielaborate entrano rapidamente nell'uso comune e ne influenzano il significato percepito. I media contribuiscono all'accelerazione della circolazione linguistica, rendendo virale un termine nel giro di poche ore. Ad esempio, parole come *lockdown*, *green pass* o *coprifuoco* sono diventate d'uso quotidiano perché ripetute incessantemente in titoli, sottotitoli e notiziari. L'uso reiterato può portare a una saturazione comunicativa, dove il termine perde forza o viene banalizzato. I *social* diventano, quindi, pure un laboratorio linguistico spontaneo. Su piattaforme come Twitter, TikTok o Instagram si generano forme creative, meme, abbreviazioni e deformazioni ironiche (*coviddi*- scritta ironica, imitazione delle varianti dialettali e regionali, usata in meme e video virali, *covidioti* – denominazione per coloro che non rispettano le regole, *pandeflazione* – combinazione umoristica tra pandemia e deflazione, è un neologismo che mescola pandemia e inflazione, creato per descrivere gli effetti economici della crisi sanitaria). *Hashtag* come *#iorestoacasa*, *#andràtuttobene* o *#distanziamentosociale* trasformano parole in *slogan*, in veri conglomerati. I *social* funzionano, di conseguenza, come termometro linguistico della società, mostrando in tempo reale come si plasma il linguaggio. I media non si limitano a trasmettere i termini, ma li caricano di significato, scegliendo quali usare e come usarli. L'adozione di metafore belliche (*fronte del virus*, *guerra al COVID*, *armi contro la crisi*) serve a orientare l'opinione pubblica, suscitando emozioni come paura, orgoglio, solidarietà.

Diventa evidente che la scelta delle parole non è mai neutra, soprattutto in tempi di crisi: ogni termine porta con sé un *frame*, un'interpretazione della realtà.

4. Conclusione

Ci troviamo, dunque, nei momenti di crisi storiche che danno una svolta alla lingua italiana, di fronte ad un arricchimento o impoverimento della lingua?

La crisi, in tutte le sue forme, rappresenta un banco di prova non solo per le istituzioni e la società, ma anche per la lingua. L'italiano, come ogni lingua viva, reagisce agli eventi drammatici con prontezza, adattandosi e riplasmandosi per dare voce all'esperienza collettiva. In tempi di incertezza, le parole assumono un peso maggiore: informano, emozionano, persuadono, ma soprattutto danno forma al modo in cui comprendiamo il mondo. Il lessico della crisi dimostra che la lingua è uno specchio della realtà sociale, ma anche uno strumento potente per interpretarla e, in certi casi, per indirizzarla. La rapida diffusione di neologismi, l'evoluzione semantica di termini esistenti e l'influenza dei media e della politica ci mostrano una lingua in movimento, capace di riflettere i mutamenti culturali, psicologici ed economici di un'epoca.

Tuttavia, questo processo comporta anche dei rischi: banalizzazione dei concetti, perdita di precisione, uso ideologico delle parole. Per questo è fondamentale sviluppare

una consapevolezza linguistica, soprattutto nei momenti in cui la comunicazione pubblica diventa uno degli strumenti principali per gestire la crisi. Studiare il lessico della crisi non significa solo analizzare parole nuove, ma comprendere le dinamiche profonde che legano linguaggio, potere e società. È un invito a osservare la lingua non come un semplice mezzo di comunicazione, ma come un attore attivo nella costruzione della realtà.

E se dovessimo rispondere alla domanda iniziale non potremo che concordare con l'opinione della maggior parte dei linguisti i quali considerano l'anglicizzazione dell'italiano un processo che porta decrescita della qualità e della quantità dei vocaboli italiani soprattutto nell'uso vivo della lingua. Inoltre, la diffusione di *cliché* lessicali dai media e dalle reti sociali irrigidiscono la lingua e ne determinano uno stile uniformato.

Bibliografia

- AAVV, *Oxford Latin Dictionary*. 1980. Fascicle VII. A cura di P. G. W. Glare: Oxford University Press.
 Antonelli, Giuseppe. 2016. *L'italiano nella società della comunicazione 2.0*. Bologna: Il Mulino.
 Bergantini, G. P. 1745. *Voci italiane d'autori approvati dalla Crusca, nel Vocabolario d'essa non registrate*, Venezia.
 Giovanardi, Claudio. 2021. *La decresita (in)felice dell'italiano*, in *Disparitions, effacements, oublis dans les langues romanes II*. Coord. Cristiana Papahagi, Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană, p. 133-152.

Sitografia

- <https://www.treccani.it/vocabolario/spread/>, ultima consultazione il 3.01.2026.
<https://www.treccani.it/vocabolario/austerita/>, ultima consultazione il 3.01.2026.
<https://www.treccani.it/vocabolario/austero/>, ultima consultazione il 3.01.2026.
[\(https://www.treccani.it/enciclopedia/bolla-speculativa_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29/\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/bolla-speculativa_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29/), ultima consultazione il 3.01.2026.
[https://www.treccani.it/vocabolario/fondo-salva-stati_res-41934b2a-89c3-11e8-a7cb-00271042e8d9_\(Neologismi\)/](https://www.treccani.it/vocabolario/fondo-salva-stati_res-41934b2a-89c3-11e8-a7cb-00271042e8d9_(Neologismi)/), ultima consultazione il 3.01.2026.
<https://ilmanifesto.it/lo-spread-supera-i-300-punti-e-torna-lo-spettro-italexit>, articolo aggiornato il 03/10/2018, 13:2., ultima consultazione il 3.01.2026.
<https://lespresso.it/c/politica/2025/5/14/fake-news-meloni-camera-titoli-di-stato-italiani-spread-teseschi-video/54316>, articolo del 14 maggio, 2025, ultima consultazione il 3.01.2026.
<https://www.economiaepolitica.it/politiche-economiche/europa-e-mondo/austerita-in-italia-i-sacrifici-alimentano-il-debito/>, articolo del 23 aprile 2018, ultima consultazione il 3.01.2026.
<https://ilmanifesto.it/italia-in-trappola-tra-crescita-moderata-e-austerita-perpetua>, articolo aggiornato il 18/11/2025, 09:39, ultima consultazione il 3.01.2026.
<https://www.money.it/allarme-bolla-speculativa-sull-intelligenza-artificiale-e-4-volte-piu-grande-della-crisi-finanziaria-del-2008>, articolo del 08.10.2025, ultima consultazione il 3.01.2026.
<https://ilmanifesto.it/cambiare-idea-quando-conte-voleva-il-mes-e-lo-diceva-al-financial-times>, articolo aggiornato il 11/04/2020, 13:13, ultima consultazione il 3.01.2026.
https://www.corriere.it/economia/consumi/20_aprile_09/smart-working-56percento-italiani-vuole-continuare-anche-la-crisi-37d5a982-7a6f-11ea-880f-c93e42aa5d4e.shtml, consultato il 8.12.2025, ultima consultazione il 3.01.2026.
<https://nuvola.corriere.it/2016/02/27/lavoro-agile-come-fanno-le-aziende-a-diventare-smart/>, ultima consultazione il 3.01.2026.
<https://nuvola.corriere.it/2016/02/04/lavoro-agile-una-strada-in-salita/>, ultima consultazione il 3.01.2026.

- https://www.ilsole24ore.com/art/arriva-green-pass-obbligatorio-luoghi-lavoro-ecco-come-funziona-resto-ue-AERj4nh?refresh_ce=1, del 17 settembre 2021, ultima consultazione il 3.01.2026.
- <https://nuvola.corriere.it/2016/02/27/lavoro-agile-come-fanno-le-aziende-a-diventare-smart/>, ultima consultazione il 3.01.2026.
- <https://nuvola.corriere.it/2016/02/04/lavoro-agile-una-strada-in-salita/>, ultima consultazione il 3.01.2026.
- <https://www.governo.it/it/approfondimento/rivoluzione-verde-e-transizione-ecologica/16703>, ultima consultazione il 3.01.2026.
- https://www.corriere.it/tecnologia/23_settembre_14/apple-watch-primo-prodotto-carbon-neutral-cosa-vuol-dire-perche-importante-91b9e38a-1343-4efb-83ef-861e0bb48x1k.shtml, ultima consultazione il 3.01.2026.
- https://www.corriere.it/economia/opinioni/23_maggio_02/transizione-verde-mille-miliardi-otto-filiere-coinvolte-poco-tempo-ma-possiamo-farcela-1cd7b048-e8a9-11ed-ab1b-11aa9107d7a1.shtml, ultima consultazione il 3.01.2026.
- https://www.repubblica.it/green-and-blue/2025/12/16/news/ecoansia_44_dei_giovani_italiani_greenpeace-425043143/, ultima consultazione il 3.01.2026.
- https://www.google.com/search?q=o%09Plogging+Repubblica&sca_esv=cedc331ac025ea34&sxsrf=AE3TifP2OCcrLITZmewQnBRIAWJHB3EbCg%3A1765988200800&ei=aNdCaYDDMKCp9u8PkoCOWA0&ved=0ahUKEwiAl4vbgsWRAxWglP0HHRKAA9gQ4dUDCBE&uact=5&oq=o%09Plogging+Repubblica&gs_lp=Egxdnd3Mtd2l6LXNlcnAiFW8JUGxvZ2dpbmcgUmVwdWJibGljYTIIEAA YgAQYogQyBRAAG08FMgUQABjvBTIFEAAy7wUyBRAAG08FSIMEUABYAHAAeACQA QCYAbwBoAG8AaoBAzAuMbgBA8gBAPgBAvgBAZgCAaACwQGYAwCSBwMwLjGgB-cCsgcDMC4xuAfBACIHAIzItMcgHBIAIAA&scIlient=gws-wiz-serp, ultima consultazione il 3.01.2026.
- https://www.repubblica.it/green-and-blue/2022/10/21/news/plogging_raccolta_rifiuti_ericsson-370835840/, ultima consultazione il 3.01.2026.
- https://www.repubblica.it/economia/rapporti/osserva-italia/le-storie/2023/04/28/news/global_warming_neologismi-397938172/, ultima consultazione il 3.01.2026.
- https://www.repubblica.it/green-and-blue/dossier/giornata-della-terra/2023/04/13/news/dizionario_del_cambiamento_climatico-396039508/
- chromeextension://efaidnbmninnibpcjpcglclefindmkaj/https://www.governo.it/sites/governo.it/files/PNR_R.pdf, pp. 11, 150, 122, 127, 135, 149, ultima consultazione il 3.01.2026.
- [https://www.treccani.it/vocabolario/distanziamento-sociale_\(Neologismi\)/](https://www.treccani.it/vocabolario/distanziamento-sociale_(Neologismi)/), ultima consultazione il 3.01.2026.
- <https://www.treccani.it/vocabolario/sostenere/>, ultima consultazione il 3.01.2026.
- <https://www.treccani.it/enciclopedia/sostenibilita/>, ultima consultazione il 3.01.2026.
- <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=863892320759401&id=383458618802776&set=a.385574775257827>, ultima consultazione il 3.01.2026.
- Marazzini, C. 2020. *L'italiano della pandemia*. Articolo online. <https://accademiadellacrusca.it/it/contenuti/in-margine-a-unepidemia-risvolti-linguistici-di-un-virus/7895>, ultima consultazione il 3.01.2026.

Aleksandra BLATEŠIĆ
(Università di Novi Sad, Facoltà
di Lettere e Filosofia)

Saggezza popolare e gestione delle crisi: un'indagine sui proverbi italiani

Abstract: (Folk Wisdom and Crisis Management: An Investigation into Italian Proverbs) The Italian proverbial tradition constitutes a valuable cultural heritage that reflects collectively developed values, behaviors, and survival strategies. This paper aims to explore, from a thematic perspective, Italian proverbs that offer advice or warnings related to the management of crisis situations, broadly understood: difficulties in interpersonal relationships (with friends, family, partners, children), problems in the workplace, personal and emotional crises, but also major social and collective issues such as war, social injustice, and climate change. Through a lexicographic and semantic analysis based on the examination of Italian proverb dictionaries, this study seeks to highlight how folk wisdom has addressed and represented life's tensions and disruptions. The paper will also consider whether these messages persist, evolve, or gradually disappear in the contemporary world, with particular attention to the linguistic and cultural mechanisms that ensure their transmission or decline. The aim of this research is to understand how Italian proverbs can still provide symbolic, practical, or ethical frameworks for interpreting and coping with the various forms of crisis affecting individuals and contemporary society.

Keywords: *Italian proverbs, semantics, culture, crisis, society*

Riassunto: La tradizione proverbiale italiana rappresenta un prezioso patrimonio culturale in cui si riflettono valori, comportamenti e strategie di sopravvivenza elaborati collettivamente nel tempo. Il presente contributo si propone di esplorare in chiave tematica i proverbi italiani che offrono consigli o ammonimenti relativi alla gestione di situazioni di crisi, intese nel senso più ampio del termine: difficoltà nei rapporti interpersonali (con amici, familiari, partner, figli), problemi nel contesto lavorativo, crisi esistenziali o caratteriali, ma anche gravi problemi sociali e collettivi, come la guerra, le ingiustizie sociali o i cambiamenti climatici. Attraverso un'analisi lessicografica e semantica, fondata sullo spoglio di dizionari e raccolte dei proverbi italiani, lo studio intende evidenziare le modalità con cui la saggezza popolare ha affrontato e rappresentato le tensioni e le rotture della vita quotidiana. L'intervento si propone inoltre di discutere la persistenza, la trasformazione o la progressiva scomparsa di tali messaggi nel contesto contemporaneo, ponendo attenzione ai meccanismi linguistici e culturali che ne garantiscono la trasmissione o il declino. Scopo della ricerca è comprendere in che modo i proverbi italiani possano ancora oggi offrire chiavi di lettura simboliche, pratiche o etiche per affrontare le molteplici forme di crisi che attraversano l'individuo e la società contemporanea.

Parole-chiave: *proverbi italiani, semantica, cultura, crisi, società*

1. Introduzione

Il presente contributo analizza i proverbi italiani in quanto espressioni di saggezza collettiva e strumenti di mediazione simbolica dell'esperienza umana, con particolare attenzione alla loro funzione semantica e pragmatica nella rappresentazione delle situazioni di crisi. Inseriti nel più ampio patrimonio linguistico e culturale italiano, i proverbi costituiscono forme linguistiche relativamente stabili che veicolano un sapere condiviso, sedimentato nel tempo all'interno di una comunità di parlanti.

Pur caratterizzati da una natura convenzionale, i proverbi non presentano una semantica rigidamente fissata, ma mostrano una notevole capacità di adattamento ai mutamenti storici, sociali e culturali (Guazzotti, Oddera 2006, 5-6; Lapucci 2007; Alfieri 1997). Tale flessibilità consente loro di mantenere una funzione comunicativa attiva anche nel contesto contemporaneo, reinterpretando esperienze e problematiche attuali attraverso schemi simbolici ereditati dalla tradizione. In questa prospettiva, le forme proverbiali possono essere considerate archivi dinamici della memoria collettiva, nei quali si riflettono valori, norme comportamentali e strategie di risposta a situazioni percepite come critiche o destabilizzanti.

Lo studio adotta una prospettiva ermeneutico-esistenziale, nella quale il proverbio viene interpretato come forma di saggezza pratica e come risposta simbolica alle fratture dell'esperienza quotidiana. In tal senso, i proverbi non svolgono soltanto una funzione descrittiva o normativa, ma agiscono come indicatori sensibili delle tensioni, dei rischi e delle paure che attraversano una determinata comunità in specifici momenti storici.

Poiché il proverbio costituisce l'oggetto centrale dell'analisi, si rende necessaria una precisazione terminologica preliminare. Nella linguistica italiana e generale, il termine *proverbio* presenta una gamma di accezioni e distinzioni, risultando peraltro "meno popolare dell'equivalente *detto*" (Franceschi 2004, IX). Di origine dotta, il termine deriva dal latino *proverbium*, riconducibile all'espressione *verbum pro verbo*, ovvero a un atto verbale che rappresenta o sostituisce un altro enunciato. Il proverbio in senso stretto va tuttavia distinto da altre forme affini, quali la locuzione proverbiale, ossia una struttura frasale grammaticalmente incompleta che, mediante un minimo intervento formale, può trasformarsi in un detto paremiaco. Ad esempio, *chiudere la stalla quando i buoi sono scappati* diventa proverbio con l'aggiunta dell'incipit *È inutile chiudere la stalla....*

In italiano si usa anche il termine *motto proverbiale* con cui denominiamo certe frasi autonome che non pretendono a sentenza di valore universale, ma a una specie di "commento puntuale" (Franceschi 2004, X), come *Campa cavallo mio, che l'erba cresce!* oppure *O bere o affogare*. Nel presente lavoro non si limiterà l'analisi al proverbio in senso stretto, ma si adotterà il termine *paremia* come categoria ombrello, comprensiva del proverbio e delle altre forme affini della tradizione paremiologica.

L'obiettivo dello studio è esaminare le modalità attraverso cui la saggezza popolare ha concettualizzato e trasmesso esperienze di crisi e di discontinuità nella vita individuale e collettiva. In particolare, l'analisi tematica si concentra sulle paremie che

offrono consigli, ammonimenti o strategie interpretative relative a situazioni problematiche quali le difficoltà nei rapporti interpersonali (familiari, amicali e affettivi), i conflitti legati al contesto lavorativo, le crisi esistenziali o caratteriali, nonché le grandi problematiche sociali e collettive, tra cui la guerra, le disuguaglianze sociali e i cambiamenti climatici.

Lo studio si basa su un'analisi lessicografica e semantica condotta su dizionari generali e specialistici¹, nonché su raccolte selezionate di proverbi italiani. Attraverso questo approccio, si intende valutare in che misura le paremie italiane possano ancora oggi offrire chiavi di lettura simboliche, pratiche ed etiche per interpretare e affrontare le molteplici forme di crisi che caratterizzano la società contemporanea.

2. Impostazione filosofica e metodologica del lavoro

Le paremie possono essere interpretate come sedimentazioni di esperienza storica, in quanto non si limitano a descrivere la realtà, ma forniscono orientamenti pratici e interpretativi su come affrontare situazioni percepite come critiche. Esse condensano forme di sapere condiviso che emergono dall'esperienza quotidiana e che si trasmettono attraverso enunciati linguisticamente stabilizzati, capaci di offrire modelli di comportamento e di valutazione nei momenti di discontinuità dell'esistenza.

Nel presente lavoro, il materiale paremiologico del corpus viene analizzato secondo una prospettiva ermeneutica dell'esperienza quotidiana, in dialogo con la filosofia della crisi intesa come dimensione costitutiva della condizione umana. In tale quadro teorico, la crisi non è concepita come un evento eccezionale o transitorio, bensì come una situazione-limite che obbliga l'individuo a riorientare la propria interpretazione del mondo e di sé stesso.

Questo approccio si fonda in particolare sul concetto di *situazione-limite* elaborato dal filosofo tedesco Karl Jaspers. Secondo Jaspers, le situazioni-limite costituiscono condizioni inevitabili dell'esistenza umana — quali la morte, la colpa, la sofferenza e il conflitto — che non possono essere superate mediante una soluzione oggettiva, ma solo vissute sul piano esistenziale, diventando così luoghi privilegiati di rivelazione dell'*Existenz* (Jaspers 1989; Jaspers 1973). Nella sua opera fondamentale *Philosophie* (1932), e in particolare nella sezione *Grenzsituationen* del secondo volume, Jaspers sviluppa in modo sistematico questo concetto, ampliando e chiarendo le intuizioni già presenti in *Psychologie der Weltanschauungen* (1919), dove l'autore introduce per la prima volta l'idea di situazioni che mettono in crisi ogni visione del mondo chiusa, costringendo l'individuo a confrontarsi con il limite (Jaspers 1919). Successivamente, in *Existenzphilosophie* (1938), Jaspers rielabora la nozione di situazione-limite in una forma più accessibile, sottolineandone il nesso strutturale con la libertà e la responsabilità esistenziale (Jaspers 1973).

¹ L'elenco integrale delle fonti consultate, inclusi dizionari e raccolte paremiologiche italiane, è disponibile nella sezione delle *Bibliografia* al termine dell'articolo.

Alla luce di questo quadro teorico, le paremie vengono lette come risposte simboliche e pragmatiche alle situazioni-limite dell'esperienza umana, in quanto articolano, in forma condensata, strategie di comprensione, accettazione o gestione della crisi. Dal punto di vista metodologico, l'analisi si basa su uno spoglio sistematico di dizionari e raccolte di proverbi italiani, a partire dal quale è stato possibile individuare ricorrenze tematiche e nuclei semantici rilevanti.

Sulla base dell'analisi del corpus, sono stati identificati tre principali ambiti tematici attraverso cui i proverbi italiani elaborano il concetto di crisi. Tali ambiti sono stati organizzati in tre macro-categorie analitiche:

1. **la crisi interna**, intesa come conflitto tra volontà individuale, destino e carattere, che mette in discussione l'identità e la capacità decisionale del soggetto;
2. **la crisi esterna**, concepita come rapporto problematico con la natura, la fortuna, il tempo e le condizioni esterne imposte tanto dall'ambiente naturale quanto dall'organizzazione sociale;
3. **la crisi interrelazionale**, che si manifesta nell'ambito dell'etica della convivenza e coinvolge dinamiche di fiducia, lealtà, inganno e tradimento.

Questa articolazione tematica consente di mettere in evidenza le diverse modalità attraverso cui la saggezza paremiologica italiana interpreta e struttura l'esperienza della crisi, offrendo un quadro coerente per l'analisi semantica e culturale dei materiali esaminati. Si precisa inoltre che, nell'analisi del materiale paremiologico, sono state prese in considerazione esclusivamente le paremie più rappresentative delle problematiche discusse, mentre il corpus complessivo comprende anche altre forme linguistiche che, per ragioni di spazio e di focalizzazione tematica, non sono state oggetto di trattazione.

3. Discussione

In questa sezione le paremie del corpus sono state raggruppate in tre categorie principali — **crisi interna**, **crisi esterna** e **crisi interrelazionale** — sulla base della loro semantica prevalente. L'analisi non si concentra in modo prioritario sulla funzione pragmatica né sulla struttura formale delle formule proverbiali, sia per i limiti di spazio imposti dal formato dell'articolo, sia per la complessità intrinseca di tali aspetti, che richiederebbero un approfondimento autonomo e non funzionale agli obiettivi specifici del presente studio.

È tuttavia opportuno ricordare che le paremie sono caratterizzate da una pluralità di funzioni: alcune svolgono una funzione eminentemente ammonitiva o normativa, mentre altre si limitano a constatare e descrivere una possibile realtà o le conseguenze di un determinato comportamento, di una cattiva abitudine o della mancanza di cautela. Dal punto di vista formale, le espressioni proverbiali presentano una notevole varietà strutturale. Alcune assumono una forma chiaramente metaforica (Skytte 1988, Lapucci

2007), come nel proverbio *Chi pecora si fa, lupo la mangia*, in cui il termine *pecora* allude a una persona eccessivamente remissiva o ingenua, facilmente esposta all'inganno e alla sopraffazione altrui. Altre paremie, invece, si presentano come enunciati sentenziali privi di marcatori metaforici evidenti e possono non distinguersi formalmente da enunciati ordinari, come *Fidarsi è bene, ma non fidarsi è meglio*, in cui l'uso del verbo all'infinito contribuisce a esprimere un valore di generalizzazione.

3.1 Le paremie relative al tema della *crisi interna*

Per quanto riguarda il tema della **crisi interna**, l'analisi del corpus ha messo in evidenza un'ampia gamma di paremie che riflettono problematiche legate al carattere e alla dimensione etica dell'individuo. Tali paremie tematizzano, tra l'altro: a) la solitudine (1-3), b) l'avarizia (4-6), c) l'egoismo (7-10), d) la paura (11-14), e) l'ingenuità (15,16), f) la diffidenza (17-19), g) l'ipocrisia e la disonestà (20-25), h) la pigrizia (26-34), i) la stupidità o l'ignoranza (35-42), l) la vergogna e l'invidia (43-45), m) l'intemperanza e gli eccessi (46,47), n) la malignità (48-50), o) la maldicenza (51-56), p) la superbia (57-59), q) nonché l'ira o la collera (60-66). In questi casi, la crisi è rappresentata come conflitto interiore o come limite strutturale del soggetto, che emerge nel rapporto con sé stesso e con le proprie disposizioni morali e comportamentali.

a)

(1) Soli non si sta bene neanche in paradiso.

(2) La buona compagnia porta sempre mezzo pane.

(3) L'unione fa la forza.

b)

(4) L'avarò è procuratore dei suoi beni, e non signore.

(5) L'avarò è il servitore dei suoi soldi.

(6) Stretto di mano, stretto di cuore.

c)

(7) Chi non dà quel che ha, non ha quel che vuole.

(8) Il sazio non crede al digiuno.

(9) Chi fa i fatti suoi non s'imbratta le mani.

(10) Mali altrui, dolori pochi.

d)

(11) Chi è stato morso dalla vipera ha paura anche della lucertola.

(12) La paura non ha ragione.

(13) Chi corre corre, e chi scappa vola.

(14) Del mal che si teme, di quello si muore.

e)

(15) Al muro basso ci si'appoggiano tutti. Eccessiva mittezza

(16) Chi pecora si fa, lupo la mangia.

f)

(17) Fidarsi è bene, ma non fidarsi è meglio.

- (18) Chi non si fida mai sarà ingannato.
(19) Fatta la festa gabbato lo santo.
g)
(20) A chi ha due cuori, due lingue e due volti non si può credere.
(21) Acqua cheta rovina i ponti.
(22) La verità va a cavallo e la bugia viene a piedi.
(23) Le bugie hanno il naso lungo.
(24) Le bugie hanno le gambe corte.
(25) Il bugiardo deve avere buona memoria.
h)
(26) Chi ha da fare non dorme.
(27) Chi vuole bene agli occhi¹, muore di fame.
(28) Giovane ozioso, vecchio bisognoso.
(29) Chi dorme, non piglia pesci.
(30) Bisogna macinare quando si ha l'acqua.
(31) Chi ha tempo, non aspetti tempo.
(32) Chi non fa prima, fa dopo.
(33) Il lavoro incominciato è mezzo terminato.
(34) Tentare non nuoce.
i)
(35) Domandare è mezzo sapere.
(36) Chi patisce, impara.
(37) L'ignoranza è scusa.
(38) Colla pazienza s'acquista scienza.
(39) Fino alla bara sempre se ne impara.
(40) Chi ha più scienza, ha più dolore.
(41) Impara l'arte e mettila da parte.
(42) Chi non ha testa, abbia gambe.
l)
(43) A non aver vergogna si è padroni del mondo.
(44) Il rosso va e viene e il verde si mantiene.
(45) L'invidia nacque e morirà con gli uomini.
m)
(46) Non fare il passo più lungo della gamba.
(47) Chi troppo vuole nulla stringe.

n) (48) Chi di spada ferisce di spada perisce.
(49) Chi la fa l'aspetti.
(50) Chi semina spine non può raccogliere rose.
o)

¹ *Voler bene agli occhi* in questo contesto significa *voler dormire o dormire volentieri*.

- (51) Can che morde, non abbaia.
- (52) Can che abbaia, non morde.
- (53) Guardati da uomo che non parla.
- (54) A buon intenditore, poche parole¹.
- (55) In bocca chiusa non entrò mai mosca.
- (56) Parlare è bene e non parlare è meglio.

p)

- (57) Chi si loda s'imbroda.
- (58) Tutti sono utili, nessuno è necessario.
- (59) Chi troppo si umilia non è saggio.

q)

- (60) A pentola che bolle, gatta non s'accosta.
- (61) Coll'acqua si spegne il fuoco.
- (62) La pazienza è condita colla rabbia.
- (63) Quando scoppia la pazienza a un buono, cento cattivi non ci possono fare nulla.
- (64) Non bisogna aggiungere fuoco a fuoco.
- (65) Dove semina l'ira, miete il pentimento.
- (66) L'ira è cattiva consigliera.

All'interno del gruppo delle paremie riconducibili alla crisi interna, emerge una rappresentazione articolata delle fragilità morali e comportamentali dell'individuo, concepite come fonti di tensione e di conflitto esistenziale. La solitudine occupa una posizione significativa in questo insieme di paremie. Proverbi come *La buona compagnia porta sempre mezzo pane* e *L'unione fa la forza* sottolineano il valore positivo della condivisione e della cooperazione, presentando l'isolamento come una condizione svantaggiosa e potenzialmente dannosa. In tale prospettiva, la solitudine viene associata a una ridotta capacità di adattamento alla convivenza e a una maggiore esposizione alla fragilità materiale e simbolica. Tuttavia, il materiale paremiologico restituisce anche una valutazione ambivalente di questa condizione: in alcuni casi, l'isolamento è implicitamente preferibile a relazioni fondate sull'ipocrisia, sull'inganno o sull'interesse, confermando la natura non univoca del giudizio proverbiale.

Un secondo nucleo tematico rilevante riguarda l'avarizia e il rapporto patologico con il possesso, come emerge da proverbi quali *L'avarò è procuratore dei suoi beni, e non signore* e *L'avarò è il servitore dei suoi soldi*. In queste paremie, la crisi interna è rappresentata come una forma di schiavitù autoimposta, in cui l'individuo perde la propria autonomia morale diventando dipendente dai beni materiali. Analogamente, proverbi come *Stretto di mano, stretto di cuore* o *Chi non dà quel che ha, non ha quel*

¹Questo proverbio indica che con una persona intelligente non sono necessari lunghi discorsi. Spesso è usato come avvertimento, rimprovero o minaccia.

che vuole mettono in relazione la chiusura affettiva con la mancanza di reciprocità sociale.

La paura costituisce un ulteriore ambito significativo della crisi interiore. Espressioni come *Chi è stato morso dalla vipera ha paura anche della lucertola* o *La paura non ha ragione* descrivono la paura come una reazione sproporzionata che altera la percezione della realtà e condiziona il comportamento futuro. In questo senso, la crisi non nasce dall'evento traumatico in sé, ma dalla sua interiorizzazione, che produce insicurezza e paralisi decisionale.

Le paremie relative all'ingenuità e alla diffidenza (*Chi pecora si fa, lupo la mangia; Fidarsi è bene, ma non fidarsi è meglio*) delineano una tensione costante tra apertura e cautela nei rapporti umani. Il discorso proverbiale non propone una soluzione univoca, ma invita a un equilibrio pragmatico, riconoscendo che tanto l'eccessiva fiducia quanto la diffidenza assoluta possono condurre a forme diverse di vulnerabilità.

Un'ampia sezione del corpus è dedicata inoltre alla pigrizia, all'inerzia e alla cattiva gestione del tempo, come mostrano proverbi quali *Chi dorme non piglia pesci*, *Giovane ozioso, vecchio bisognoso* o *Chi ha tempo, non aspetti tempo*. In questi casi, la crisi interna è rappresentata come incapacità di agire nel momento opportuno, con conseguenze che si manifestano nel lungo periodo, trasformando l'indolenza presente in precarietà futura.

Infine, le paremie che tematizzano l'ira e la collera (*L'ira è cattiva consigliera; Dove semina l'ira, miete il pentimento*) descrivono la perdita di autocontrollo come una delle forme più distruttive della crisi interiore. L'ira interrompe la razionalità, compromette le relazioni e genera una catena di effetti difficilmente reversibili, rafforzando l'idea che la crisi, nel discorso paremiologico, sia spesso il risultato di un cattivo governo delle passioni.

Le paremie riconducibili ai temi della **maldicenza** e della **superbia** (51-59) mettono in luce una forma di crisi interna che si manifesta prevalentemente attraverso l'uso distorto della parola e una percezione alterata del proprio ruolo all'interno della comunità. In questo gruppo, il linguaggio non è uno strumento neutro di comunicazione, ma un mezzo potenzialmente generatore di conflitto e di rottura delle relazioni.

Proverbi come *Chi di spada ferisce di spada perisce* e *Chi la fa l'aspetti* esprimono una concezione fortemente etica della responsabilità individuale, fondata sul principio di reciprocità e di ritorno delle azioni. La crisi non nasce qui da un evento esterno, ma dall'agire stesso del soggetto, il quale, attraverso parole o comportamenti aggressivi, innesca dinamiche di violenza simbolica o reale destinate a ripercuotersi su chi le ha prodotte.

Le paremie che ruotano attorno al tema del **parlare e del tacere** (*Can che abbaia non morde / Can che morde non abbaia; In bocca chiusa non entrò mai mosca; Parlare è bene e non parlare è meglio*) riflettono un'ambivalenza strutturale nei confronti della parola. Da un lato, il silenzio viene presentato come strategia di prudenza e di autodifesa; dall'altro, il parlare eccessivo o inopportuno è associato al rischio di esporsi,

di nuocere agli altri e a sé stessi. In questa prospettiva, la maldicenza appare come una forma di perdita di controllo linguistico, che trasforma la parola in veicolo di conflitto e di isolamento.

Proverbi come *Guardati da uomo che non parla* e *A buon intenditore, poche parole* introducono invece una riflessione sulla comunicazione implicita e sul valore dell'intelligenza sia personale sia relazionale. Il discorso paremiologico suggerisce che la vera comprensione non risiede nella quantità delle parole, ma nella loro pertinenza, e che tanto il silenzio assoluto quanto la loquacità incontrollata possono costituire segnali di pericolo.

Il tema della **superbia** emerge con chiarezza in paremie quali *Chi si loda s'imbroda*, *Tutti sono utili, nessuno è necessario* e *Chi troppo si umilia non è saggio*. In questi casi, la crisi interna è legata a una percezione distorta del sé, che oscilla tra l'autoesaltazione e l'autosvalutazione. La saggezza proverbiale invita implicitamente a una misura equilibrata, in cui il riconoscimento dei propri limiti diventa condizione essenziale per una convivenza armonica.

Questo gruppo di paremie delinea una visione della crisi come esito di un cattivo uso della parola e di un'eccessiva centralità dell'ego. La maldicenza e la superbia non vengono rappresentate solo come difetti morali individuali, ma come fattori destabilizzanti che compromettono la fiducia, la coesione sociale e l'equilibrio interiore del soggetto.

Nel loro insieme, queste paremie restituiscono una visione della crisi interna come processo complesso e stratificato, in cui le difficoltà non derivano esclusivamente da fattori esterni, ma scaturiscono dall'interazione tra carattere, scelte individuali e contesto relazionale. La saggezza paremiologica non elimina il conflitto, ma lo rende intelligibile, offrendo strumenti simbolici per riconoscerne le cause e limitarne gli effetti.

3.2. Le paremie relative al tema della *crisi esterna*

Accanto alle paremie che rappresentano la crisi come conflitto interno al soggetto, il corpus analizzato comprende un ampio insieme di espressioni proverbiali in cui la crisi viene concepita come fenomeno esterno, imposto all'individuo da forze che eccedono il suo controllo diretto. In questi casi, la saggezza paremiologica non si concentra sulle disposizioni morali o caratteriali del singolo, ma sul rapporto asimmetrico tra l'uomo e un contesto naturale o sociale percepito come instabile, imprevedibile e anche ostile.

Dal punto di vista analitico, le paremie relative alla crisi esterna sono state suddivise in due macro-ambiti tematici, distinti ma strettamente interconnessi: 1. **la crisi naturale** e 2. **la crisi sociale**. Tale distinzione risponde a un criterio semantico e funzionale, che consente di mettere in evidenza le diverse modalità attraverso cui il discorso proverbiale interpreta e razionalizza eventi collettivi di grande impatto sull'esperienza umana.

La **crisi naturale** comprende le paremie che fanno riferimento a fenomeni legati al clima, alle carestie, alle calamità naturali e, più in generale, alla vulnerabilità dell'uomo di fronte alle forze della natura. In queste espressioni, la crisi è rappresentata come evento ciclico o improvviso, spesso inevitabile, che mette alla prova la capacità di resistenza, di adattamento e di previsione delle comunità umane. La saggezza proverbiale tende in questi casi a enfatizzare la necessità della prudenza, della preparazione e dell'accettazione del limite, piuttosto che l'illusione di un controllo assoluto sull'ambiente naturale.

1. Crisi naturale: clima, carestia, disastri

- (67) Acqua di giugno rovina il mugnaio.
- (68) Acqua di maggio uccide il porco d'un anno.
- (69) Un'ora d'acqua un anno di carestia.
- (70) Chi guarda il tempo muore povero.
- (71) Per otto dì la neve è madre alla terra, poi matrigna.
- (72) La neve è la madre del grano.
- (73) Dopo la pioggia viene il sereno.
- (74) Anno di neve, anno di bene¹.
- (75) Sotto il sole di luglio il cervello è in subbuglio.

In questi enunciati, la crisi non è rappresentata come il risultato di un errore individuale o collettivo, ma come una condizione strutturale dell'esistenza, legata all'impossibilità di esercitare un controllo pieno sugli eventi naturali. Proverbi come *Chi guarda il tempo muore povero* esprimono l'idea che un'eccessiva attesa o una fiducia passiva nelle condizioni favorevoli possano trasformarsi in vulnerabilità economica, mentre enunciati quali *Un'ora d'acqua un anno di carestia* e *Acqua di giugno rovina il mugnaio* mettono in evidenza la fragilità dei sistemi produttivi tradizionali di fronte a eventi climatici improvvisi o anomali. In questi casi, la crisi assume la forma di una rottura improvvisa dell'equilibrio tra lavoro umano e natura, con conseguenze dirette sulla sussistenza collettiva.

Altre paremie mostrano invece un tentativo di attribuire un senso positivo o compensatorio al disagio climatico. Espressioni come *La neve è la madre del grano* o *Anno di neve, anno di bene* reinterpretano condizioni atmosferiche potenzialmente ostili come presupposti di prosperità futura, suggerendo una lettura ciclica e non lineare della crisi. Anche il proverbio *Dopo la pioggia viene il sereno* introduce una dimensione di resilienza e di speranza, presentando la difficoltà come una fase transitoria destinata a essere superata. Accanto a queste letture consolatorie, alcune paremie sottolineano i limiti fisiologici e cognitivi dell'uomo di fronte agli eccessi naturali, come nel caso di *Sotto il sole di luglio il cervello è in subbuglio*, che associa il caldo estremo a una temporanea perdita di equilibrio e razionalità.

¹ In questa formula proverbiale si riflette il tentativo di trovare un senso positivo al disagio climatico.

Nel loro insieme, queste espressioni delineano una visione della crisi naturale come esperienza ambivalente, oscillante tra minaccia e possibilità, in cui la saggezza proverbiale cerca di trasformare l'incertezza in conoscenza pratica e orientamento simbolico.

1a. Crisi naturale: limite naturale dell'uomo stesso

(76) Chi nasce tondo non può morir quadrato.

(77) Scarpe grosse e cervello fino.

(78) Uomo lungo, uomo tonto.

(79) Bella testa è spesso senza cervello.

Oltre alle paremie che tematizzano la crisi naturale in senso ambientale, riteniamo opportuno includere un gruppo di enunciati che mette in relazione la crisi con i **limiti costitutivi dell'essere umano**, spesso di natura fisica o cognitiva. Il limite naturale dell'essere umano, così come emerge nelle paremie presentate, trova un'interessante chiave di lettura nella riflessione filosofica di Karl Jaspers sulle *situazioni-limite* (*Grenzsituationen*). Secondo Jaspers, l'esistenza umana è strutturalmente esposta a condizioni che non possono essere eliminate né superate, ma soltanto riconosciute e interiorizzate. Il limite non rappresenta quindi un ostacolo contingente, bensì un dato costitutivo dell'essere-nel-mondo (Jaspers 1973). Le paremie che mettono in relazione l'aspetto fisico e le capacità cognitive (*Scarpe grosse e cervello fino*, *Bella testa è spesso senza cervello*) sottolineano ulteriormente l'impossibilità di un controllo razionale totale sull'essere umano, smascherando l'illusione di una corrispondenza necessaria tra apparenza e valore.

Alla luce della prospettiva jasperiana, tali enunciati possono essere letti come forme di sapere pre-filosofico che tematizzano il limite non come problema da risolvere, ma come condizione da accettare. La crisi, in questo senso, non nasce dall'esistenza del limite in sé, bensì dal confronto dell'individuo con la propria finitezza, che può tradursi tanto in rassegnazione quanto in consapevolezza.

2. Crisi sociale

La **crisi sociale**, invece, è tematizzata nelle paremie attraverso esperienze collettive di conflitto, instabilità e violenza, riconducibili soprattutto alla guerra, alle tensioni sociali e al disordine politico. In questo ambito, la crisi esterna non è il risultato di forze naturali impersonali, ma dell'agire umano e delle dinamiche di potere che strutturano la vita sociale. Le paremie mettono in luce la fragilità dell'ordine sociale, la precarietà della pace e l'impatto delle decisioni politiche sulla vita quotidiana degli individui, offrendo al tempo stesso strategie simboliche di interpretazione, di cautela o di sopravvivenza.

- (80) Meglio un giorno da leone che cento da pecora¹.
 (81) Mal comune, mezzo gaudio.
 (82) Chi combatte per pane, muore per niente.
 (83) Quando i ricchi fanno la guerra, sono i poveri a morire.
 (84) Tempo di guerra bugie come la terra.
 (85) Chi va alla guerra mangia male e dorme in terra.
 (86) Alla guerra si va con due sacchi: uno per darle, l'altro per pigliarle.
 (87) La guerra molti atterra².
 (88) Gli errori nelle guerre diventano pianti.
 (89) La guerra fa i ladri e la pace li impicca.
 (90) Il fine della guerra è la pace.
 (91) In amore e in guerra tutto è permesso.

Un primo gruppo di enunciati evidenzia la **retorica del coraggio e dell'eroismo**, spesso problematizzata o implicitamente relativizzata (*Meglio un giorno da leone che cento da pecora*), accanto a proverbi che sottolineano la dimensione collettiva della sofferenza (*Mal comune, mezzo gaudio*), suggerendo meccanismi di compensazione simbolica di fronte all'avversità condivisa. Altri proverbi insistono invece sull'ingiustizia strutturale della guerra, mostrando come essa colpisca in modo sproporzionato i ceti più deboli (*Quando i ricchi fanno la guerra, sono i poveri a morire*; *Chi combatte per pane, muore per niente*). Particolarmente ricorrente è la rappresentazione della guerra come **spazio di disordine morale e materiale**, in cui decadono le regole ordinarie della convivenza (*Tempo di guerra bugie come la terra*; *La guerra fa i ladri e la pace li impicca*). Le paremie descrivono la guerra come esperienza di privazione e degradazione (*Chi va alla guerra mangia male e dorme in terra*), ma anche come ambito di imprevedibilità e di perdita irreversibile (*Alla guerra si va con due sacchi: uno per darle, l'altro per pigliarle*; *Gli errori nelle guerre diventano pianti*).

Infine, alcuni enunciati introducono una tensione paradossale tra guerra e pace (*Il fine della guerra è la pace*; *In amore e in guerra tutto è permesso*), evidenziando l'ambiguità etica che caratterizza i conflitti sociali. In questa prospettiva, la crisi sociale emerge come una **situazione-limite collettiva**, in cui l'individuo è esposto a forze storiche e politiche che sfuggono al suo controllo, e rispetto alle quali le paremie funzionano come strumenti di interpretazione, di ammonimento e, talvolta, di amara constatazione.

L'articolazione esposta in questo paragrafo consente di osservare come, nel discorso paremiologico italiano, la crisi esterna venga interpretata secondo una duplice logica: da un lato come destino naturale, cui è necessario adattarsi; dall'altro come

¹ La formula proverbiale rimanda a un contesto sociale conflittuale, in cui il leone simboleggia il potere e il comando, mentre la pecora rappresenta la condizione di sottomissione del suddito.

² Significa che la guerra o uccide molte persone o le riduce in miseria.

prodotto storico e sociale, rispetto al quale si sviluppano atteggiamenti di diffidenza, resistenza o rassegnazione.

3. Le paremie relative al tema della *crisi interrelazionale* - rapporti familiari, amicali e sociali

La crisi interrelazionale emerge nelle paremie come esito delle tensioni che attraversano i rapporti interpersonali, familiari e amicali, mettendo in luce la fragilità dei legami umani e l'ambivalenza delle dinamiche di prossimità. In questo ambito, la crisi non è generata da eventi esterni straordinari, bensì dall'interazione quotidiana tra individui, interessi, aspettative e conflitti di lealtà.

Rapporti familiari

(92) Difendi i tuoi, o torto o ragione.

(93) Chi vuol male ai suoi non può voler bene agli altri.

(94) Il sangue unisce, l'interesse divide.

(95) I parenti come li trovi, gli amici a scelta.

(96) Prima aiuta i tuoi e dopo chi vuoi.

(97) I fatti di famiglia non si dicono in piazza.

(98) Tra moglie e marito non mettere il dito.

(99) Guardati da tre C: cugini, cognati e compari.

(100) Chi bacia il bambino, vuol diventare compare.

(101) Parenti, mal di denti.

(102) Chi prima nasce prima pasce.

(103) La matrigna la facevano di zucchero e amareggiava.

(104) Dio non poteva essere dappertutto, così ha creato le madri.

(105) Dove vi son figliuoli, non vi son parenti né amici.

(106) Colui è mio zio che vuole il ben mio.

Rapporti amicali e sociali

(108) Chi trova un amico trova un tesoro.

(109) Dove due amici s'incontrano, dio v'entra per terzo.

(110) Nelle disgrazie si conoscono gli amici.

(111) Amico di ognuno amico di nessuno, amico di ventura, molto briga e poco dura.

(112) Meglio soli che male accompagnanti.

(113) Chi va con lo zoppo impara a zoppicare.

(114) Chi va al mulino bisogna che s'infarini.

(115) Chi ha il lupo per compare, porti il cane sotto il mantello.

(116) La cattiva compagnia fa cattivo sangue.

(117) Molti nemici, molto onore.

(118) Il nemico ti fa savio.

(119) Nel pericolo comune si oblia l'odio.

(120) Tra due litiganti il terzo gode.

(121) Non bisogna mai fidarsi di nemico riconciliato.

(122) Non bisogna mostrar l'armi al nemico.

(107) Fratelli flagelli.

(123) Chi ha torto, grida più forte.

Un primo gruppo di paremie riflette le **dinamiche di appartenenza e di fedeltà**, soprattutto nei rapporti di parentela (*Prima aiuta i tuoi e dopo chi vuoi; Il sangue unisce, l'interesse divide; Tra moglie e marito non mettere il dito*), sottolineando come la vicinanza familiare possa rappresentare al tempo stesso una risorsa e una fonte di tensione. La sfera privata è spesso concepita come spazio da proteggere (*I fatti di famiglia non si dicono in piazza*), mentre i legami di sangue sono descritti in modo disincantato, talvolta conflittuale (*Parenti, mal di denti*).

Accanto ai rapporti familiari, le paremie dedicano ampio spazio all'**amicizia**, rappresentata sia come valore fondamentale (*Chi trova un amico trova un tesoro; Nelle disgrazie si conoscono gli amici*), sia come relazione instabile e potenzialmente opportunistica (*Amico di ognuno, amico di nessuno; Meglio soli che male accompagnati*). Particolare attenzione è riservata agli effetti delle **cattive compagnie**, percepite come fattori di corruzione morale e comportamentale (*Chi va con lo zoppo impara a zoppicare; La cattiva compagnia fa cattivo sangue*).

Infine, numerose paremie tematizzano il rapporto con l'alterità e il conflitto, mettendo in guardia dalla **gestione imprudente delle relazioni ostili** (*Non bisogna mai fidarsi di nemico riconciliato; Tra due litiganti il terzo gode; Chi ha torto grida più forte*). In questa prospettiva, la crisi interrelazionale si configura come una **situazione-limite quotidiana**, in cui l'individuo è chiamato a negoziare continuamente tra fiducia e cautela, solidarietà e interesse, vicinanza e distanza. Le paremie funzionano così come strumenti di regolazione simbolica della convivenza, offrendo modelli di comportamento e criteri pragmatici di sopravvivenza relazionale in un contesto sociale percepito come intrinsecamente instabile.

3.1. Neo-paremie virali e adattabilità del sapere proverbiale

Accanto alle paremie tradizionali, il corpus analizzato evidenzia la presenza di un gruppo emergente di **neo-paremie italiane virali**, diffuse principalmente attraverso i social network e i nuovi ambienti digitali. Queste forme rielaborano strutture proverbiali consolidate adattandole ai codici comunicativi della contemporaneità, dimostrando la vitalità e la capacità di aggiornamento del sapere paremiologico.

(124) Non dire gatto se non ce l'hai su *Instagram* (nel sacco).(125) Chi si loda si *#selfie* (s'imbroda).(126) L'ozio è il padre dei *retweet* (vizi).(127) Il primo *like* (amore) non si scorda mai.(128) Fatto *l'algoritmo* (legge), trovato l'inganno.

Espressioni come *Non dire gatto se non ce l'hai su Instagram* o *Chi si loda si #selfie* riprendono proverbi noti, sostituendo elementi lessicali tradizionali con

riferimenti al mondo digitale, ai meccanismi dell'autopresentazione e alla logica della visibilità. Allo stesso modo, enunciati quali *L'ozio è il padre dei retweet* o *Il primo like non si scorda mai* traducono categorie etiche e affettive classiche nei termini dell'interazione online (anche in inglese), mentre *Fatto l'algoritmo, trovato l'inganno* ricalca schemi proverbiali antichi per descrivere dinamiche di controllo e aggiramento proprie delle piattaforme digitali.

Dal punto di vista funzionale, queste neo-pemrie mantengono le caratteristiche fondamentali del proverbio tradizionale: brevità, memorabilità, valore valutativo e funzione regolativa del comportamento. Tuttavia, esse riflettono nuove forme di **crisi interrelazionale**, legate alla costruzione dell'identità digitale, alla competizione simbolica per l'attenzione e alla trasformazione dei rapporti sociali mediati dalla tecnologia.

La diffusione virale di tali enunciati conferma che il proverbio non è una forma linguistica cristallizzata, ma un dispositivo culturale flessibile, capace di reinterpretare le situazioni-limite dell'esperienza umana anche nel contesto della società digitale. In questo senso, le neo-pemrie possono essere lette come espressioni di una saggezza collettiva in trasformazione, che continua a fornire strumenti simbolici per comprendere e affrontare le nuove forme di crisi del mondo contemporaneo.

4. Conclusione

In questo lavoro abbiamo mostrato come i proverbi non siano formule banali a mero fine retorico, ma veri e propri termometri dell'anima e della società, capaci di riflettere la vulnerabilità umana in tre dimensioni fondamentali dell'esperienza: l'io, il mondo e l'altro. In tutti e tre gli ambiti analizzati, le pemrie emergono come tentativi collettivi di orientamento in un mondo fragile, all'interno del quale l'individuo è chiamato a trovare il proprio posto e a confrontarsi con il limite, il rischio e l'incertezza.

L'analisi ha inoltre messo in evidenza l'ambiguità costitutiva del proverbio, che oscilla tra funzione ammonitiva e funzione constativa. Le pemrie non offrono risposte definitive né soluzioni univoche, ma segnalano possibilità, avvertono dei pericoli e registrano dinamiche ricorrenti dell'agire umano. In questo senso, esse non eliminano la crisi, ma la rendono intellegibile e condivisibile, trasformandola in esperienza simbolicamente elaborata.

Accanto alla tradizione proverbiale, il contributo ha preso in considerazione anche un gruppo di neo-pemrie italiane virali, facilmente memorizzabili e ampiamente diffuse attraverso i social network. Questi enunciati rielaborano strutture proverbiali consolidate per adattare alla dimensione digitale dell'esperienza contemporanea, introducendo riferimenti a concetti quali algoritmo, visibilità, marketing, vanità e riconoscimento sociale. Nella coesistenza — spesso problematica — tra realtà reale e realtà virtuale, le neo-pemrie fungono da strumenti ironici, critici o normativi, invitando a un uso più consapevole dei media digitali e mettendo in guardia dal rischio di smarrire valori relazionali e umani costruiti nel corso dei secoli.

In conclusione, la persistenza e la trasformabilità del proverbio confermano che questa espressione linguistica rappresenta una forma di sapere pratico sempre attuale, capace di adattarsi ai mutamenti storici e culturali senza perdere la propria funzione fondamentale: accompagnare l'uomo nel confronto con la propria finitezza e con le molteplici forme di crisi che attraversano l'esperienza individuale e collettiva.

Bibliografia

- Alfieri, Gabriella. 1997. *Modi di dire nell'italiano di ieri e di oggi: un problema di stile collettivo*. Cuadernos de Filología Italiana, 4, p. 13-40.
- Bellonzi, Fortunato. 2000. *Proverbi toscani*. Firenze: Giunti Gruppo Editoriale.
- Boggione, Valter. 2004. *Logos, dialogo, letteratura*. In: Boggione, V., L. Massobrio. *Dizionario dei proverbi. I proverbi italiani organizzati per temi*. Torino: UTET.
- Boggione, Valter, Lorenzo, Massobrio. 2004. *Dizionario dei proverbi. I proverbi italiani organizzati per temi*. Torino: UTET.
- Franceschi, Temistocle (2004). *La formula proverbiale*. In: Boggione, V., L. Massobrio. *Dizionario dei proverbi. I proverbi italiani organizzati per temi*. Torino: UTET.
- Guazzotti, Paola, Maria Federica Oddera. 2006. *Il grande dizionario dei proverbi italiani*. Bologna: Zanichelli.
- Jaspers, Karl. 1919. *Psychologie der Weltanschauungen*. Springer: Berlin.
- Jaspers, Karl. 1973. *Filozofija egzistencije*. Prosveta: Beograd.
- Jaspers, Karl. 1989. *Filozofija*. Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića: Sremski Karlovci.
- Kiryakova, Ina. 2004. *Dizionario fraseologico italiano-bulgaro*. Sofia: Romanistika.
- Lapucci, Carlo. 2007. *Dizionario dei proverbi italiani*. Le Monnier: Firenze.
- Pittàno, Giuseppe. 2008. *Frase fatta capo ha*. Bologna: Zanichelli editore.
- Schwamenthal, Roberto, Straniero, Michele L. 1999. *Dizionario dei proverbi italiani e dialettali*. Milano: BUR.
- Skytte, G. 1988. *Fraseologia*. in: Ixoltus, G., Metzeltin, M., Schmitt, Ch. (a cura di). "Lexicon der Romanistisclie Linguistik, IV. Italiano, Corso, Sardo". Tübingen: Niemeyer.
- Sorge, Paola. 2001. *Dizionario dei modi di dire della lingua italiana. Origine e significato delle frasi idiomatiche e delle forme proverbiali rare e comuni*. Roma: Newton&Compton Editori.
- Zingarelli, Niccolò (a cura di). 1996. *Lo Zingarelli. Vocabolario della lingua italiana*. Bologna: Zanichelli editore.

Miruna BULUMETE
(Università di Bucarest)

**L'allegoria di un mondo
in crisi nella *Maschera iatro-politica*
di Francesco Pona**

Abstract: (The Allegory of a World in Crisis in *The Iatro-political Mask* by Francesco Pona) The physician Pona's solid medical knowledge and his skills as an appreciated writer are intertwined in the allegorical narrative work *The iatro-political mask* (1627), in which the *locus allegoricus* is precisely the human body which sees its organs and various other parts and particles – all personified as princes and princesses, marquises and marchionesses, counts and countesses, barons, knights, servants etc. – clash in irreconcilable political conflicts and in a ferocious and absurd war. The allegory serves as a “mask” so that Pona can create, at the time of the Inquisition and Spanish censorship, a political and human fresco of his own society torn apart by bitter conflicts and violence. Allegory, as Walter Benjamin states in *The Origin of German Tragic Drama*, is the most congenial choice in reflecting a world that has lost its cohesion and in which it has become impossible to appeal to a transcendental instance. There is no escape from Pona's narrative universe, marked by disorder and disintegration. The characters wander in this closed world, entirely dominated by the corporeal and by an idea of history that corresponds to a mechanistic conception, of which Pona is, to a certain extent, a forerunner in the seventeenth century. Language is also physicalized both on its denotative and connotative sides. The fear of the inevitable progression towards death is exorcised through a pervasive and hilarious parody that leads to a narrative anticlimax which reveals strongly transgressive and subversive positions of the pre-established order, placing Pona at the antipode of an entire line of prudential literature.

Keywords: Baroque, allegory, mechanism, physicalized language, parody.

Riassunto: Le salde conoscenze del medico Pona si intrecciano con le sue doti di apprezzato scrittore nella narrazione allegorica *La maschera iatro-politica* (1627), in cui il *locus allegoricus* è proprio il corpo umano che vede scontrarsi, in insanabili contrasti politici e in una feroce e assurda guerra, i suoi organi e varie altre sue parti e particelle, tutti personificati in principi e principesse, marchesi e marchese, conti e contesse, baroni, cavalieri, servi ecc. L'allegoria funge da “maschera” perché Pona possa realizzare, ai tempi dell'Inquisizione e della censura spagnola, un affresco politico e umano della propria società lacerata da acerbi conflitti e violenze. L'allegoria, come afferma Walter Benjamin nel *Dramma barocco tedesco*, è la scelta più congeniale nel rispecchiamento di un mondo che ha perso la sua compattezza e in cui è diventato impossibile appellarsi ad un'istanza trascendentale. Dall'universo narrativo poniano, segnato dalla caducità, dal disordine e dalla disgregazione, non c'è via di scampo. I personaggi si aggirano in tale mondo chiuso, interamente dominato dal corporeo e da un'idea della storia che corrisponde ad una concezione meccanicistica, di cui Pona è nel Seicento, per certi versi, un antesignano. Il linguaggio è anche esso fisicizzato al massimo tanto sul suo versante denotativo quanto su quello connotativo. La paura dell'ineluttabile procedere verso la morte è esorcizzata tramite il ludico e una pervasiva ed esilarante parodia che portano ad un anticlimax narrativo che rivela posizionamenti fortemente trasgressivi e di sovversione dell'ordine precostituito che piazzano Pona all'antipode di tutt'una linea di letteratura di stampo prudenziale.

Parole-chiave: Barocco, allegoria, meccanicismo, linguaggio fisicizzato, parodia.

Le salde conoscenze del medico Pona si intrecciano con le sue doti di apprezzato scrittore nella narrazione allegorica *La maschera iatro-politica* (1627), in cui il *locus allegoricus* è proprio il corpo umano che vede scontrarsi, in insanabili contrasti politici e in una feroce e assurda guerra, i suoi organi e varie altre sue parti e particelle, tutti personificati in principi e principesse, marchesi e marchese, conti e contesse, baroni, cavalieri, servi ecc.

L'allegoria funge da "maschera" – come appunto indica anche il titolo – perché Pona possa realizzare, ai tempi dell'Inquisizione e della censura spagnola, un affresco politico e umano della propria società lacerata da acerbi conflitti e violenze. Le realtà evenemenziali che fanno da sottofondo alla narrazione sono le continue tensioni e le guerre fra la Monarchia Spagnola e la Monarchia Francese: indirettamente, tramite allusioni alle maniere di vestirsi e a certe usanze gastronomiche vengono palesate le identità spagnole e francesi di alcuni dei personaggi allegorici.

Lo spazio in cui è ambientata la narrazione, il corpo, viene denominata dall'autore stesso *il Microcosmo*. Una ricerca etimologica e concettuale su questo termine ci svela le sue radici antiche: è attestata in Democrito, poi in Aristotele ed è ripresa nella filosofia rinascimentale, comparendo, ad esempio, nell'opera di Giovanni Pico della Mirandola, il quale definisce l'uomo appunto come microcosmo (ET). Va aggiunta la fortuna che ha riacquisito il concetto ai tempi in cui Pona scriveva la propria opera perché solo a tre anni prima, al 1624, risale una delle più mirabili invenzioni del secolo: il microscopio inventato da Galileo Galilei. Ovviamente anche l'anatomia del corpo umano rientrava fra i campi che si avvalevano del nuovo tipo di osservazione con dei risultati mai pensati prima. Dunque, la narrazione di Pona si poneva all'avanguardia dei suoi tempi in quanto rispecchiava tale propensione di addentrarsi in microcosmi, in microstrutture che riservavano agli scienziati e agli "scrittori un'inesauribile sorgente di stupori contemplativi." (Getto 2000, 329).

Il microcosmo – ossia il corpo, che agli esordi della narrazione è un insieme armonioso, un sistema ottimamente funzionale: "...anticamente fu, et è ancora, una provincia bellissima, chiamata Microcosmo; le cui principali cittadi sono dette Capo, Thorace, e Ventre: sotto le quali sono molte castella, villaggi et isolette moltissime." (Pona 2004, 7) – viene sconvolto e frantumato dalla decisione dei due principi rivali, il Cuore e Don Cervello, di scontrarsi in una guerra che determini l'egemonia assoluta di uno di loro. Siccome non esistono territori neutrali, ognuna delle moltissime entità, che affollano il Microcosmo, è chiamata a esprimere la propria volontà, a schierarsi con una delle due parti.

Per realizzare le personificazioni allegoriche, ovvero la prosopopea, chiamata da Emanuele Tesauro, nel suo *Cannocchiale aristotelico*, "figura infra tutte l'altre miraculosa, che dona a' mutoli la favella" (Tesauro 1670, 220), Pona si avvale delle sue conoscenze di fisiologia e di struttura anatomica, ascrivendo ruoli e funzioni ad ogni componente del corpo in veste di personaggio della storia. Lui sfrutta così un'appetenza specificatamente barocca: quella di catalogare, di ordinare, di stabilire tassonomie, di individuare differenze e affinità fra le varie componenti di un certo

campo. In tal modo, la prosa poniana illustra *ante litteram* l'applicazione letteraria dell'"indice categorico." (Tesauro, *ibidem*, 107). Secondo il teorico, l'indice categorico è un procedimento che può stare alla base di una scrittura, un "esercizio" definito come "segreto veramente segreto: nuova e profonda e inesausta miniera d'infinite metafore, di simboli arguti e d'ingegnosi concetti. Peroche altro non è l'ingegno che virtù di penetrar gli obietti altamente appiattati sotto diverse categorie e di riscontrarli tra loro." (Tesauro, *ibidem*, 107).

Secondo Tesauro, nell'applicare l'indice categorico, lo scrittore deve tener conto di caratteristiche come: la qualità, la quantità, la relazione – spiegata come "parentele, compagnie: amicizie e simpatie; nimicizie e antipatie", a cui si aggiungono anche altre similarità e le contrapposizioni; l'azione e la passione – ossia essere "potente, impotente, facile, difficile, nocivo, giovevole, utile, dannoso", ma anche "operazioni naturali: produrre, nutrire; operazioni politiche: regnare, giudicare, guerreggiare; azioni meccaniche: fare, disafare"; il "sito: alto, basso, giacente, pendente [...] destro, sinistro [...] dentro, fuori"; il "tempo: durevole, momentaneo, nuovo, vecchio"; il "movimento: veloce, lento, dritto, obliquo"; l'"avere: povero, ricco: vestimenta, divise, insegne, armi, ornamenti, strumenti." (Tesauro 1670, 109). Sono proprio questi gli attributi a cui Pona presta attenzione nella descrizione dei personaggi della storia e del ruolo che vi hanno. Come primo esempio emblematico, citiamo la descrizione del Signor Fegato:

"Fra i più ricchi e poderosi personaggi della provincia, ce n'era uno chiamato illustrissimo signor Fegato, marchese di Sanguinara, uomo ricco a canne e ch'haveva atteso, più che ad altro, ad accumular tesori. Questi, pensò Sua Altezza che a qual si voglia delle fazioni s'applicasse, poteva molto debilitare l'avversario: non già perchè egli fosse persona di molto giudicio, o di valor militare, che più tosto si dava tutto al ben bere et a' lussi, ma perchè sotto di lui teneva grandissima quantità di soldati, et era investito delle più doviziose minere della provincia. E benchè fossero assai vicini, e passasse su generale tra loro buonissima intelligenza, nondimeno in questo emergente importantissimo volse assicurar le partite, e fermarlosi parziale." (Pona 2004, 26).

Le manifestazioni di ciascun personaggio sono congeniali all'organo che rappresenta. Così, per fare ulteriori esempi, il Cuore è traboccante di desideri, fra i quali "una cupidigia inesausta di dominare" (Pona 2004, 13). Ha reazioni fisiologiche che denotano il pathos che lo caratterizza: "infiammatosi tutto in viso, per un rapido corso di spiriti che gliene infuoco..." (Pona, *ibidem*:13), oppure "parve che il Serenissimo s'alterasse notabilmente a queste parole; perchè si vidde palpitare a moto raddoppiato" (Pona, *ibidem*: 20). Il suo discorso politico, pieno di "caldezza e sollecitudine" (Pona, *ibidem*: 14), fa appello ai sentimenti dei suoi vassalli, soprattutto al loro coraggio (parola derivante appunto da *cuore*), e invoca iperbolicamente la tenerezza e l'amore con cui li ha governati – "nell'amarvi mi sviscerò" (Pona, *ibidem*: 14) – spronandoli a decidere con il cuore chi vogliono seguire: "Sta l'elezione ne' vostri petti" (Pona, *ibidem*:14). In ogni sua azione è eccessivo. I suoi vassalli, ad esempio, sono trattati con straordinaria generosità: "per qualche giorno attese a banchettare hora questi et hora

quelli, et a regalare hora l'uno ed hora l'altro profondendo con magnificenza incomparabile una immensa quantità di sangue arterioso e di spiriti vitali" (Pona, *ibidem*: 26). Descritto dal Cuore, Don Cervello è un "Prencipe bizzarro e di superbissimi pensieri" (Pona, *ibidem*: 14), un "testardo" (Pona, *ibidem*: 15). Molto più "flegmatico" (Pona, *ibidem*: 9) del Cuore, Don Cervello, sempre "saggio et intelligente", salvo i momenti in cui si lascia accecato dalla collera, è un principe molto potente che vive circondato da una meravigliosa Corte, il cui fasto ed edonismo sono assicurati dai Sensi, suoi vassalli.

Tutte le caratteristiche concrete delle parti del corpo sono spostate sui personaggi guerreschi della storia. Per fare qualche altro esempio: i "Prencipi Occhi, con luminose armature, e con la maestà de volti empivano di riverenza, e di meraviglia tutti gli spettatori" (Pona, *ibidem*: 37); i cavalieri del Cuore "spumando le Arterie, già correvano ad armarsi", mentre alcune Cartilagini si opponevano "alla furia" (Pona, *ibidem*: 15); Il Polmone "s'era posto due ali bellissime; con le quali nell'ardore della battaglia voleva far vento al volto del Serenissimo Cuore, sapendo quanto facilmente egli s'infiammasse per le fatiche" (Pona, *ibidem*: 33).

Ciò che in astratto è fonte di un contenuto assurdo, sul piano dell'allegoria è accettabile e comprensibile da parte del lettore grazie soprattutto all'impiego di elementi noti, fra i quali anche varie espressioni figurate, ricorrenti nella lingua, che contengono la relativa parte anatomica. È proprio sulla base di queste espressioni facilmente riconoscibili che Pona innesta altre e altre caratteristiche dei relativi personaggi in una sempre più crescente bizzarria simile a quella che avviene nei sogni e che sul piano letterario diventa fonte del comico. Nelle moderne teorie sul comico vengono evidenziati procedimenti analoghi a quelli impiegati dall'autore secentesco. Nel saggio *Il riso*, Bergson afferma che: "Non di rado si osserva nel sogno un *crescendo* particolare, una bizzarria che si accentua man mano che si avanza. A una concessione strappata alla ragione ne segue un'altra, e a questa una ancora più grave, e così di seguito fino all'assurdità finale" (Bergson 2002, 118).

Si è di fronte a delle operazioni simili alle simbolizzazioni e gli spostamenti onirici, i quali come argomenta Freud nel *Motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* si ritrovano alla base del procedimento umoristico. Le tesi di Freud sono riprese da Bergson nel saggio sul significato del comico:

"L'assurdità comica è della stessa natura di quella dei sogni [...]. È facile vedere, infatti, che tutti i giochi di idee possono divertirci a condizione che ci ricordino, con maggiore o minore precisione, i giochi dei sogni. Possiamo segnalare in primo luogo un certo rilassamento generale delle regole del ragionamento. Ridiamo dei ragionamenti che sappiamo essere falsi, ma che potremmo scambiare per veri se li sentissimo fare in sogno [...]. Si tratta ancora di logica, se si vuole, ma di una logica che manca di tono e che, proprio grazie a ciò, ci esime dal lavoro intellettuale." (Bergson 2002, 117-118).

Inoltre, il concatenamento di caratteristiche fisiologico anatomiche ben sapute è fonte di godimento in quanto sfrutta, come sostiene Freud, nell'opera già menzionata,

il ritrovamento dell'elemento noto, ciò che provoca un particolare piacere perché porta con sé sempre un risparmio di sforzo psichico. (Freud 2002, 109-110).

Le ben conosciute caratteristiche non annullano, però, il meraviglioso, il quale dipende in gran misura dalla maniera inedita in cui tali caratteristiche sono combinate, nonché dalla loro traboccante presenza. L'abbondante corporeità riempie tutto lo spazio narrativo al livello di tutte le descrizioni degli ambienti, dei numerosissimi personaggi e delle loro azioni. L'intero lessico è fisicizzato al massimo tanto sul suo versante denotativo quanto su quello connotativo. Persino le espressioni figurate vertono sempre sul corporeo. Per fare solo alcuni esempi: il Cuore tiene il suo discorso "con tanta amarezza in bocca" (Pona 2004, 10); un conflitto si evita per un pelo e "se non era che il Cervello hebbe cervello, poteva riuscire di molto male" (Pona, *ibidem*: 10); un accordo si sarebbe potuto raggiungere se "non fosse entrata una grossa pulce negli orecchi di cadauno de' prencipi" (Pona, *ibidem*: 9); i regimi oligarchici sono descritti come "Hidre mostruose, che dopo haver divorato le vite, non che le sostanze de' sudditi, si rinsanguinavano finalmente gli artigli, ei denti anco nel proprio petto." (Pona, *ibidem*: 11).

A volte, i sensi metaforici sono addirittura annichiliti dal concreto. Il lettore è sollecitato a capire *ad litteram* certe espressioni dal significato figurato: così, ad esempio, la guerra, definita una "gran piaga" (Pona, *ibidem*: 7), esige di essere capita nell'universo narrativo come una vera e propria piaga; i tumulti sono "intestini" (Pona, *ibidem*: 7) nel senso letterale della parola; i soldati del Podice sono "la feccia di tutte le squadre" (Pona, *ibidem*: 48), ma loro sono veramente feci. Tale oscillamento fra senso proprio e senso figurato è fonte del comico. Con le parole di Bergson, "non appena la nostra attenzione si concentra sulla materialità di una metafora, l'idea espressa diventa comica." (Bergson 2002, 78).

Elementi normalmente reperibili sul piano della figuralità del linguaggio si impongono, dunque, come realtà ontologiche all'interno della storia, cioè rivendicano la loro esistenza palpabile sul piano della narrazione. Essi sono indicativi di un mondo sopraffatto dal corporeo, dalla materialità. Si configura un microuniverso chiuso, in profonda crisi, che punta al caos (all'entropia, come diremmo noi oggi), un mondo senza via di scampo. Non c'è nulla di trascendente che possa offrire una via d'uscita dalla crisi. E ciò può sembrare paradossale visto che gli dei transitoriamente vi compaiono. Lo fanno, però, soltanto per ribadire la loro impotenza, l'impossibilità di un intervento dall'esterno, il completo isolamento del microcosmo. La presenza degli dei è circoscritta a poche pagine in cui Pona ricalca immagini parodiche e stilemi prevalentemente della *Secchia Rapita*, il poema eroicomico di Alessandro Tassoni, che era apparso cinque anni prima, nel 1622. Come nel poema di Tassoni, le descrizioni degli dei racchiudono iperboli dal contenuto fisiologico, il più delle volte, scurrile. Pona continua, così, le licenze fisiologiche, scurrili o sessuali, che avevano fatto la loro comparsa nel microcosmo, come se il mondo divino, affatto sublime, fosse anch'esso accaparrato dal corporeo, come se non fosse che uno specchio ad una scala ingigantita del microcosmo. Per fare qualche esempio, citiamo un brano in cui si raggiunge un

massimo della scurrilità: “Temendo di non ricevere qualche sbolzonata, e d’esser poi cotta e mangiata a rosto come un polastro da’ soldati, Giunone si pisciò di sì fatta maniera sotto per la paura, che fu quasi per affogarne l’esercito” (Pona 2004, 51); oppure riportiamo uno dei numerosi passi in cui lo scrittore gioca su delle allusioni sessuali:

“... perchè Venere sapea ch’egli era una bestia, e che si sarebbe messo solo contra mille, dubitando di perderlo, gli gettò le braccia al collo, e postogli una mano al manico del pugnale, abbenchè molti dicano della spada, lo costrinse a promettere di starsene a casa a dormire, a giuocar con lei” (Pona, *ibidem*: 51).

La meteorica comparsa degli dei si configura, quindi, come una sorta di digressione, di mero intermezzo comico, che resta completamente staccato dalla narrazione e non vi lascia nessuna traccia. Gli dei si ritirano e non appariranno mai più, solo dopo che Pona, in poche righe, assegna loro un’ulteriore funzione, affatto prevedibile, una funzione metanarrativa: quella di indicare le fonti d’ispirazione dell’autore. Ad esempio: “Venere [...] tutta giuliva si tirò in camera con Marte, e fatto un sonno amoroso si diede a leggere un Canto della *Secchia* d’Alessandro Tassoni, mentre l’armigero amante stava scorrendo il quarto libro della *Eromena* del Biondi.” (Pona *ibidem*: 56).

Probabilmente animato da una spinta che oggi chiameremmo di etica deontologica, a differenza di altri autori del Barocco per i quali come ben si sa il plagio rientrava nella norma – si pensi ai casi eclatanti di Shakespeare o di Giambattista Marino, il quale, ammettendo i furti intellettuali, affermava che la sua è una letteratura fatta “col rampino” (Marino 1675, 23) – Pona sceglie di svelare le proprie fonti tramite questi dei, ridotti a delle figure marionettistiche, figure di cartapesta.

Tornando al filo principale della narrazione, il ludico e la comicità che abbiamo in parte analizzato, appaiono controbilanciati e, a volte, addirittura intrecciati con un registro drammatico che presenta una forte carica di violenza, generando quadri descrittivi che stanno all’insegna del naturalismo barocco. È lo stesso Pona, tramite il sottotitolo apposto alla propria opera, quello di “gioco-serio”, ad alludere a tale contaminazione di registri. La parola più ricorrente è la parola “sangue” e i suoi derivati, mentre il cromatismo delle descrizioni sfrutta le varie sfumature coloristiche della carne – dal rosso, scarlatto e porpora al viola – insieme al bianco (associato tanto ai raggi della luce quanto ai fluidi corporei) e al nero (colore della consunzione, della morte). Si crea così un’atmosfera tipicamente barocca, chiaroscurale e dominata dal colore dell’onnipresente sangue. Ad esempio: “S’inaspriva in tanto così sanguinosa la zuffa, che il terreno non solo era fatto tutto vermiglio, ma con un’onda di horrida porpora correivano i ruscelli per quelle dolorose campagne: e non che altro, il Sole istesso si vedeva sparger sanguigni raggi tra le nubi infocate” (Pona 2004, 56).

In tali quadri, le iperboli, destinate a sottolineare le dimensioni inimmaginabili della strage, si intrecciano con un’altra figura retorica che non a caso Tesauro nel suo trattato la fa precedere proprio all’analisi dell’iperbole: l’ipotiposi. Tesauro considera

l'ipotiposi sempre un tipo di metafora, che "consiste nel rappresentare il vocabulo con tanta vivezza che la mente quasi con gli occhi corporali vegge l'obietto." (Tesauro 1670, 286). La vivezza è ottenuta attraverso il fatto che viene presentato, come afferma lo stesso, "obietti grandemente sensibili ad alcun de' nostri sensi, nel Colore, Suono, Odore, e in tutti gli altri." (Tesauro, *ibidem*: 287). In altre parole, è naturale che l'utilizzo dell'ipotiposi generi un quadro sinestesico, come appunto nel seguente frammento:

"Spirava la tragica scena horrori e squalidezze mortifere. L'erbe, in vece del lieto verde, mostravano una tinta di fosca porpora, che spaventava. I fiori, perduta la vaghezza nativa, infaustamente s'aprivano smaltati di cruore spumante. Le pietre pareano tanti teschi insanguinati. A' corpi, cui erano mancate le forze e l'habilità del camminare e del combattere, non erano già mancate le voci e i gridi: che perciò con suono confuso, composto di varii linguaggi e di tuoni diversi, provocavano il cielo a misericordia con le preci et a sdegno con le bestemmie" (Pona 2004, 65).

Un'altra figura retorica cospicuamente utilizzata è la tecnica del catalogo. Oltre ad annoverare tutte le parti del corpo, impersonando guerrieri raggruppati per categorie in appositi eserciti – ad esempio, "Il Craneo, fattesi segretamente chiamare le Masselle, le Vertebre, i Focili, i Femori, gli Ossi Petrosi, gl'Hytmoidi, i Denti, e in somma tutta l'ampia Ossea famiglia, dopo haver loro fatto un bellissimo essordio, comandò che celatamente fi mettessero in punto d'armi" (Pona 2004, 58) – nel rappresentare l'apice della battaglia, Pona arricchisce ancora di più la prosopopea, facendo entrare in scena tutte le malattie, in veste di guerriere e guerrieri, che assalgono, ognuna in base alla sua natura, tutti gli organi. Il discorso acquista uno spessore scientifico maggiore che diletta il pubblico istruito secentesco avido di scienza e dà a Pona l'opportunità di esibire le sue conoscenze di medico. Citiamo solo una parte del copioso catalogo:

"...il prencipe don Cervello [...] una truppa di ferocissimi giganti et indomite gigantesse l'havevano attorniato [...] i nomi di queste Erinne e di questi Cerberi erano Apoplessia, Letargo, Caro, Epilepsia, Mania, Stupore, Incubo, Catoche [...] gli due signori Occhi, suoi consobrini, uno ferito d'Ophtalmia malamente, l'altro di Cattaratta. [...] gli due Orecchi, Sergenti valorofissimi [...] l'uno percosso di Sordità, l'altro d'Apostema: insieme con le Nari: oppressee l'una di Gravedine, e l'altra di Polipo [...] la Vefcica, ammalata di Stranguria; le Reni, offese dal Calcolo; e gli Intestini dal Colico" (Pona 2004, 63-65).

Dal punto di vista narrativo, tale assalto di tutte le malattie suggerisce che il microcosmo sia giunto in un punto di massimo scompiglio e che in essenza sia prossimo al collasso.

L'uso del veicolo allegorico da parte di Pona per rappresentare tale crisi che travolge tutto, è, stando alle tesi di Walter Benjamin del *Dramma barocco tedesco*, la scelta più congeniale nel rispecchiamento di un mondo che ha perso la sua compattezza,

in cui è diventato impossibile appellarsi ad un'istanza trascendentale, un mondo la cui storia si offre agli occhi dello spettatore come un'effimera rappresentazione dai risvolti teatrali, in cui è lo scrittore a decidere i sensi che si tessono da un personaggio all'altro, sensi che sono circoscritti ad un unico orizzonte: quello della scrittura stessa. Benjamin mette l'allegoria proprio in rapporto a tale rappresentazione barocca della storia: nella "fisionomia allegorica della storia-natura [...] la storia si è ridotta materialmente al palcoscenico" (Benjamin 1999, 151), mentre l'autore "non può nascondere la sua attività combinatoria a meno che non voglia tacere il tutto" (Benjamin *ibidem*: 153); "Se [...] la storia emigra sulla scena, essa lo fa come scrittura. Sul volto della natura sta scritta la parola «storia», nei caratteri della caducità [...] la storia così conformata non appare come il processo di una vita eterna, ma come il progredire di una inarrestabile decadenza" (Benjamin *ibidem*: 151).

In *Figure della modernità*, il filosofo Angelo Chielli sintetizza così le tesi di benjaminiane sull'allegoria come specchio della visione barocca della storia:

"L'allegoria, infatti, espone la *facies hippocratica* della storia, ossia tutto quanto è soggetto ad un processo di decomposizione. Il nucleo della concezione barocca della storia è costituito dalla esclusione di ogni speranza escatologica, perché la fragilità e caducità delle cose terrene non vengono mai riscattate in quanto la natura stessa è preda della morte. Dunque, non più processo di salvazione ma inarrestabile decadimento e degradazione, ineluttabile procedere verso la morte, così appare, agli occhi dell'uomo barocco, la storia. L'allegoria mettendo in scena la storia rende accessibile alla contemplazione la miseria dello stato creaturale" (Chielli 2004, 67-68).

Anche se non esiste cura ai mali che hanno afflitto il Microcosmo, anche se non esiste nessuna via di scampo dal mondo segnato dalla caducità, dal disordine, dalla disgregazione, dalla mancanza di qualsiasi orizzonte metafisico o trascendentale, Pona non conclude la propria narrazione con un'immagine di disfacimento e di morte, bensì con un'immagine di esilarante comicità, tramite la quale viene esorcizzata, almeno per un attimo, la paura dell'ineluttabile procedere verso la morte.

Protagonista del parodico colpo di scena finale è il Podice, il quale offeso di essere stato lasciato in disparte, totalmente ignorato da entrambe le fazioni belligeranti si prende una rivalse e impone la propria autorità in seguito ad un colossale ricatto a cui nessuno del Microcosmo possa resistere. In pratica, lui intossica l'intero Microcosmo delle proprie feci che si rifiuta di evacuare fin quando non gli viene assegnato un posto ben meritato nel sistema. La scrittura poniana tocca così un apice dell'irriverenza, della trasgressione e della scurrilità.

Tramite il grottesco protagonista di questo anticlimax narrativo, viene data una voce e un notevole peso alla figura del ribelle, per la cui presenza, come afferma Rosario Villari nell'*Uomo barocco*, la società del sedicesimo e del diciassettesimo secolo manifesta una vera e propria ossessione, tanto da non essere più visto solo come "fautore del cambiamento politico", ma di essergli ormai attribuita "ogni forma di protesta e di insubordinazione", cosicché il suo significato si espande "anche a

criminali, banditi, devianti di ogni sorta.” (Villari 1991, 112). Eppure molto raramente, come argomenta Villari, il ribelle “arriva a varcare la difficile soglia della politica e quindi ad influire sulla dinamica della società e delle istituzioni.” (Villari, *ibidem*:1991, 112). Lo stesso discorso vale anche per la letteratura: persino i più arditi scrittori prediligono il mantenimento dello status quo, inquadrandosi dunque nella ben rappresentata linea di una letteratura di stampo prudenziale.

Pona, con la *La Maschera iatro-politica*, si colloca all’antipode di tale letteratura, appunto perché la conclusione dell’allegoria rivela una posizione di forte sovversione del preconstituito ordine politico: il marginale, il reietto, il ribelle, l’anarchico, con uno stratagemma, afferma le proprie regole, rivendica e impone la propria autorità nel sistema.

L’episteme, il paradigma cioè – desumibile dall’opera di Pona riguardo la sua concezione sulla Storia – è la mutevolezza, il perenne cambiamento che vede l’alternarsi di uno stato di ordine ad uno di disordine, il buon funzionamento del sistema alla crisi dello stesso, la quale è seguita da un nuovo ordine. Dunque, la crisi, è parte connaturale dello svolgersi della Storia, dei suoi permanenti riassetti, è parte, cioè, del modello ciclico che il medico Pona vede uguale ai processi subiti dall’organismo umano in cui allo stato di salute segue uno di malattia per poi avvenire il risanamento che suppone un adeguamento ad un afferente periodo di convalescenza. Ne deriva una visione meccanicistica della Storia: come gli organi e le altre componenti del corpo, anche i vari attori che decidono e fanno la Storia sono parti di un ingranaggio in cui tutto dipende esclusivamente dalle loro interazioni che portano, in varie maniere, alla stessa ciclicità descritta. L’allegoria, oltre ad essere un veicolo polemico si rivela in Pona anche il mezzo adatto a esprimere un modello gnoseologico che rispecchia l’andamento storico, tramite il quale lo scrittore si rivela un anticipatore della filosofia meccanicistica secentesca la cui prima affermazione è considerata il *Trattato Sul mondo* di Cartesio, del 1633.

Bibliografia

- Benjamin, Walter. 1999. *Il drama barocco Tedesco*. Trad. it. Flavio Cuniberto. Torino: Einaudi.
- Bergson, Henri. 2002. *Il riso. Saggio sul significato del comico*. A cura e nella trad. it. di Federica Sossi. Milano: SE (Studio Editoriale).
- Chielli, Angelo. 2004. *Figure della modernità*. Lecce: Pensa Multimedia.
- Freud, Sigmund. 2002. *Opere 8 – Comicul și umorul*. Trad. ro. Daniela Ștefănescu și Vasile Dem. Zamfirescu, București: Editura Trei.
- Getto, Giovanni. 2000. *Il Barocco letterario in Italia*. Milano: Mondadori.
- Marino, Giambattista. 1675. *La Sampogna*. Venezia: Pietro Brignonci e-book <https://play.google.com/books/reader?id=kUhLAAAACAAJ&pg=GBS.RA1-PP2&hl=ro>
- Pona, Francesco. 2004. *La maschera iatro-politica*. A cura di Fabrizio Bondi. Trento: La Finestra.
- Tesauro, Emanuele. 1670. *Il cannocchiale aristotelico*. Torino: Bartolomeo Zavatta (scansionato da Getty Research Institute, California: <https://archive.org/details/ilcannocchialear00tesa/page/n7/mode/2up>, consultato il 26 maggio 2025).
- Villari, Rosario (a cura di). 1991. *L'uomo barocco*. Roma: Laterza.

Sigle

ET – *Enciclopedia Treccani*, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani,
<https://www.treccani.it/enciclopedia/>

Afrodita Carmen CIONCHIN
(Universitatea de Vest
di Timișoara)

***Manca il sole ma si sta bene lo stesso*
di Irina Țurcanu. Una lettura
“crisologica”**

Abstract: (*Manca il sole ma si sta bene lo stesso* by Irina Țurcanu. A “crisological” reading) The paper offers a “crisological” reading of Irina Țurcanu’s novel *Manca il sole ma si sta bene lo stesso* (Marsilio, 2024), analyzing three key moments of crisis in Romania’s recent history, as portrayed through the story of the Rubanencu family (the father Aurel, his wife Cristina, and their daughter Ina). These moments include the economic crisis of the 1980s under the Ceausescu regime; the difficult transition from communism to democracy and a free market economy; and, later, the emigration of the Romanian people to Italy at the turn of the millennium in search of a better future – along with the subsequent challenges of integration into the host society. The aim is to highlight how the author retraces recent Romanian history through a narrative that is both authentic and vivid, strongly autobiographical in tone, and marked by a paratactic style aimed at immediacy, by quick and intense dialogues and, at the lexical level, by the use of Romanian terms either translated or explained in context, thereby emphasizing culturally specific elements.

Keywords: *novel, crisis, Romania, Italy, migration*

Riassunto: La trattazione propone una lettura “crisologica” del romanzo *Manca il sole ma si sta bene lo stesso* (Marsilio, 2024) di Irina Țurcanu, analizzando i tre momenti di crisi nella storia recente della Romania, evocati nel libro attraverso le vicende della famiglia Rubanencu (il padre Aurel, la moglie Cristina e la loro figlia Ina). Si tratta della crisi economica degli anni 1980 durante il regime di Ceaușescu, poi della difficile fase di transizione dal regime comunista alla democrazia e alla libertà di commercio e, successivamente, dell’emigrazione dei romeni in Italia a cavallo tra la fine degli anni 1990 e i primi anni del 2000, alla ricerca di un futuro migliore, con le conseguenti problematiche dell’integrazione nella società ospitante. L’obiettivo è quello di evidenziare la maniera in cui la scrittrice riesce a ripercorrere la storia romena recente in una narrazione genuina e vivace, di forte impronta autobiografica, contraddistinta da uno stile paratattico che punta all’immediatezza, da dialoghi veloci e intensi e, a livello lessicale, dall’uso di voci romene tradotte o spiegate nel contesto, che mettono in evidenza le caratteristiche culturospecifiche.

Parole-chiave: *romanzo, crisi, Romania, Italia, migrazione*

Introduzione

La trattazione propone una lettura “crisologica” del romanzo *Manca il sole ma si sta bene lo stesso* (Marsilio 2024) di Irina Țurcanu, analizzando i tre momenti di crisi

nella storia recente della Romania, evocati nel libro attraverso le vicende della famiglia Rubanencu: il padre Aurel, la moglie Cristina e la loro figlia Ina. Si tratta della crisi socio-economica degli anni 1980 durante il regime di Ceaușescu, poi della difficile fase di transizione dal regime comunista alla democrazia e alla libertà di commercio e, successivamente, dell'emigrazione dei romeni in Italia a cavallo tra la fine degli anni 1990 e i primi anni del 2000, alla ricerca di un futuro migliore, con le conseguenti problematiche dell'integrazione nella società ospitante.

Irina Țurcanu è nata nel 1984 a Gura Humorului, provincia di Suceava, e dal 2002 vive in Italia. La sua è una scrittura di migrazione (Quaquarelli 2015) e, anche se il libro non è dichiaratamente autobiografico, l'autrice vi ha inserito molti elementi del proprio vissuto. Infatti, in un'intervista a cura di Antonio Buoizzi, si esprimeva così sulla propria esperienza migratoria riflessa nel suo romanzo:

“Un amico scrittore brasiliano, Julio Monteiro Martins, mi disse una cosa che credo sia molto vera: quando vai a vivere in un nuovo paese devi accettare la morte, il suicidio del tuo io, che non ci sia più. Però, io aggiungo che serve poi uno sforzo analogo per farlo resuscitare perché, se hai ucciso quell'io che tu eri, vivi in una specie di limbo. Io avevo persino paura di andare in Romania, che venisse fuori la mia vita. Il segreto, credo, è rimettere tutto insieme, quello che eri prima e quello che sei oggi, ma non come qualcosa in sé di interrotto, piuttosto come un'aggiunta preziosa, che non costituisce più un peso. È fondamentale evitare la sindrome dell'immigrato, non sentirti mai appartenere a nessun posto, e trovare invece spazio per la tua nuova vita senza guardare indietro” (Buoizzi 2025).

La crisi socio-economica nel regime comunista

Tematicamente, il libro è suddiviso in due parti: la prima è ambientata all'inizio degli anni 1990, nel periodo di passaggio dal regime totalitario alla democrazia, con tanti flashback relativi alla situazione in Romania prima del 1989, mentre la seconda segue l'emigrazione della famiglia Rubanencu in Italia. Nell'intreccio non lineare del romanzo, i piani temporali si alternano e l'affresco sociale fa da sfondo per i tre destini che si incrociano e si separano.

Aurel Rubanencu è “un uomo brillante”, un matematico di quarant'anni che insegna all'Università di Suceava, ma non può permettersi nemmeno una macchina di proprietà e, come molti altri lavoratori, a fine giornata fa l'autostop per tornare a Gura Humorului, dove vive in affitto con la famiglia, “orgoglioso di avere una donna così bella come Cristina e una figlia intelligente come lui” (Țurcanu 2024, 21).

Un altro personaggio molto presente nella storia è Geta, madre di Cristina e suocera di Aurel, che ha vissuto il periodo del regime di Ceaușescu e ne è testimone. Il romanzo ripercorre così i punti di crisi del regime legati alle difficoltà economiche dovute al razionamento dei generi alimentari e delle risorse energetiche negli anni 1980, a seguito delle politiche di esportazione per ripagare il debito estero del paese. Ciò portò a condizioni di vita molto pesanti per la popolazione, con scarsità di beni essenziali e code lunghissime, contraddicendo l'immagine propagandistica di “epoca

d'oro". Veniamo quindi a sapere che, nella panetteria di Gura Humorului, "un tempo, quando Cristina era bambina, Geta ci passava intere mattinate, in fila, per portarsi a casa la propria razione di pane nero" (Țurcanu 2024, 22). Poi, quando "Ceaușescu poco prima della sua esecuzione annunciò che la Romania aveva estinto il debito estero" (Țurcanu 2024, 41), Cristina dirà al marito:

"Vedrai c'è solo da aver pazienza, poi le cose si mettono a posto. Toglieranno la circolazione a targhe alterne perché non ci sarà più il razionamento del carburante, e neppure quello del cibo, gli scaffali degli alimentari saranno di nuovo pieni, vedrai, non bisognerà più ricevere la mancia in cibo" (Țurcanu 2024, 11).

In un ulteriore flashback, Cristina ricorda un altro punto di crisi del regime, la collettivizzazione forzata dell'agricoltura, iniziata nel 1950 secondo il modello sovietico, che costringeva i contadini a cedere le loro terre e il bestiame per formare cooperative agricole, dando obbligatoriamente allo Stato una parte sostanziale della produzione agricola. Questo processo attuato con la forza ha lasciato un'impronta indelebile sull'agricoltura romena fino alla caduta del comunismo.

"Dicembre è un mese che la rallegra. Da piccola, era il mese in cui c'era più cibo rispetto al resto dell'anno. Panait, suo padre, aveva iniziato a tenere dei conigli chiusi nelle gabbie, nella casupola degli attrezzi, al cimitero. A dicembre ne uccideva uno nella prima settimana e uno nella settimana antecedente le feste. Altri – ma questo si poteva fare in campagna, non in città, e lo faceva chi osava assumersi il rischio – il 20 di dicembre, il giorno di Ignat, tagliavano il maiale, quello tenuto nascosto, non dichiarato allo stato. Solo in campagna poteva succedere una cosa del genere. In città, la gente teneva – non dichiarate – una gallina, un coniglio, l'orto, anche quando si viveva nei palazzi. Pure Geta teneva l'orticello, con prezzemolo, anice, carote e cipolle. A dicembre c'era il coniglio in tavola. E i dolci. Da Bălăceana, dove Geta aveva ereditato un angolo di terra – sopravvissuto non si sa come alla collettivizzazione comunista o forse no, Geta dava comunque una parte del raccolto allo stato – in cui coltivava il mais e le patate, arrivava un po' di formaggio di mucca, tenero, che Cristina mangiava con lo zucchero, e il latte, grasso – non come quello comprato dopo una fila di cinque ore nel freddo e nel buio di una gelida mattina di inverno –, Geta ne lasciava un po' nella tazza di alluminio, per farlo diventare *chișleac*, yogurt acido" (Țurcanu 2024, 49).

Della sua infanzia Cristina ricorda inoltre "le settimane di practică, i periodi di lavoro forzato con la scuola, a raccogliere patate e pannocchie", come anche "le manifestazioni patriottiche, il fazzoletto al collo, l'uniforme nera e la fascetta a dividere la frangia dal resto dei capelli" (Țurcanu 2024, 22, 23).

Poi, a diciassette anni, interrompe gli studi dopo tre anni di istituto tecnico, scappa di casa e va a Vama Veche per trovare un lavoro: "Se sua madre avesse denunciato la fuga, chissà cosa poteva farle la milizia di Ceaușescu, intollerante a qualsiasi forma di ribellione, ma Cristina se ne sbatteva" (Țurcanu 2024, 23). Si fa qui riferimento alla polizia di stato, la cosiddetta Milizia, strumento del regime.

A Vama Veche, Cristina conosce Aurel e i due si innamorano. Era la primavera dell'83, anno in cui, si nota, "il Consiglio di stato romeno inaspriva la censura e gli scrittori affinaivano la loro capacità di non farsi capire" (Țurcanu 2024, 23).

Più tardi, quando Cristina sarà assunta alla reception di un albergo grazie alle "amicizie altolocate" di Aurel, veniamo a sapere che "alla fine del corso di formazione c'era da passare in caserma, qualcuno di Securitate, della polizia del regime, le avrebbe spiegato cosa fare nel caso avesse sentito conversazioni sospette" (Țurcanu 2024, 138).

Sono quindi ricordati altri punti di crisi del regime, la censura totale sui media e sulla cultura e la repressione del dissenso tramite la temutissima polizia segreta, la Securitate, ai quali si aggiunge il disastroso divieto di aborto e contraccezione. Quest'ultimo viene riportato alla luce da Ina che, nel laboratorio di biologia, scopre che il professor Boicu "ci tiene embrioni nella formalina dai tempi di Ceaușescu, quando non si poteva abortire, ma lui lo faceva lo stesso. Ina guarda in direzione della porta rimasta socchiusa e un brivido di terrore le corre lungo la spina dorsale" (Țurcanu 2024, 31).

Si apre qui un'ampia prospettiva su una delle decisioni più devastanti adottate personalmente da Ceaușescu, ovvero la campagna antiabortista e in favore della natalità, che produsse tante gravidanze indesiderate e bambini abbandonati, piaga che portò altri problemi sociali come quello dei tristemente famosi bambini delle fogne di Bucarest e un'epidemia di Aids tra i bambini negli orfanotrofi, a causa di un inadeguato sistema sanitario (Deletant 2023). Nella sequenza collocata a Bucarest, a dicembre 1998, questa triste realtà viene ampiamente evocata, a partire dalle parole romene *aurolaci* e *decreței* che la definiscono:

"C'è caos tra i binari, gente che scende, che sale, che si affretta, con valigie e borse di iuta cariche di cibo e di oggetti. Cristina non ha mai visto così tante persone in un unico posto in tutta la sua vita. È frastornata e si chiede: chissà dove stanno gli *aurolaci*. A Gura Humorului, e in televisione, si fa un gran parlare di loro, di questi orfani, rimasugli del comunismo, scappati dalle istituzioni, che vivono sotto i ponti e in Gara de Nord a Bucarest e che sniffano la colla da buste di carta. Un po' le fanno impressione, solo a pensarci, figurati a trovarsene uno davanti con gli occhi spiritati e aggressivo. Sempre al telegiornale, ha sentito dire che sono i figli della legge antiaborto, li chiamano *decreței*, per via del decreto che consentiva alle donne di abortire solo dopo il quinto parto. Gli *aurolaci* non sono *decreței*, o non del tutto, sono l'esubero di nascite nelle famiglie già povere dei villaggi, che abbandonavano la prole negli orfanotrofi straripanti di bambini di tutte le età. Anche a Gura Humorului ce n'erano tantissimi, nessuno di loro si drogava con le buste di carta inalando la colla, ma li vedevi, al mattino, andare in fila verso la scuola, malconci, con gli occhi vitrei, aggressivi quando l'accompagnatrice si distraeva a fare dell'altro, per poi far piovere un cazzotto e rimetterli in riga. Da bambina, Cristina era terrorizzata dalla fiumana di quei bambini, e temeva che sua madre potesse fare così tanti figli fino a doverla abbandonare alle porte dell'orfanotrofio" (Țurcanu 2024, 86).

Un altro punto di crisi del regime di Ceaușescu riguarda la libertà religiosa limitata: “In chiesa era meglio evitare di metterci il piede, a meno che non fossi vecchio a sufficienza da infischiarne del regime, e lui di te” (Țurcanu 2024, 63). Mentre la frequenza religiosa non fu completamente proibita, la Chiesa Ortodossa Romana fu spesso coinvolta in politiche nazionali e usata per fini politici, diventando – e questa è l’anomalia del sistema politico di Ceaușescu rispetto agli altri regimi comunisti – una vera e propria “chiesa di regime”: partecipava alle campagne propagandistiche del regime e al culto della personalità di Ceaușescu e faceva dire preghiere per il dittatore all’inizio delle messe, mentre questi faceva demolire un grande numero di luoghi di culto di inestimabile valore storico e artistico. La *Securitate* aveva dei suoi infiltrati anche nelle chiese, nei conventi e, addirittura, nei seminari (Panebianco 2000).

La crisi degli anni 1990

Come diversa è stata la rivoluzione romena, per la sua violenza e l’esecuzione del dittatore Ceaușescu, diverso è stato anche il conseguente periodo di transizione postcomunista, con **ritardi considerevoli nella riforma** politica ed economica, che hanno portato a un grande divario negli anni 1990 fra la Romania e il resto dell’Europa centro-orientale. Infatti, gli anni ’90 in *Romania* sono stati segnati da violenza, difficoltà economica ed emigrazione, che rappresentano altrettanti punti di crisi.

Per quello che riguarda le violenze, tornano subito alla memoria le *mineriade*. Questo termine fu coniato per descrivere le incursioni e gli interventi violenti dei minatori della valle del Jiu a Bucarest, nel periodo successivo alla rivoluzione del 1989. Nel romanzo vi si fa più volte riferimento:

“Se lo ricordano bene, tutta la Romania ricorda bene cosa ha significato vedere in televisione il riversarsi di ventimila minatori sulle strade di Bucarest, prendere d’assalto Cotroceni, la sede del governo, la violenza con cui veniva picchiata la gente per strada. E ricordano soprattutto il mescolarsi di sentimenti, la confusione, il dubbio, perché non si capiva bene chi fossero i cattivi: i minatori o il governo. Per Carmen, tutto quel caos che sconvolgeva la capitale si traduceva in perdite, in fabbriche che chiudevano, in disoccupazione, e affittuari che non conosci e che ti diventano una bella rognà” (Țurcanu 2024, 27).

Nella sequenza collocata a Suceava, a settembre 1995, Aurel parla delle “ultime proteste dei minatori durante le cinque *mineriade* che hanno terrorizzato il paese” (Țurcanu 2024, 41).

Dal punto di vista economico, la Romania soffrì molto le conseguenze della fine del regime e il cambiamento di sistema. Uno dei processi più importanti è stato la privatizzazione delle vecchie imprese statali, che però non seguì lo stesso ritmo accelerato riscontrabile in Ungheria o Polonia. In questa situazione, come testimonia Mircea, un personaggio secondario,

“il lavoro non si trova più, delle duemila persone che lavoravano in *filatura*, ora ci lavora sì e no un centinaio, lui fa il meccanico, prima lavorava in fabbrica, all’Umtcf, poi, quando l’hanno lasciato a casa, ha investito i soldi in un’officina e adesso che la gente non può più permettersi di comprare la Dacia e deve riparare il vecchio catorcio, un meccanico torna utile” (Țurcanu 2024, 42).

L’altro processo fondamentale di quel periodo riguarda quindi l’imprenditoria e il passaggio all’economia di mercato, non privo di disagi e fallimenti, come illustrato nel romanzo a partire dal termine romeno *patron*:

“Aprire un ristorante è stata la loro rovina. Doveva restare nella guardia di finanza, a fare l’ispettore, portare a casa cosciotti di vitello, galline già spennate, burro e formaggio, ma con la caduta del regime, nel dicembre del 1989, l’idea di fare l’imprenditore, di avere molto, ma molto di più, gli aveva dato alla testa. Erano tutti liberi, finalmente. Lo dicevano in televisione, che ora trasmetteva film e cartoni animati tutto il giorno, lo urlavano ai megafoni nelle piazze. Erano liberi. Come se bastasse gridare una parola per diventare qualcos’altro. Non erano liberi, avevano nuovi padroni. E, come se la lingua si facesse beffe di chi la usava, *patron*, padrone, cioè il capo di un’azienda, dopo Ceaușescu, era diventato un modo di essere, di lavorare. Al primo piano di ogni palazzo era spuntato un negozietto di quartiere, e un *patron*. Lo stesso Aurel aveva subito il fascino della libertà d’impresa” (Țurcanu 2024, 38).

Quindi, dopo la caduta del regime comunista, i coniugi Rubanencu, attirati dalla libertà di commercio, si danno anche loro all’imprenditoria, aprendo un ristorante, ma falliscono. Cercano allora di reinventarsi cambiando città, ma è difficile farcela in un paese in crisi.

La scrittrice ricostruisce l’atmosfera dei primi anni 1990 raccontando anche la quotidianità, con dettagli dal significato profondo. La fame, il risparmiare su tutto, la disagiatezza il cui simbolo diventa la *garsoniera 97*, il monolocale “al quarto piano di un palazzo lungo, grigio e maleodorante” in cui i Rubanencu vivono in affitto, l’autostop, i vecchi edifici dove funzionano le nuove istituzioni, tutto ciò sottolinea il legame ancora forte con il passato. “Non c’è stato un taglio netto tra il prima e il dopo ’89”, afferma Irina Țurcanu nell’intervista citata (Buoizzi 2025). Sprazzi di passato irrompono di continuo nei pensieri dei protagonisti, per mettere in evidenza abitudini difficili da sradicare, come quella di “portare una busta di caffè buono, macinato, arabico, a un professore, o a un medico, o a un poliziotto per ricevere un favore” (Țurcanu 2024, 46). L’aspetto più sconvolgente per il lettore italiano riguarda però l’utilizzo di pagine di libri e quaderni al posto della carta igienica, ma è circoscritto a un’epoca, così come il caffè di ceci in sostituzione del caffè vero.

“Di fianco, stringe una borsa di plastica con dentro due libri di economia, uno di esercizi di algebra analitica e un quaderno a quadretti che Geta gli ha chiesto quando non gli servirà più. Avranno di che pulirsi il culo, letteralmente. Aurel, il meccanismo lo

conosce già: strappi la pagina e la stropicci quanto basta a non graffiarti. Prima della caduta di Ceaușescu, Geta lavorava in fabbrica, alla *filatura*, che poi hanno chiuso, quindi, con un calcolo approssimativo, dal '92 sua suocera affitta una stanza ai ragazzi di provincia che frequentano il liceo; dice che così arrotonda e non è sola in casa. Be', dal '92 nella casa della suocera, dopo aver esaurito le poche scorte della figlia, ci si pulisce il culo con pentagrammi, disegni di botanica, temi, esercizi di matematica, stropicciati con energia e resi delicati al contatto. Aurel ha avuto l'occasione di farsi pure due risate, ieri, dopo aver defecato." (Țurcanu 2024, 18).

Siccome le cose continuano a non andare bene, nella vita della famiglia Rubanencu prende corpo un'altra idea, quella dell'emigrazione. Emerge qui un ulteriore punto di crisi del periodo di transizione post-comunista: l'ineguale sviluppo economico e la disparità che hanno spinto molti romeni a emigrare per lavoro, fenomeno che ha sensibilmente modificato il tessuto sociale.

Migrazione e crisi d'identità

Aurel e Cristina prendono quindi la decisione di lasciare il proprio paese e tentare la fortuna in Italia, a Milano. Ina invece, ormai adolescente, rimane in Romania con nonna Geta. Si apre così un tema spinoso che caratterizza le dinamiche delle famiglie transnazionali (Bartolomei 2009, 113), all'insegna della "transitorietà" e della "transizione", nonché della "provvisorietà" e "precarietà": "la transitorietà complessa ha ridisegnato le frontiere del divenire familiare, producendo famiglie transitorie e persone transitanti, dall'identità incerta e frammentaria", un'identità "migrante", propria delle persone "perennemente in viaggio" (Corsi, Stramaglia 2009, 17, 19), cioè in movimento e mutamento.

È così che, la prima sequenza collocata in Italia – Milano, dicembre 1999 – apre una prospettiva sulla precarietà delle condizioni di vita dei due coniugi a un anno di distanza dall'arrivo nel nuovo paese, con una profonda riflessione sulla problematica questione dei cosiddetti "orfani bianchi", cioè bambini *che hanno uno o entrambi i genitori migrati all'estero*:

"I muri, i bar, i tavolini, le persone, i mercatini, i colori, la musica, l'allegria della gente. Quando Aurel ci è passato in mezzo, la settimana prima di Natale, a un anno di distanza dall'arrivo in Italia, gli è sembrato di trovarsi in un mondo parallelo. Ci sono tanti matematici che ipotizzano l'esistenza di mondi paralleli, qualcuno ha pure teorizzato dei modelli per spiegare le loro strutture. I Navigli di Milano sono la prova che i mondi paralleli esistono.

È ai Navigli che pensa mentre sta sdraiato sulla sua branda, le ossa indolenzite, il fiato che sa di vino dalla sera prima. Ai Navigli e al nuovo millennio che guarda nella nebbia umida di una città rumorosa ed estranea, a condividere lo spazio vitale con altri disgraziati come lui. Alcuni se la passano anche peggio, non hanno nemmeno una moglie, ché se n'è andata con un altro, e adesso loro cercano di racimolare due soldi e tornare a casa, dove ci sono solo i figli lasciati indietro, a farli allevare dalle suocere.

Sono figli di nessuno, come le zone franche degli aeroporti; Aurel non sapeva esistesse una terra in uno stato che non appartiene a nessuno, in cui non ci sono tasse, Cristina lo ha saputo dal signor Agostino, per il quale lavora come cameriera e babysitter, dal lunedì al sabato; lui, il signor Agostino, quando torna dai viaggi in India o negli Stati Uniti porta sempre borse di dolciumi e di alcolici acquistati a prezzo stracciato, nelle zone franche degli aeroporti. Sono così anche questi figli lasciati in Romania, a farli allevare dai nonni, dai cugini, dal vicino. Sono i figli di nessuno.

Chissà se anche Ina si sente figlia di nessuno. Aurel avrebbe dato tutto l'oro del mondo per andare a casa a Natale, abbracciare sua figlia, mangiare un piatto caldo di brodo di carne. Persino Geta gli manca. Chissà come se la cava a gestire la nipote, chissà se Ina va bene a scuola. Cristina chiama a casa una volta alla settimana, le schede prepagate per telefonare all'estero costano, e nessuno dei due va in patria dall'anno scorso, quando sono arrivati con un biglietto di andata e ritorno sull'autocarro dell'Atlassib, facendo perdere le proprie tracce, dormendo due notti di fila sul cemento ghiacciato della Stazione Centrale, a turno, con la testa appoggiata sul grembo dell'altro" (Țurcanu 2024, 99-100).

Nell'ampio brano sopra citato attira l'attenzione la ripetizione "figli di nessuno", concetto riscontrabile in varie forme negli studi sociali, tra cui "bambini lasciati indietro" (Bertagnolli 2019, 127) o figli "sospesi" (Romanazzi 2019, 73).

Per quello che riguarda la condizione dei migranti, essa è caratterizzata dal precariato lavorativo. Aurel, come la maggior parte dei maschi immigrati, trova lavoro in edilizia nonostante non abbia alcuna preparazione in questo settore, perciò le cose non vanno affatto bene, il che si ripercuote anche sulla vita familiare, provocando una profonda crisi coniugale:

"Deve molto a sua moglie, Aurel, per questo non si lascia vincere dallo sconforto, dalla frustrazione, per questo non urla, non si arrabbia, non replica quando è cattiva con lui, quando lo respinge, quando lo fa sentire piccolo come un pidocchio, un parassita che dipende da lei. In più di un'occasione ha perso il lavoro di muratore, un mestiere in cui, diciamocelo, non è per niente bravo. Più di una volta non lo hanno nemmeno pagato perché il cliente era rimasto insoddisfatto del suo operato. Imbroglioni. Lui ci aveva messo tutte le sue energie e tutta la buona volontà per fare esattamente come gli era stato chiesto. Non sa cosa sia andato storto, è una litania la sua risposta, che non cambia mai, che irrita la moglie e lo fa sentire sempre più scoraggiato" (Țurcanu 2024, 101).

I due vivono separatamente, Aurel insieme ad altri romeni in uno spazio piccolo in cui non c'è nemmeno la doccia, mentre Cristina, che lavora come cameriera e babysitter per il signor Agostino, "non si sbriga più a venire da lui quando le danno i giorni liberi" (Țurcanu 2024, 102).

Un'altra dimensione spesso invisibile ma profondamente incisiva riguarda lo sfruttamento dei migranti, come nel caso di Aurel, il quale "non ha potuto richiedere il permesso di soggiorno, perché lavora in nero" (Țurcanu 2024, 105). La sua condizione di vita, scandita da un lavoro faticoso, è percepita come disumanizzante: "al mattino ti

svegli e fili al lavoro fino alla sera tardi, poi, ingoiato un boccone freddo comprato al supermercato, l'unica cosa che desideri è metterti a letto, dormire e dimenticarti di te stesso e del mondo che ti sta intorno" (Țurcanu 2024, 102). Il romanzo offre così una rappresentazione dolorosa e realistica della vita quotidiana degli immigrati.

La condizione delle famiglie "divise" emerge con maggiore forza nella descrizione della vita di Ina, che si trova a fare i conti con la separazione imposta dalla migrazione. Si nota qui il ruolo simbolico dei pacchi inviati dai genitori che vivono all'estero. Essi non rappresentano solo un aiuto economico, ma diventano un vero e proprio strumento di connessione tra chi è partito e chi è rimasto. I genitori inviano regolarmente pacchi pieni di prodotti italiani:

"caffè, pasta, formaggio grana, olio d'oliva, caramelle, vestiti che Ina non indosserà mai, manco morta. In fondo, da un anno, sono diventati questo, sua madre e suo padre: un mucchio di oggetti e qualche soldo da spendere. Una telefonata, da schivare, perché non sentirli è più semplice" (Țurcanu 2024, 105).

Si evince qui una doppia prospettiva: i pacchi inviati da chi lavora all'estero diventano un modo per esprimere affetto e responsabilità, spesso in sostituzione di una presenza fisica impossibile, mentre per chi riceve, aprire un pacco significa avere un contatto concreto con l'altro paese, percepirne il benessere e le possibilità, ma anche confrontarsi con la mancanza della persona che lo ha inviato.

Il romanzo presenta non solo la percezione dei figli "sospesi", ma anche quella delle madri "spezzate", consapevoli che non esiste "surrogato o bene materiale alcuno che possa sostituire, colmare o lenire la mancanza di presenza fisica, di prossimità spirituale, di vicinanza emotiva e di continuità relazionale" (Romanazzi 2019, 74), come risulta da questo brano:

"Dopo aver graffiato via lo strato grigio sopra il codice stampato sulla scheda, da comporre prima del numero con il prefisso del paese, 0040, dopo aver parlato, a casa, con la madre, rare volte con la figlia, Cristina era sempre triste. Si confidava spesso con la signora Margherita che, sebbene severa, esigente, era una donna giusta, la compativa per quella separazione forzata dalla sua bambina. Per sollevarle il morale, allora, la signora Margherita le proponeva un caffè e poi le raccontava dei libri che stava leggendo con la lente d'ingrandimento.

Quella volta, però, era in casa anche Agostino. Il cellulare ancora in mano, la scheda arancione a mezz'aria nell'altra mano, Cristina con le lacrime agli occhi. Singhiozza. Tira su con il naso. Sua figlia non vuole parlarle. Ancora. Sempre. Chiusa nel mutismo" (Țurcanu 2024, 150).

Poi arriva anche per Ina il tempo di andare in Italia e la narrazione ci mostra cosa rappresenta per lei lasciare lo "spazio in cui la propria identità era chiara e in cui i legami sociali erano intessuti, spazio in cui ci si riconosceva e si era riconosciuti" (Deluigi 2012, 40), per ricominciare daccapo altrove. Infatti, in un primo momento Ina

associa l'Italia a un carcere: "Era un momento indefinito in una prigione. [...] L'Italia di Ina è acquosa, fredda, ti penetra nelle ossa e ti fa male" (Țurcanu 2024, 155, 163). E lei si sente diversa e fuori luogo:

"Al suo passaggio, Ina percepisce gli occhi dei presenti puntati su di lei, su ogni fibra del paltò blu scuro che trova fuori luogo, esattamente come lei. Il taglio dritto sui fianchi, il colletto di satin, le danno un'aria così diversa rispetto al cappotto indossato da una ragazza appoggiata al bancone del bar. [...]"

Ina è il centro di un'attenzione che la manda in confusione, la fa sentire in trappola, la spinge a maledire sua madre e quella vecchia che l'ha praticamente costretta a uscire di casa" (Țurcanu 2024, 164, 166).

Le sensazioni di Ina riflettono il forte impatto psicologico dell'esperienza migratoria, che implica un grande cambiamento esistenziale: lingua, codici sociali, memoria culturale, relazioni. Ciò è metaforicamente associato alla morte e agli *strigoi* della tradizione romena, un riferimento che introduce una dimensione mitica e culturale che dà forma all'indicibile. La mitologia popolare diventa così uno strumento narrativo per esprimere la condizione migrante come stato liminale:

"Più ci pensa, più le sale l'angoscia, il pianto sta per prendere il sopravvento. Mai stata di lacrima facile. Ora invece le basta pensare a certe cose per più di un istante e sente pungerle gli occhi. Quando è diventata così frignona? Da quando è morta, da quando è una *non-viva*, come gli *strigoi* di Strigoaia, il paesino in cui è nata e cresciuta sua nonna, gli spiriti spaventosi che circolano in Romania dalla notte dei tempi e che spingono la gente a dissotterrare i corpi dei loro cari, trafiggerli con pali di legno appuntiti o decapitarli, così gli *strigoi* non possono più torturarli. La differenza, tra Ina e gli *strigoi*, è che Ina possiede ancora un corpo, e può tormentare soltanto sé stessa." (Țurcanu 2024, 164, 166).

La seconda parte del romanzo scandaglia le varie fasi della crisi d'identità di Ina, che mette continuamente in discussione sé stessa e ciò che la circonda, la nuova realtà. "L'inserimento nella nuova realtà non avviene, infatti, attraverso l'«incontro» con la stessa, ma per «confronti» successivi" (Corsi, Stramaglia 2009, 23). In questo senso, l'uso di metafore estreme come *non-viva* segnala che il cambiamento non è facile né indolore, passando per un atto di autonegazione, in cui il soggetto deve accettare che ciò che era non possa più continuare a esistere.

"Le manca la Romania. Le manca casa sua. Lì, è in mezzo a estranei che non la capiscono, che lei non capisce. Lì, nella 2D, Lorenzo Respighi, lungo la linea del tempo stilizzata in una freccia, Ina è sola" (Țurcanu 2024, 179).

Il brano sopra concentra in poche frasi il nucleo della nostalgia migrante, sottolineando che la mancanza non è solo geografica ma soprattutto relazionale e

simbolica. La Romania e la casa non sono evocate come luoghi idealizzati, bensì come spazi di comprensione implicita, dove il senso di sé non aveva bisogno di essere spiegato o tradotto. Nel presente scolastico del liceo che frequenta, scandito da coordinate impersonali come la classe “2D” e la linea del tempo ridotta a una freccia, Ina sperimenta invece una solitudine strutturale: è circondata da estranei che non la capiscono e che lei stessa fatica a comprendere. La temporalità scolastica, lineare e astratta, contrasta con la densità emotiva del passato, suggerendo che l’isolamento non riguarda solo lo spazio, ma anche il tempo: Ina è fuori asse, collocata in un presente che non le offre radici né risonanza. La frase finale ribadisce così che l’esperienza migratoria produce una solitudine che non deriva dall’assenza fisica degli altri, ma dall’impossibilità di condividere un orizzonte di senso comune.

Saranno i libri, in particolare Cioran, “un romeno, un filosofo romeno, un immigrato come Ina”, ad alleviare quella sua persistente sensazione di estraneità: “pensa che, da *non-viva*, se non può vivere, può immaginare di vivere. Le è sempre piaciuto leggere” (Țurcanu 2024, 172).

Ina dimostra che di tutto questo “serve parlare, serve capire cosa significa arrivare in Italia a diciassette anni, diplomarsi. Ci si sente soli. Sempre. Freddi e soli. Un corpo nero che assorbe tutte le radiazioni” (Țurcanu 2024, 194).

“Corpo nero” è un’altra metafora ricorrente nel romanzo, che evidenzia la distanza tra il racconto pubblico dell’integrazione e l’esperienza intima della solitudine, mostrando come l’inserimento istituzionale non coincida necessariamente con un reale riconoscimento umano. Infatti, al microfono di una giornalista che “vuole sapere di più da una delle due studentesse straniere del Respighi” di Piacenza nel giorno della prova d’italiano della maturità, Ina

“dice che il liceo Respighi è stato una straordinaria palestra, che alcuni professori si sono spesi molto per lei, perché si sentisse integrata. Meno sola, le verrebbe da aggiungere, ma lo tace. Come tace i tre anni di silenzio in una classe in cui nessuno la salutava, nessuno le parlava. Trasparente e, al contempo, un corpo nero che assorbe le radiazioni, ingordo e bulimico” (Țurcanu 2024, 195).

La “straordinaria palestra” evocata nel discorso ufficiale è subito incrinata da ciò che resta taciuto: anni di silenzio, di invisibilità sociale, in cui la protagonista è insieme “trasparente” e ipervisibile, esclusa ma costantemente esposta. L’immagine del “corpo nero che assorbe le radiazioni” restituisce con forza il trauma muto di questa condizione: un soggetto che non viene visto come persona uguale alle altre, ma che interiorizza tutto – sguardi, rifiuti, tensioni – in modo “ingordo e bulimico”. Il silenzio diventa così una strategia di sopravvivenza, ma anche il segno di un’identità costretta a formarsi in un contesto di scarsa reciprocità relazionale, dove l’integrazione richiede adattamento senza offrire reale appartenenza.

Esplorando le cause più profonde del suo malessere, Ina può scoprire la sua condizione emotiva sospesa, che coincide con la necessità di accettare la nuova realtà.

Lei non prova né dolore acuto né felicità piena, ma una “zona grigia” che diventa paradossalmente stabile e abitabile:

“È contenta, cioè in una zona grigia, né triste, né felice. Contenta. Ed è una sensazione che la accompagna da quando ha capito che, davvero, non ci sono treni, autostop, autobus da prendere per scappare dalla sua nuova vita. È da allora che sente emozioni in mezzo, morbide, nel *tra*. Mai gli estremi” (Țurcanu 2024, 195).

La consapevolezza che non esistono più vie di fuga – treni, autobus, autostop – segna la fine dell’illusione del ritorno e inaugura uno stato intermedio, fatto di emozioni attenuate, “morbide”, prive di picchi. Țurcanu descrive così una forma di adattamento non euforico, lontana dalla retorica della rinascita, in quanto la contentezza nasce da una scelta obbligata. In questo “tra” emotivo, la protagonista trova un equilibrio fragile che riflette un’identità in transizione, spogliata degli estremi e costretta a ridefinirsi in una dimensione di disincantata sopravvivenza.

Nelle tribolazioni del suo viaggio interiore, Ina non può non chiedersi come sarebbe stata se fosse rimasta in Romania:

“Le manca sé stessa, la bambina, l’adolescente che è stata. Se fosse rimasta in Romania, a vivere con Aurel, con la nonna, si sarebbe laureata prima? Saprebbe suonare la chitarra oggi e non rincorrerebbe il fantasma di Eminescu solo perché si sente incompresa, fredda, lontana quanto lui?” (Țurcanu 2024, 228).

Il brano citato sposta la nostalgia dal piano geografico a quello identitario, mostrando come la perdita più profonda non sia il paese d’origine, ma la continuità con il proprio io passato. Ina non rimpiange solo luoghi o persone, ma le versioni di sé che avrebbe potuto diventare se la migrazione non avesse interrotto il suo percorso. Le domande ipotetiche sullo studio e sulla musica non cercano una risposta reale, ma danno forma a un senso di incongruenza tra ciò che è e ciò che avrebbe potuto essere. Il riferimento a Eminescu, figura emblematica della cultura romena, diventa il simbolo di una distanza duplice: culturale e affettiva, che Ina rincorre non tanto per erudizione, ma soprattutto per colmare un vuoto di comprensione e calore. In questa prospettiva, l’incomprensione e la freddezza non sono tratti caratteriali, ma esiti di una frattura biografica che ha sottratto alla protagonista non solo un luogo, ma la possibilità di riconoscersi come un soggetto intero e continuo nel tempo.

La crisi che sta attraversando Ina la porta a una nuova consapevolezza e il romanzo si chiude con un’immagine emblematica dell’esperienza migratoria:

“Dottorella Rubanencu. Dottorella Rubanencu. Dottorella Rubanencu. Lo dicono i professori della commissione, lo dice Cristina abbracciandola come meglio sa; Geta si asciuga gli occhi con il pollice, Aurel la stringe forte, poi le sussurra: «Bravo, *fata mea*.» *Fata mea*. Figlia mia. Ragazza mia. Con un triplo carpiato nella fantasia, nelle acque comuni delle lingue che si mescolano nella mente di Ina, italiano e romeno sono due

tonalità di uno stesso colore, e lì, su quella tavolozza, *fata mea* è pure la creatura diafana che tutto può” (Țurcanu 2024, 238).

La scena segna un momento di ricomposizione simbolica, in cui riconoscimento pubblico, affetti familiari e identità linguistica trovano un’armonia. La ripetizione del titolo accademico sancisce l’ingresso di Ina in uno spazio di legittimazione sociale, mentre gli abbracci e le lacrime dei familiari restituiscono una dimensione emotiva che era rimasta a lungo compressa. Centrale è la fusione linguistica: *fata mea*, pronunciato da Aurel, non è solo una traduzione affettiva di “figlia mia”, ma un punto di contatto tra italiano e romeno, che nella mente di Ina cessano di essere lingue in conflitto per diventare “due tonalità di uno stesso colore”. In questa mescolanza, la parola si carica di una valenza quasi mitica: *fata* è anche, come in italiano, la creatura fiabesca, diafana, dotata di poteri magici, che riscatta la fragilità passata. Il successo ottenuto non cancella la frattura migratoria, ma offre alla protagonista la possibilità di abitare un’identità meno scissa, in cui appartenenza, lingua e desiderio possono coesistere.

Conclusioni

La narrazione di Irina Țurcanu, genuina e vivace, di forte impronta autobiografica, è contraddistinta da uno stile paratattico che punta all’immediatezza, da dialoghi veloci e intensi e, a livello lessicale, dall’uso di voci romene tradotte o spiegate nel contesto, che mettono in evidenza le caratteristiche culturospecifiche.

In questo romanzo, la crisi non assume la forma di un evento esplosivo o di una rottura improvvisa, ma si configura come una condizione diffusa e silenziosa, che attraversa identità, linguaggio ed emozioni. È una crisi senza climax, legata ai problemi esistenziali, alla migrazione e all’integrazione, che si manifesta come perdita di coordinate: non c’è più un “prima” pienamente abitabile né un “dopo” chiaramente configurabile. I personaggi vivono in uno stato di sospensione, fatto di adattamento e attenuazione emotiva, dove la crisi coincide con la fine delle illusioni – delle certezze esistenziali, dell’appartenenza immediata, del riconoscimento reciproco. Non esplode in rabbia o disperazione esistenziale, ma si traduce in una normalizzazione del disagio: emozioni “in mezzo”, silenzi prolungati, una contentezza che si sottrae tanto al dolore acuto quanto alla felicità piena. In questo senso, la crisi non viene superata, ma ridimensionata: resta il principio strutturante del romanzo, una ferita che si porta dentro, ma che trova forme simboliche per essere espressa e diventare “possibilità inedite di scambio e di negoziazione di segni e significati” (Deluigi 2012b, 52).

Bibliografia e sitografia

Bartolomei, Maria Rita. 2009. *Famiglie transnazionali e crisi del patriarcato. Gli indiani del Kerala residenti a Macerata*, in Maurizio Ambrosini, Fabio Berti (a cura di), *Persone e migrazioni. Integrazione locale e sentieri di co-sviluppo*. Milano: FrancoAngeli, p. 112-127.

- Bertagnolli, Marta. 2019. *Famiglie transnazionali e sostegno alla genitorialità a distanza tra Italia e Paesi postsocialisti*, in “Rivista Italiana di Educazione Familiare”, 1, p. 123-152.
- Buozzi, Antonio (a cura di). 2025. *Țurcanu, Manca il sole ma mi sta bene lo stesso*, in *notizie.it*, 7 gennaio 2025, <https://www.notizie.it/Țurcanu-manca-il-sole-ma-mi-sta-bene-lo-stesso/>, ultimo accesso il 21 ottobre 2025.
- Cionchin, Afrodita Carmen (a cura di). 2023. *Irina Țurcanu: “Nella mia esplorazione letteraria mi affascina il tema dell’identità e delle radici”*, in “Orizzonti culturali italo-romeni”, anno XIII, n. 3, marzo 2023, http://www.orizzonticulturali.it/it_incontri_Irina-Turcanu-intervista-2.html, ultimo accesso il 21 ottobre 2025.
- Corsi, Michele, Stramaglia, Massimiliano. 2009. *Dentro la famiglia. Pedagogia delle relazioni educative familiari*. Roma: Armando.
- Crespi, Isabella. 2015. *Cultura/e nella società multiculturale: riflessioni sociologiche*. Macerata: EUM.
- Deletant, Dennis. 2023. *În căutarea României. O aventură personală din '65 până azi*. Traducere de Alina Pavelescu. București: Humanitas.
- Deluigi, Rosita. 2012a. *Tracce migranti e luoghi accoglienti. Sentieri pedagogici e spazi educativi*. Lecce: Pensa Multimedia.
- Deluigi, Rosita. 2012b. *Sogni e bisogni delle seconde generazioni*, in F. d’Aniello (a cura di), *Minori stranieri. Questioni e prospettive d’accoglienza ed integrazione*. Lecce: Pensa Multimedia, p. 51-64.
- Dobre, Aura (a cura di). 2021. *Irina Țurcanu: „România este esența mea”*, 30 mai 2021, in http://www.tvr.ro/irina-urcanu-romania-este-esen-a-mea_32453.html, ultimo accesso il 22 ottobre 2025.
- Ghioni, GM. 2025. *Dalla Romania all’Italia, adattandosi a una nuova vita*, in “Critica Letteraria”, 22 gennaio 2025: <https://www.criticaletteraria.org/2025/01/irina-Țurcanu-manca-il-sole-ma-si-sta-bene-lo-stesso-marsilio.html>, ultimo accesso il 22 ottobre 2025.
- Panebianco Santi, Alessandro. 2000. *La Romania di Ceaușescu, 1965-1989*. Catanzaro: Rubbettino.
- Romanazzi, Grazia. 2019. *Madri “interrotte” e figli “sospesi”*. Questioni intra- e inter-generazionali nelle famiglie transnazionali, in “Rivista Italiana di Educazione Familiare”, vol. 15, n. 2, p. 63-77.
- Țurcanu, Irina. 2024. *Manca il sole ma si sta bene lo stesso*. Venezia: Marsilio.

Otilia-Ştefania DAMIAN
(Università “Babeş-Bolyai”
Cluj-Napoca)

Sui romanzi incompiuti di Giovanni Verga e Federico de Roberto

Abstract: (On the unfinished novels of Giovanni Verga and Federico de Robert) With *I Malavoglia*, published in Milan in 1881, Verga opened the ‘cycle of the vanquished’ that was to contain the novels *I Malavoglia*, *Mastro-don Gesualdo*, *La Duchessa di Leyra*, *L'onorevole Scipioni*, *L'uomo di lusso*. Like the French naturalists, Verga also wanted to paint a complete fresco of contemporary society, but with *The Duchess of Leyra*, the author's creativity comes into crisis. In our paper, we will start with this literary case, which has often aroused the interest of critics. In 2023, Giorgio Forni collected in *Abbozzi di romanzi: La duchessa di Leyra, L'onorevole Scipioni, L'uomo di lusso* (Ed. Interlinea, in the Edizione nazionale delle opere di Verga series) interesting documents on Verga's unfinished project. We will discuss the relationship with Federico de Roberto, and his novels *I Viceré* and *l'Imperio* in order to reflect on the reasons and effects of the crises faced by the two authors. We will also focus on the reception of these novels in Romania in an attempt to understand the modernity and relevance of these works by studying the paratext of the Romanian editions.

Keywords: Verga, De Roberto, unfinished novels, reception, creativity

Riassunto: Con *I Malavoglia*, pubblicato a Milano nel 1881, Verga apre il “ciclo dei vinti” che avrebbe dovuto contenere i romanzi *I Malavoglia*, *Mastro-don Gesualdo*, *La duchessa di Leyra*, *L'onorevole Scipioni*, *L'uomo di lusso* e rappresentare “una fantasmagoria della lotta per la vita, che si estende dal cenciaiuolo al ministro all'artista”. Come i naturalisti francesi, anche Verga desiderava dipingere un affresco completo della società contemporanea, a partire dagli strati più bassi fino a quelli più alti, ma con *La Duchessa di Leyra* la creatività dell'autore entra in crisi. Nel nostro intervento partiremo da questo caso letterario, che ha destato spesso l'interesse della critica. Nel 2023 Giorgio Forni ha raccolto in *Abbozzi di romanzi: La duchessa di Leyra, L'onorevole Scipioni, L'uomo di lusso* (Ed. Interlinea, nella collana dell'Edizione nazionale delle opere di Verga) documenti interessanti sul progetto incompiuto di Verga. Prenderemo in discussione il rapporto con Federico de Roberto, e i suoi romanzi *I Viceré* e *l'Imperio* per riflettere sulle ragioni e gli effetti delle crisi affrontate dai due autori. Ci concentreremo inoltre sulla ricezione di questi romanzi nello spazio romeno nel tentativo di capire la modernità e attualità di queste opere studiando i paratesti delle edizioni romene.

Parole-chiave: Verga, De Roberto, romanzi incompiuti, ricezione, creatività

L'incompiuto è un tema affascinante che ha attirato spesso l'attenzione degli artisti e dei loro critici. Ci sono opere volutamente incompiute, frammenti altamente espressivi, come quelli che si possono ritrovare in scultura, ma anche in letteratura, poiché l'incompiuto è una metafora straordinaria della natura non finita della vita, della

società o dei processi storici. In questo intervento prenderemo però in considerazione alcune opere che gli autori non sono stati in grado di completare. Ci soffermeremo infatti sui romanzi incompiuti di Giovanni Verga e Federico De Roberto per esplorare alcune delle ragioni della crisi creativa dei due autori, ma anche per approfondire la ricezione di questi romanzi in Romania. Studiando i paratesti delle edizioni romene cercheremo di capire se l'incompiuto è stato un limite nella diffusione di queste opere in ambito romeno, se ha provocato o meno una crisi nella ricezione del testo.

Con *I Malavoglia*, pubblicato a Milano nel 1881, Verga apriva il “ciclo dei vinti” che, come spiegato nella sua famosa prefazione, avrebbe dovuto contenere cinque romanzi e rappresentare “una fantasmagoria della lotta per la vita, che si estende dal cenciavuolo al ministro all’artista”. Come noto, il progetto era incentrato sui “desideri”, diversi a seconda della classe sociale di appartenenza, dalla “lotta per i bisogni materiali” dei *Malavoglia*, “all’avidità” di *Mastro don Gesualdo* e “alla vanità” della *Duchessa di Leyra* fino “all’ambizione” nell’*Onorevole Scipioni* e nell’*Uomo di lusso*. Di questo ciclo l’autore pubblica nel 1881 il romanzo *I Malavoglia* (Milano, Treves) e nel 1889 *Mastro don Gesualdo* (Milano, Treves) senza ottenere il successo sperato. I due romanzi sono tradotti entrambi in romeno, con notevoli esiti espressivi, da alcuni dei più importanti italianisti romeni del Novecento, con il titolo *Familia Malavoglia* (traduzione Nina Façon e Dumitru Panaitescu, Bucarest, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1955) e *Mastro Don Gesualdo* (traduzione Margareta Boeriu, Bucarest, Ed. pentru literatură universală, 1964).

Nel suo progetto Verga desiderava dipingere un affresco completo della società contemporanea, a partire dagli strati più bassi fino a quelli più alti, ma con la *Duchessa di Leyra* la creatività dell’autore entra in crisi. Dopo i pescatori della famiglia *Malavoglia*, dopo l’affermazione sociale di *Mastro-don Gesualdo*, i romanzi del ciclo dei “Vinti” avrebbero dovuto rappresentare le classi superiori della società: i riti dell’aristocrazia, il potere politico, l’artista alle prese con lo spazio degradato e commerciale della modernità. Nel 1922 Federico De Roberto raccoglie i frammenti del romanzo *La Duchessa di Leyra* (Milano, Corriere della sera, 10 giugno 1922) che però non sono interessanti per i traduttori romeni a differenza, ad esempio, della letteratura mondana di Verga o delle novelle che hanno tutte varianti romene (Verga 1959, Verga 1971, Verga 1983, Verga 1984, Verga 1994, Verga 2023). D’altronde tali frammenti sono stati meno esplorati anche negli studi italiani. Infatti solo nel 2023 Giorgio Forni pubblica l’edizione critica degli *Abbozzi di romanzi: La duchessa di Leyra, L’onorevole Scipioni, L’uomo di lusso* (Ed. Interlinea, nella collana dell’Edizione nazionale delle opere di Verga). Inutile dire che tali abbozzi non conoscono una traduzione in romeno.

Le lettere di Verga mostrano la difficoltà della scommessa dell’autore di poter rappresentare in modo oggettivo la rottura costitutiva del mondo interiore del personaggio di potere (potere mondano nella *Duchessa di Leyra*, potere politico nell’*Onorevole Scipioni* e potere culturale/artistico nell’*Uomo di lusso*): “Lavoro sempre alla mia *Duchessa*” scrive Verga a F. Di Giorgi l’8-9 dicembre 1987 (Verga 1980, 328) oppure “chiedimi la vita, ma non volere da me *questo*. Prima di tutto perché

ho sulle braccia, sulle spalle, sulla pancia questo romanzo che mi prende tutto, che mi preoccupa a scadenza fissa” scrive Verga due anni dopo, l’8 aprile, allo stesso Di Giorgi (Verga 1980, 339). Ma le testimonianze come quelle ricordate qui sono innumerevoli e sono state spesso indagate negli studi vergghiani (Muscariello 1990, 93).

Ci sono varie ipotesi sull’interruzione del ciclo dei Vinti, da quelle ideologiche a quelle psicologiche fino a un blocco di natura formale legato all’uso dell’artificio della regressione e il metodo dell’impersonalità. Si tratta di tecniche efficaci per raccontare le passioni elementari dei Malavoglia, ma limitate nel descrivere il mondo aristocratico, che, spesso, “nasconde il proprio corpo, la propria sostanza passionale” (Mazzacurati 1998, 69-77). Analizzando la crisi creativa di Verga, Romano Luperini aveva notato che “Di necessità allora nella descrizione delle classi più elevate la rappresentazione del contrasto autentico-inautentico si sposta dal piano oggettivo e «realistico» (in cui giocano soprattutto fattori economici e sociali, come accadeva nei *Malavoglia* e nel *Mastro*) a quello soggettivo e psicologico: al centro del racconto sarà ora l’opposizione fra i sentimenti e la maschera all’interno di uno stesso personaggio e non più quella fra personaggi che hanno un’«anima» ancora romantica (come i Malavoglia e, nonostante tutto, Gesualdo) e personaggi che vivono solo nella sfera dell’interesse e della finzione sociale” (Luperini 1974, 89-90). Giorgio Forni spiega invece in questi termini la crisi creativa: “Per Verga non si trattava di cimentarsi solo con una diversa «classe sociale», ma di riprodurre una differente condizione antropologica e psicologica in cui la «natura» è quasi interamente mascherata dall’«artificio», l’autentico dall’inautentico, la spontaneità di sentimenti dalla vanità esteriore delle forme. Era una nuova tipologia d’esistenza che imponeva di trasformare le tecniche di rappresentazione dei romanzi precedenti e lo statuto stesso del personaggio per rendere evidente la scissione costitutiva, verticale del mondo interiore di «tipo» aristocratico” (Verga 2023, p. XIV).

In un’intervista rilasciata a Francesco Guglielmino, Verga chiariva le motivazioni che l’avevano indotto ad interrompere la scrittura del ciclo dei Vinti: “Non scriverò mai *La Duchessa di Leyra*. La gentuccia, sapevo farla parlare; ma questa gente del gran mondo no. Questi per dire una cosa mentiscono due volte; se per esempio hanno debiti, dicono di aver mal di testa... E dicessero mal di testa! No, dicono che hanno l’emicrania” (Brancati 1973, 384). Non possiamo concludere questa breve analisi sulla crisi creativa di Verga senza ricordare la famosa conversazione tra Giovanni Verga e Giuseppe Villaroel pubblicata sul *Messaggero della Domenica* del 19 marzo 1919 e riportata da Luigi Russo (1920, 229 ss.) in cui si può leggere un punto di vista di Verga sui suoi romanzi incompiuti “il mio più grande dolore è quello di non aver potuto finire il ciclo dei Vinti”, “Io, per esempio, sono stato distratto gravemente dalla morte di mio fratello. Prima vivevo fuori, conducevo la vita più spensierata del mondo, lavoravo quando volevo, come volevo. Libertà assoluta e piena. E la libertà e la spensieratezza; sono necessarie all’artista, come l’aria al respiro. Mio fratello badava agli affari di casa mia, accudiva alle coltivazioni delle mie proprietà. Io non avevo grattacapi, né impicci. La vita non esercitava su me la tirannia ferrea della sua realtà.

Dopo la morte di mio fratello, invece, piombai nel più brutto materialismo! Divenni un buon padre di famiglia. Sentii pesare su me tutte le preoccupazioni comuni: gli affari ordinari dell'esistenza, l'educazione dei miei nipoti di cui ero divenuto tutore, la cultura dei campi... l'ingranaggio oscuro e intimo della famiglia mi afferrò. E come poteva avvenire diversamente!? Così ho dovuto interrompere il Ciclo." Sempre in questo contesto Verga confessa il proprio punto di vista sulle opere incompiute affermando una visione abbastanza rigida per cui "quando un'opera non è finita, vale come se non fosse stata mai fatta". I frammenti supersiti del progetto verghiano diventano allora testimoni preziosi, con un valore quasi sacrale, testimoni eccezionali del processo creativo interrotto dell'autore, come sottolineava anche Mazzacurati: "il capitolo o poco più della *Duchessa di Leyra*, che affiorò tra le carte recuperate da Federico de Roberto come una preziosa reliquia, resta dunque l'estremo moncone proteso in aggetto di un edificio forse troppo rigidamente progettato" (Mazzacurati 1998, 70).

Pubblicando i frammenti della *Duchessa di Leyra*, De Roberto fornisce anche una spiegazione relativa alla crisi creativa di Verga: "A questo punto la penna cadde di mano al grande artista. Fra le molte cause che gl'impedirono di riprenderla — dovere di far da padre ai suoi nipotini due volte orfani, cure dell'amministrazione del loro patrimonio, necessità di improvvisarsi agricoltore, lontananza dai maggiori centri della vita intellettuale, stanchezza prodotta dall'età, la più potente di tutte fu la sfiducia in sé stesso" (Verga 1922). Secondo la testimonianza di De Roberto, l'energia creativa di Verga si esaurisce per un cumulo di situazioni esterne legate alla propria vita che hanno portato l'autore a una mancanza di fiducia nel proprio valore in un momento in cui c'erano meno modi per contrastare tale condizione psicologica.

De Roberto continua in modo ideale il progetto letterario di Verga cimentandosi con le classi sociali più elevate, riproducendo con *I Viceré* la condizione antropologica e psicologica che Verga non era più riuscito a ultimare. Senza ottenere il riconoscimento sperato presso il pubblico del suo tempo, De Roberto ha subito per tanti anni l'ostracismo della critica, ma è ritenuto oggi un narratore di grande spessore, come sottolineava anche Sciascia nel suo famoso intervento del 1977 sul romanzo *I Viceré*: "Non è dubbio, dunque, che *I Viceré* sia il prodotto di una delusione, se non addirittura di una disperazione storica; e che l'ironia ne sia il filo conduttore: un'ironia che nasceva dal confronto e contraddizione tra gli ideali cui si apriva l'Italia appena unificata - o almeno quella parte della nazione in grado e in animo di averne - e la loro effettuale inattuazione e inattuabilità [...] Dopo *I Promessi sposi*, il più grande romanzo che conti la letteratura italiana. Ma chi se ne è accorto, a suo tempo? Chi se ne accorge, oggi?" (Sciascia 1977, 10).

Analizzando le opere dei due narratori italiani qui studiati, Forni mette in risalto le notevoli differenze tra Verga e De Roberto: "Nel ritrarre il mondo aristocratico Verga intendeva sperimentare un'ottica diversa rispetto al grande affresco satirico dei *Viceré* di De Roberto in cui il gioco dei contrasti e i piani narrativi in controcampo si limitano a raffigurare i personaggi nella distanza della caricatura e del grottesco per lo scrupolo di evitare ogni segno d'indulgenza verso il mondo corrotto e ipocrita della ricchezza e

del potere. Per Verga invece gli strumenti oggettivi e acuminati dell'analisi verista dovevano sempre condurre il lettore a vedere dall'interno l'universo mentale del personaggio, le sue ragioni di vita, anche quando si sarebbe trattato di rappresentare l'inaridirsi dei sentimenti, la frantumazione interiore e il vuoto ideologico dei ceti più elevati, chiusi nell'artificio e nelle illusioni falsificanti della vanità sociale" (Verga 2023, XVIII). "Per la «razza» dell'aristocratico, la cui vita trascorre lussuosamente dietro porte chiuse sublimata nel soddisfacimento di bisogni simbolici di supremazia e di decoro, lo spazio pubblico rappresenta l'ambito in cui viene ribadita la sua preminenza sociale e insieme il suo luogo urtante delle rivalità tra pari e del contatto promiscuo con i ceti inferiori. Come tradurre tale «soggetto» in una «forma» adatta? Come «rendere la scena nettamente»? Occorreva anzitutto rifiutare la divisione degli stili narrativi in base agli ambienti sociali (...) stile sublime per le anime elette e dominatrici, stile comico-pittoresco per il mondo subalterno popolare o borghese (...) (Verga 2023, XIX)".

Il romanzo *i Viceré* è tradotto in romeno nel contesto del dibattito critico avviato in Italia su De Roberto dopo la pubblicazione del *Gattopardo* (nel 1958), che ha portato a una certa rivalutazione dell'autore italiano dopo la stroncatura crociana. In quegli anni c'era inoltre un grande interesse per l'Italia dovuto al successo del film *il Gattopardo* diretto da Luchino Visconti, che, dopo la prima italiana del 1963, è stato diffuso anche in Romania (1964). D'altronde nella prefazione alla prima edizione romena dei *Viceré* si parlerà apertamente del rapporto tra De Roberto e Tomasi di Lampedusa. Il libro ha conosciuto tre edizioni in Romania curate da Ștefan Crudu che fa anche la traduzione del testo (De Roberto 1965, De Roberto 1971 e De Roberto 1992). Nella prefazione dell'edizione del 1971, di grande impatto presso il pubblico romeno per essere diffusa nella prestigiosa collana "Biblioteca pentru toți", il traduttore ha messo in evidenza sia il rapporto del romanzo *i Viceré* con il *Gattopardo* di Lampedusa, sia quello con *Una lettera smarrita* di Caragiale (De Roberto 1971, IX). Concludendo la presentazione del testo al pubblico romeno, Crudu afferma: "Capolavoro del verismo italiano, che può stare con onore accanto alle migliori opere di Verga e Capuana, il romanzo *i Viceré* ha per noi, i romeni, anche il merito di ricordarci l'illustre Caragiale. I due grandi creatori sono accomunati dall'ironia mordente con cui trattano le loro vittime, coprendole di ridicolo, ma anche dal modo spietato con cui ricevono da parte sua sentenze che sembrano essere pronunciate, in modo implacabile, dalla storia stessa. La traduzione dei *Viceré* e la ristampa del romanzo nella collana *Biblioteca pentru toți* significa non solo un omaggio portato a uno dei più grandi scrittori italiani dell'epoca moderna, ma anche un dovere nei confronti della cultura nazionale, nel cui patrimonio entra in questo modo un libro grande, speciale: questa qualità le viene conferita dall'ampiezza e dall'equilibrio della costruzione, dalla molteplicità e autenticità degli eroi, dalla presentazione complesso di un intero processo storico, come anche la forza di evocare numerosi episodi di vita. Starà con onore nella biblioteca di ogni lettore, alquanto eclettico [trad. ns.]" (De Roberto 1971, XII). Sebbene il libro di De Roberto non avesse conosciuto una ricezione

critica notevole in Italia, la traduzione romena di Crudu, in particolare l'edizione del 1971 che era un vero e proprio omaggio all'autore italiano, in quegli anni non ancora riconosciuto come uno scrittore importante in patria, ha destato molto interesse in Romania per la narrativa di De Roberto tanto che è stato tradotto in romeno anche il suo romanzo incompiuto, *l'Imperio*, pubblicato con il titolo *Imperiul* nel 1984, nella traduzione e con la prefazione di Viorica Ionescu (De Roberto 1984).

Anche se De Roberto aveva trovato idealmente una soluzione creativa all'*impasse* di Verga, lui stesso si è ritrovato in una situazione di crisi creativa, che avviene appunto con *l'Imperio*, opera appartenente al filone del romanzo parlamentare. De Roberto inizia il romanzo nel 1894, subito dopo *I Viceré*, ma si ferma dopo i primi capitoli, per riprenderlo solo nel 1908. Come risaputo, l'autore si reca a Roma per studiare da vicino il mondo parlamentare. Tuttavia l'opera, proseguita in maniera discontinua negli anni successivi, è rimasta incompiuta alla morte dell'autore e verrà pubblicata solo nel 1929. Il romanzo narra le vicende di don Consalvo Uzeda, principe di Francalanza che, eletto deputato, si trasferisce da Catania a Roma e riesce a diventare ministro grazie a vari intrighi e macchinazioni messe in atto da personaggi meschini, che conoscono solo il proprio interesse. Il romanzo è apparso debole, inconcluso e sconclusionato ai critici che hanno cercato le ragioni della sua incompiutezza (De Roberto 1981). Mario Lavagetto, nell'introduzione alla sua edizione dei *Viceré* (De Roberto 1980), parla esplicitamente di una crisi delle istituzioni nel romanzo *L'Imperio* e della difficoltà di De Roberto di mettere al centro gli intrighi di corridoio, le regole e il codice che governano la vita parlamentare. Il critico ricorda la posizione di De Roberto nei confronti della propria opera: ««Sarà», scriveva il 19 gennaio 1909, «se riuscirò a finirlo, un libro terribile; dovrà fare l'effetto di una bomba»» (De Roberto 1980, XX). Secondo Lavagetto dietro l'incompiutezza del romanzo sta il timore di preparare e lanciare quella bomba, e non il bisogno di «vita romana, di ambienti romani» a bloccare il lavoro di De Roberto (De Roberto 1980, XX). Per Gabriele Pedullà *L'Imperio* è un libro essenziale, anche se non finito, perché «è unicamente a questo punto che il narratore offre una chiave per riconsiderare a posteriori le vicende degli Uzeda e lascia intendere esplicitamente come, nelle forme più diverse, l'intera trilogia ruoti attorno a un unico problema: quello del potere - il potere e niente altro» (Pedullà 2019, 23).

In ogni modo l'incompiutezza del romanzo non ha inciso sulla ricezione romena dell'opera, tradotta, come si diceva sopra, nel 1984 (De Roberto, 1984) e pubblicata presso l'editrice Univers, un'editrice romena importante dell'epoca, specializzata in libri di letteratura universale. La traduzione romena si basa sulla nota edizione critica dell'*Imperio* del 1981 (Mondadori, Milano), curata da Carlo Alberto Madrignani.

In questo contesto non faremo l'analisi della traduzione del testo, ma prenderemo in discussione solo il paratesto dell'edizione romena, firmato, come la traduzione, da Viorica Ionescu. La prefazione è nel suo insieme interessante e ha un titolo saggistico «Sotto l'imperio del Potere o il potere di un Imperio». L'intervento inizia mettendo in risalto il valore dell'autore: «Federico de Roberto è uno di quei grandi piccoli scrittori

che attraverso le loro creazioni, nate grazie a un lavoro tenace e sostenuto, riescono a consolidare un'intera letteratura [trad.ns.]” (De Roberto 1984, 5). La studiosa parte dal frammento critico tratto dai *Narratori* di Luigi Russo che accompagnava la quarta di copertina della traduzione romena del 1971 dei *Viceré* (Editrice Minerva, collana *Biblioteca pentru toți*), un'edizione molto fortunata che aveva fatto conoscere De Roberto presso l'ampio pubblico romeno: “[...] è possibile vedere l'opera tutta del De Roberto in una sua linea di coerenza ideale, e misurata sempre da nobiltà di intenti e da un tenace sforzo di organicità, che assicurano della fermezza del lavoratore di razza” (Russo 1951, 111). Continua poi presentando brevemente la vita e le opere di De Roberto, insistendo sui *Viceré* e ritenendo l'autore legato al verismo, come Capuana e Verga: “per la cultura italiana, questa corrente letteraria è l'espressione più profonda della crisi successiva all'Unità d'Italia, quando si sono manifestati in modo chiaro i limiti della rivoluzione risorgimentale e le contraddizioni del nuovo stato italiano. La libertà e la democrazia sono minacciate da strutture burocratiche, da un apparato di costrizioni che spingeranno le classi povere meridionali ad agire contro il giovane stato [trad.ns.]” (De Roberto 1984, 5).

Il giudizio sul romanzo è positivo: “non manca nulla al quadro di questo fine secolo ricco di paure apocalittiche e grandi speranze, tutto sarà espresso direttamente o indirettamente nell'*Imperio* di De Roberto. La crisi del positivismo di un'intera generazione di intellettuali, spinta fino alla prospettiva apocalittica di un nichilismo cosmico (con idee riprese dal pensiero di Leopardi, dalla filosofia di Schopenhauer e dalla teoria del suicidio generale di Hartman) s'innesta su un ottimismo subconscio, alla fine del romanzo e s'intreccia con la speranza generosa di una salvezza, anche solo individuale [tra.ns.]” (De Roberto 1984, 8). Dal punto di vista tematico l'opera ha una visione più ampia sull'umanità “l'amara delusione storica rilevata da posizioni esterne, che avevano ispirato l'autore nel tracciare la razza Francalanza come vincitrice (nei *Viceré*), lascia spazio a una sconfitta comune dell'umanità (nell'*Imperio*) [...]” (De Roberto 1984, 8).

Nell'introduzione all'edizione romena si parla molto dell'incompiutezza del romanzo, infatti *L'Imperio* è ritenuto una pietra miliare per l'autore. Le ragioni dell'incompiuto sono da trovare, secondo la traduttrice, nel desiderio dell'autore di raggiungere la perfezione. De Roberto lo voleva “un grande libro, un libro eccezionale in cui raccontare cose che non sono state dette da nessuno”, come aveva confessato l'autore in una lettera a sua madre del 17 gennaio 1909 (De Roberto 1984, 6). In questo senso la traduttrice riprende nella sua introduzione anche un'altra lettera, a Verga, del 16 maggio 1909 (De Roberto 1984, 6) in cui il narratore siciliano svela il fatto di aver cercato a lungo di superare “la coscienza dell'incapacità a raggiungere la perfezione” (De Roberto 1984, 6). Il romanzo sarebbe dunque rimasto non finito poiché l'autore lo voleva un'opera perfetta.

Se i *Viceré* sono il capolavoro di De Roberto, *L'Imperio* è visto come il romanzo a cui sembra più legato “la confessione suprema di De Roberto, il suo testamento letterario [trad.ns.]” (De Roberto 1984, 7). Il romanzo è presentato come un libro

interessante da tanti punti di vista: “Frutto di una letteratura di transizione di fine secolo *l’Imperio* è un romanzo della crisi del romanzo, che si definisce come un’opera del verismo e del decadentismo, con forti sfumature di romanzo realista e psicologico, con sanissimi passi di satira sociale. Il romanzo è incompiuto, poiché andava corretto, stilizzato e arricchito con almeno un capitolo. (...) proprio questa «incompletezza» offre al romanzo l’impronta di una modernità speciale, dando l’impressione che sia realizzato nella tecnica del *collage*, tecnica specifica al giornalismo e al cinema [trad.ns.]” (De Roberto 1984, 7).

Sebbene non finite, le opere che abbiamo preso in discussione sono senza dubbio interessanti e attuali. I romanzi incompiuti hanno creato frustrazione e delusione per i loro autori che si sono ritrovati impotenti nel loro sforzo di dare forma alle loro idee (nel caso di Verga) o di limare e ben sviluppare le loro opere (nel caso di De Roberto). Verga riteneva un’opera non finita un’opera inesistente, mentre De Roberto trovava sconcerto nella coscienza della propria incapacità di raggiungere la perfezione. Le crisi analizzate ci hanno permesso di vedere da vicino il processo creativo dei due autori, la complessità dei loro progetti artistici, le difficoltà incontrate nella scrittura e i loro testamenti letterari. Anche se non del tutto accettati dai loro creatori nella forma in cui sono giunti fino a noi, i romanzi incompiuti di Verga e De Roberto hanno una loro modernità speciale con cui continuano ad invitare i lettori, anche in Romania, a cercare una propria interpretazione e ad esplorare il rapporto complesso tra la vita e la letteratura.

Bibliografia

- Brancati, Vitaliano. 1973. *Il borghese e l’immensità. Scritti 1930-1954*. A cura di Sandro De Feo e G.A. Cibotto. Milano: Bompiani.
- De Roberto, Federico. 1965. *Viceregii*. Traduzione e note di Ștefan Crudu. Bucarest: Editura pentru Literatură Universală.
- De Roberto, Federico. 1971. *Viceregii*. Traduzione, prefazione e cronologia di Ștefan Crudu. Bucarest: Editura Minerva.
- De Roberto, Federico. 1980. *I Viceré*. Con un’introduzione di Mario Lavagetto. Milano: Garzanti.
- De Roberto, Federico. 1981. *L’Imperio*. A cura di Carlo A. Madrignani. Milano: Mondadori.
- De Roberto, Federico. 1984. *Imperiul*. Traduzione e prefazione di Viorica Ionescu, Bucarest: Ed. Univers.
- De Roberto, Federico. 2019. *L’Imperio*. A cura di Gabriele Pedullà. Milano: Garzanti.
- De Roberto, Federico. 1992. *Viceregii*, Traduzione di Ștefan Crudu. Bucarest: Editura Porus.
- Luperini, Romano. 1974. *L’orgoglio e la disperata rassegnazione. Natura e società, maschera e realtà nell’ultimo Verga*, Roma: Savelli.
- Mazzacurati, Giancarlo. 1998. *Stagioni dell’apocalisse*. Torino: Einaudi.
- Muscariello, Mariella. *I fantasmi della scrittura. Il marito di Elena e il romanzo impossibile della duchessa di Leyra*. In *Annali della Fondazione Verga*, 7, 1990, p. 63-110.
- Russo, Luigi. 1920. *Giovanni Verga*. Napoli: Ricciardi.
- Russo, Luigi. 1951. *I Narratori (1850-1950)*. Milano: Principato.
- Sciascia, Leonardo. 1977. “Perché Croce aveva torto”. In *La Repubblica*, 14-15 agosto 1977. <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2007/11/10/croce-sbaglio-vicere-un-grande-romanzo.html>.

- Verga, Giovanni. 1922. *La Duchessa di Leyra*. A cura di Federico de Roborto. Milano, Corriere della Sera, 10 giugno 1922.
- Verga, Giovanni. 1955. *Familia Malavoglia*. Traduzione di Nina Façon e Dumitru Panaitescu. Bucarest: Editura de Stat pentru Literatură și Artă.
- Verga, Giovanni. 1959. *Nedda*. Traduzione di Despina Mladoveanu. Bucarest: Ed. Tineretului.
- Verga, Giovanni. 1964. *Mastro Don Gesualdo*. Traduzione di Margareta Boeriu, Bucarest: Ed. pentru literatură universală.
- Verga, Giovanni. 1971. *Eva. Soțul Elenei*. Traduzione di Mariana Costescu e Irina Prodanof. Bucarest: ed. Univers.
- Verga, Giovanni. 1980. *Lettere sparse*. A cura di Giovanna Finocchiaro Chimirri. Roma: Bulzoni.
- Verga, Giovanni. 1983. *Iubita lui Gramigna. Nuvele*. Traduzione di Olga Mărculescu, Bucarest: Ed. Univers.
- Verga, Giovanni. 1984. *Poveste de dragoste. Taine ale inimii*. Traduzione di Olga Mărculescu. Bucarest: Ed. Eminescu.
- Verga, Giovanni. 1994. *O păcătoasă*, Traduzione di George Popescu. Craiova: Aius.
- Verga, Giovanni. 2023. *Abbozzi di romanzi: La duchessa di Leyra, L'onorevole Scipioni, L'uomo di lusso*. A cura di Giorgio Forni. Novara: Interlinea, Collana dell'Edizione nazionale delle opere di Verga.

Nicoleta DUMITRU
(Universitatea din București)

La periferia sinistra nei discorsi di crisi: un'analisi comparata italo-romena

Abstract: (The Left Periphery in Crisis Discourse: A Comparative Italian-Romanian Analysis) In the context of discourses generated by crises, the syntactic structure of the utterance plays an essential role in the organization of information. This study aims to analyze and investigate, from a comparative linguistic perspective, the manifestations of the left periphery in Romanian and Italian, in discursive texts produced in crisis contexts. The analysis of this research will focus on syntactic structures such as topicalization, contrastive focus, and left dislocation, as well as on the role of clitic elements in the configuration of utterances. Starting from the syntactic theory of the left periphery, as proposed by Rizzi (1997), and complemented by recent contributions in the field of generative linguistics, we will analyze a mixed corpus of fragments taken from discourses generated in moments of crisis in social, identity, and cultural contexts, with the main objective of highlighting the similarities and differences in the use of left-peripheral structures in Romanian and Italian, in order to understand how these structures influence the syntactic organization of sentences in crisis contexts. The conclusions of this research will contribute to a deeper understanding of syntactic structure in Romance languages, with a focus on the differences and similarities between Romanian and Italian in the use of the left periphery.

Keywords: *Left periphery, Left dislocation, Topicalization, Focalization, Comparative Syntax.*

Riassunto: Nel contesto dei discorsi generati dalle crisi, la struttura sintattica dell'enunciato gioca un ruolo essenziale nell'organizzazione delle informazioni. Questo studio si propone di analizzare ed indagare, da una prospettiva linguistica comparativa, le manifestazioni della periferia sinistra nella lingua romena e nella lingua italiana, in testi discorsivi prodotti in contesti di crisi. L'analisi di questa ricerca si concentrerà su strutture sintattiche come la topicalizzazione, la focalizzazione contrastiva e la dislocazione a sinistra, ma anche sul ruolo degli elementi clitici nella configurazione degli enunciati. Partendo dalla teoria sintattica della periferia sinistra, come proposta da Rizzi (1997), e completata dai contributi più recenti nel campo della linguistica generativa, analizzeremo un corpus misto di frammenti tratti da discorsi generati in momenti di crisi in ambito sociale, identitario e culturale, con l'obiettivo principale di evidenziare le somiglianze e le differenze nell'uso delle strutture della periferia sinistra nella lingua romena e nella lingua italiana, per comprendere come queste strutture influenzano l'organizzazione sintattica delle frasi in contesti di crisi. Le conclusioni di questa ricerca contribuiranno a una comprensione più approfondita della struttura sintattica nelle lingue romanze, con un focus sulle differenze e somiglianze tra il romeno e l'italiano nell'uso della periferia sinistra.

Parole-chiave: *Periferia sinistra, Dislocazione a sinistra, Topicalizzazione, Focalizzazione, Sintassi comparata.*

1. Introduzione

Nel contesto dei discorsi istituzionali e pubblici generati da crisi sanitarie, sociali o politiche, l'organizzazione sintattica delle frasi riveste un ruolo cruciale nella strutturazione dell'informazione. Il presente contributo si propone di indagare, da una prospettiva contrastiva e comparativa, l'uso delle strutture sintattiche che si collocano nella periferia sinistra nella lingua italiana, da un lato, e nella lingua romena, dall'altro. Verranno analizzati discorsi pubblici prodotti in situazioni di crisi, con particolare attenzione a tre fenomeni centrali: la topicalizzazione, la dislocazione a sinistra con pronomi clitici (CLLD) e il focus contrastivo. La scelta del corpus si è orientata su testi reali tratti da discorsi ufficiali e dichiarazioni pubbliche pronunciate da attori istituzionali, come capi di Stato, premier e rappresentanti di governo, durante situazioni di emergenza, come la pandemia da Covid-19 o la guerra in Ucraina.

Lo studio si fonda principalmente sui lavori di Rizzi (1997, 2004), che hanno proposto una strutturazione articolata della periferia sinistra nella frase. Secondo questa teoria, approfondita nei capitoli successivi, lo spazio che precede il livello flessionale (IP) è suddiviso in una gerarchia di proiezioni funzionali distinte, tra cui ForceP, TopP, FocP e FinP, ognuna con una funzione informativa e sintattica specifica.

I dati sono stati esaminati attraverso una metodologia qualitativa, che mira a identificare i tratti strutturali salienti di ciascuna costruzione, osservandone la posizione, la presenza di elementi clitici, l'eventuale ricorsività e l'interazione con altri livelli sintattici.

L'obiettivo di questa ricerca è quello di valutare la presenza di questi fenomeni di marcatura sintattica nei discorsi prodotti in periodi di crisi e in che misura il romeno e l'italiano, pur condividendo un'origine romanza comune, sviluppino strategie sintattiche divergenti o convergenti nella realizzazione della periferia sinistra.

2. Quadro teorico

La cornice teorica adottata in questo studio si basa sulla teoria cartografica della sintassi, proposta e sviluppata lungo gli anni da Rizzi (1997, 2001, 2004), secondo la quale lo spazio funzionale della periferia sinistra è articolato in proiezioni gerarchiche distinte, ognuna delle quali accoglie operatori specifici.

In particolare, la struttura canonica proposta per il campo sinistro dell'enunciato è la seguente:

Force > Top > Int > Top > Q/Foc > Fin > IP

Il dominio detto CP, del complementatore, rappresenta l'interfaccia tra il contenuto proposizionale espresso da IP e la struttura superiore della frase. Come osserva Rizzi (1997) il CP fornisce due tipi diversi di informazione, una orientata verso l'esterno e l'altra verso l'interno. Rizzi (1997) introduce il sistema chiamato *Force-Finiteness*. *Force* rappresenta il limite superiore del CP e dà informazioni sul tipo di frase, ci dice quindi se la frase è dichiarativa, esclamativa, interrogativa, ecc. *Finiteness*

indica il limite inferiore e dà informazioni sul livello flessivo, più precisamente sulla finitezza del verbo che si trova in IP. Un altro sistema espresso nel livello del complementatore è quello chiamato Topic-Focus. Questo sistema può essere presente in una struttura frasale solo quando è richiesto e solo quando esiste un costituente che abbia le caratteristiche di Topic o Focus di cui parleremo in seguito. Rizzi (1997) spiega che quando il sistema Topic-Focus è attivo viene posto tra *Force-Finiteness*. Come dimostrato nello schema (1).

La periferia sinistra assume quindi una funzione informativa primaria: gli elementi collocati in posizione iniziale sono interpretati come già noti oppure contrastivi.

Per la lingua italiana, questi fenomeni, oltre che da Rizzi, sono stati largamente trattati anche da Benincà&Poletto (2004) e Bianchi (2011).

Per quanto riguarda la lingua romena, la ricerca si fonda sui lavori di Dobrovie-Sorin (1994), nonché sugli studi di Hill e Alboiu (2016), secondo cui la periferia sinistra romena può attivare proiezioni analoghe a quelle italiane.

3. Corpus e metodologia

Il presente studio si fonda su un corpus costituito da testi autentici, selezionati in base alla loro rilevanza istituzionale e al contesto di produzione. I dati analizzati provengono da discorsi pubblici e dichiarazioni ufficiali rilasciate in situazioni di crisi. Per l'italiano, sono stati presi in considerazione interventi del Presidente della Repubblica Sergio Mattarella, del Presidente del Consiglio Mario Draghi e di altri rappresentanti del governo italiano, accessibili attraverso fonti ufficiali come il sito del Quirinale, della Presidenza del Consiglio dei Ministri e le trascrizioni parlamentari. Per il romeno, il corpus comprende discorsi pronunciati dal Ministro degli Affari Interni Lucian Bode, dal Premier Nicolae-Ionel Ciucă e da altri membri dell'esecutivo, tratti da archivi governativi ufficiali e conferenze stampa consultabili sul sito della Presidenza o del Governo.

Dal punto di vista metodologico, lo studio adotta un approccio qualitativo e descrittivo, fondato sull'osservazione diretta delle strutture sintattiche rilevanti. L'analisi è incentrata sulla posizione dei costituenti all'interno della periferia sinistra, sulla presenza di clitici di ripresa, sulla ricorsività di TopP e sull'attivazione di FocP. I dati sono stati esaminati secondo il modello proposto dalla teoria cartografica, applicando la gerarchia funzionale di proiezioni sintattiche delineata da Rizzi (1997, 2001, 2004).

4. La topicalizzazione e la dislocazione a sinistra con pronomi clitici (CLLD)

Rizzi (1997) spiega che il Topic viene considerato come un sintagma funzionale (TopP) la cui testa, Top°, ha come specificatore il Topic, cioè l'elemento spostato, e come complemento un'informazione nuova, chiamata *comment*¹.

Quindi, nel quadro teorico cartografico proposto da Rizzi (1997, 2001, 2004), la topicalizzazione rappresenta un meccanismo sintattico che consente di anteporre un costituente all'inizio dell'enunciato per segnalare la sua rilevanza tematica o il suo legame con il contesto discorsivo.²

Rizzi (1997) specifica che in italiano e nella maggior parte delle lingue romanze l'elemento Topic è accompagnato da un pronome clitico e quando ciò avviene il fenomeno viene definito *Clitic Left Dislocation* (CLLD). Questo fenomeno prevede che al Topic in posizione periferica di sinistra corrisponda un clitico di ripresa all'interno della frase.³

Quindi, la topicalizzazione si riferisce alla preposta di un costituente in posizione iniziale di frase, senza ripresa pronominale, mentre la dislocazione a sinistra con pronomi clitici (CLLD) è caratterizzata dalla presenza obbligatoria di un clitico corrispondente all'elemento frontato.

4.1. L'italiano

In italiano, la topicalizzazione semplice, priva di clitico, è considerata molto limitata. Infatti, nella ricerca del corpus riguardante i discorsi prodotti in situazioni di crisi sono stati riscontrati generalmente fenomeni di CLLD:

- (1) **L'obbligo dei vaccini per gli over 50 lo** abbiamo fatto sulla base dei dati, essenzialmente, che ci dicono che chi ha più di 50 anni corre maggiori rischi, le terapie intensive sono occupate per i due terzi dai non vaccinati. (Conferenza stampa di Mario Draghi sul vaccino, 2022: <https://www.ansa.it/sito/notizie/topnews/2022/01/10/draghi-obbligo-vaccinale-per-gli-over-50-sulla-base-dei-dati5ca53900-a8ce-43c7-bd52-b8f0cb57fb8f.html>)

[ForceP [TopP *L'obbligo dei vaccini per gli over 50*] [FinP [IP *lo* abbiamo fatto...]]

¹ commento

² *Your book, you should give it to Paul (not to Bill)*

Possiamo osservare in questo esempio (Rizzi 1997, 285) che l'elemento spostato a sinistra *Your book* non è ripreso da nessun pronome clitico e dà luogo ad una topicalizzazione. L'elemento spostato in posizione iniziale è generalmente separato dal resto della frase tramite una virgola o pausa prosodica.

³ Il tuo libro, lo ho letto

Possiamo osservare in questo esempio (Rizzi 1997, 286) che l'elemento spostato a sinistra *il tuo libro* è ripreso dal pronome clitico *lo*. In questo caso si tratta dunque di una CLLD, non di una topicalizzazione.

In questo esempio (2) tratto dal discorso di Mario Draghi sulla questione dei vaccini durante la pandemia da Covid-19 possiamo osservare il fenomeno di CLLD presente nella lingua italiana. Qui TopP è attivo, mentre FocusP non lo è. Il soggetto “noi” è implicito ma chiaramente recuperabile. “L’obbligo dei vaccini per gli over 50” è anticipato in posizione iniziale ed è ripreso dal clitico pronominale “lo”.

Il topic del discorso è spostato in apertura per rafforzare l’enfasi sull’azione politica e il clitico assicura la coesione e segnala che l’informazione è già nota.

- (2) **Il green pass lo** si usi per i grandi eventi, come è giusto che sia, dallo stadio ai concerti, ai grandi eventi e ai grandi assembramenti, ma, ragazzi, puntiamo sulla libertà e la responsabilità delle persone, sennò non siamo politici che rappresentiamo le istituzioni, siamo stupidi: per prendere un caffè io devo far vedere il green pass. (Discorso di Mario Draghi nel Resoconto stenografico della XVIII Legislatura, Camera dei Deputati, 2021: <https://documenti.camera.it/leg18/resoconti/assemblea/html/sed0540/stenografico.htm>)

[ForceP [TopP Il green pass] [FinP lo si usi [IP ...]]]

Anche nell’esempio (3) tratto dal discorso di Mario Draghi, l’elemento frontato “il green pass” si colloca nella proiezione TopP ed è ripreso dal clitico “lo” che marca la dislocazione a sinistra.

È importante sottolineare che, in ambito prosodico e testuale, la mancanza della virgola scritta, che nella teoria di Rizzi (1997) rappresenta una caratteristica della proiezione TopP, non esclude in questo caso la CLLD. Nei discorsi orali e politici, la punteggiatura riflette solo in parte la sintassi: è la presenza del clitico di ripresa, obbligatorio in italiano standard per la CLLD, a costituire l’indice decisivo.

Proseguendo, come affermato in precedenza, nella lingua italiana la topicalizzazione semplice, cioè priva del clitico, è invece rara:

- (3) **Un saluto particolarmente grato e sentito** rivolgo a Papa Francesco, Vescovo di Roma, che esercita il suo alto magistero con saggezza e coraggio e che mostra ogni giorno di amare il nostro Paese, a partire da coloro che versano in condizioni di bisogno e da chi, praticando solidarietà, reca beneficio all’intera comunità civile. (Messaggio di fine anno del Presidente della Repubblica Sergio Mattarella, 2019: <https://www.quirinale.it/elementi/42667>)

[ForceP [TopP Un saluto particolarmente grato e sentito] [FinP [IP (io) rivolgo a Papa Francesco]]]

In questo frammento (4), tratto dal discorso di fine anno di Sergio Mattarella, in cui si parla della crisi economica che ha caratterizzato il decennio che stava per finire, ritroviamo una dislocazione a sinistra senza ripresa del pronome clitico, una topicalizzazione. Ci troviamo di fronte ad un esempio di pro-drop caratteristico della lingua italiana e “Un saluto particolarmente grato e sentito” rappresenta infatti l’elemento TopP anteposto al verbo. Si può inoltre affermare che il costituente anteposto non è contrastivo perché il saluto a Papa Francesco non contrasta con altri possibili destinatari e non implica alcuna correzione o opposizione.

4.2. Il romeno

La lingua romena presenta un comportamento più flessibile rispetto all’italiano. Entrambe le strategie, ossia topicalizzazione e CLLD, sono possibili e grammaticali, ma dipendono dal tipo di costituente, dal contesto e dalla struttura dell’enunciato.

La CLLD è molto produttiva in romeno (Hill&Alboiu 2016) e viene usata regolarmente nei registri formali e informali. È caratterizzata, come in italiano, dalla presenza di un clitico che riprende l’elemento topicalizzato:

- (4) *Scopul nostru nu este să sancționăm cetățenii, scopul nostru este acela de a limita răspândirea Covid-19 și **acest lucru** l-am transmis la întâlnirea cu colegii din MAI, în momentul preluării mandatului.*¹ (Ceremonia di insediamento del nuovo ministro degli affari interni Lucian Bode, 2020:<https://www.mai.gov.ro/ceremonie-de-predare-primire-a-functiei-de-ministru-al-afacerilor-interne/>)

[ForceP[TopP **acest lucru**] [FinP [IP l-am transmis ...]]

In questo esempio (5), assistiamo a un tipico caso di CLLD nella lingua romena. “*Acest lucru*” è il complemento oggetto ed è anteposto all’inizio della frase, assumendo il ruolo di topic ed è ripreso dal clitico pronominale “l-”, incorporato nel verbo composto “*l-am transmis*”.

La funzione informativa è chiaramente non contrastiva, bensì tematica: si tratta di un elemento già noto nel discorso, ripreso per essere enfaticizzato e riproposto in posizione prominente.

Osserviamo ora un altro esempio di CLLD in romeno:

- (5) **Aceste măsuri** le-am luat după ce am discutat cu mai mulți factori de decizie și se vede că avem deja rezultate, în sensul că mă uit, de exemplu, la evoluția zilnică a cazurilor și dacă mă uit la o medie mobilă, avem un platou, care se

¹ Il nostro obiettivo non è sanzionare i cittadini, il nostro obiettivo è quello di limitare la diffusione del Covid-19, e questo l’ho comunicato all’incontro con i colleghi del Ministero degli Interni, al momento dell’assunzione dell’incarico.

menține de aproape o săptămână. ¹(Conferenza stampa tenuta dal primo ministro Florin Cîțu, 2021: <https://gov.ro/ro/stiri/conferita-de-presa-sustinuta-de-premierul-florin-citu>)

[ForceP[TopP Aceste măsuri]] [FinP [IP (noi) le-am luat după ce am discutat cu mai mulți factori de decizie...]]

“*Aceste măsuri*” è il complemento oggetto anteposto ed è ripreso dal clitico “*le-*” all’interno del sintagma verbale, quindi siamo in presenza di una dislocazione a sinistra con pronomi clitici (CLLD). La funzione informativa di “*aceste măsuri*” è quella di tema già noto, mentre la parte verbale aggiunge l’informazione nuova, ossia che sono state effettivamente prese.

Nella lingua rumena si possono verificare anche fenomeni di topicalizzazione semplice, senza ripresa del pronome clitico:

- (6) ***Pe acest pilon** construim rolul cheie pe care îl vor avea medicii de familie în gestionarea pandemiei și practic, urmărim amplificarea rolului și relevanței pe care dumnealor îl au în noul plan pe care l-au realizat colegii noștri de la Ministerul Sănătății și considerăm că prin implicarea dumnealor în extinderea capacității de testare a pacienților, aplicarea tratamentului și monitorizarea persoanelor cu forme ușoare ale bolii, precum și informarea cetățenilor cu privire la vaccinarea împotriva COVID-19 constituie măsuri care se impuneau pentru a putea să facem față valului 5 al pandemiei COVID-19.* ² (Dichiarazioni del primo ministro Nicolae-Ionel Ciucă, 2021: <https://gov.ro/ro/stiri/declaratii-sustinite-de-premierul-nicolae-ionel-ciuca-la-inceputul-sedintei-de-guvern-din-30-decembrie>)

[ForceP[TopP Pe acest pilon] [FinP [IP construim rolul cheie...]]

“*Pe acest pilon*” è spostato all’inizio della frase, assumendo il ruolo di topic. Il predicato verbale è “*construim*” ed il soggetto è noi che è implicito e pro-drop. Non c’è ripresa clitica, quindi, come accennato, non si tratta di una CLLD, ma di topicalizzazione senza clitico.

¹ Queste misure le abbiamo adottate dopo aver discusso con diversi decisori, e si vede che abbiamo già dei risultati, nel senso che guardo, per esempio, l’andamento giornaliero dei casi e, se guardo alla media mobile, abbiamo un plateau che si mantiene da quasi una settimana.

² Su questo pilastro costruiamo il ruolo chiave che avranno i medici di famiglia nella gestione della pandemia e, concretamente, miriamo a rafforzare il ruolo e la rilevanza che essi ricoprono nel nuovo piano elaborato dai nostri colleghi del Ministero della Salute. Riteniamo che il loro coinvolgimento nell’ampliamento della capacità di testare i pazienti, nell’applicazione del trattamento e nel monitoraggio delle persone con forme lievi della malattia, così come nell’informare i cittadini riguardo alla vaccinazione contro il COVID-19, costituiscano misure necessarie per poter affrontare la quinta ondata della pandemia da COVID-19.

Un altro esempio di topicalizzazione:

- (7) **Alături de mine** vor fi, la conferințele de presă, în fiecare sfârșit de săptămână, doamna dr. Adriana Pistol, din partea INSP și a Ministerului Sănătății, și domnul doctor Valeriu Gheorghiță, președintele Comitetului Național de Vaccinare.¹ (Conferenza stampa sulla gestione della pandemia da Covid-19 tenuta da Raed Arafat, 2021: <https://gov.ro/ro/stiri/conferinta-de-presa-sustinuta-de-secretarul-de-stat-in-ministerul-afacerilor-interne-ef-al-departamentului-pentru-situatii-de-urgenta-dr-raed-arafat&page=477>)

[ForceP[TopP Alături de mine] [FinP [IP vor fi la conferințele de presă, în fiecare sfârșit de săptămână...]]

Anche nell'esempio (8) si nota una topicalizzazione a sinistra senza ripresa del pronome clítico. Il sintagma preposizionale "*Alături de mine*" occupa la posizione iniziale dell'enunciato e svolge la funzione di topic.

5. Il focus contrastivo

Nella teoria cartografica (Rizzi 1997, 285), la struttura della testa funzionale FocP è analoga a quella di TopP: una testa Foc° ha nel suo Spec il focus vero e proprio e come suo complemento prende una presupposizione, cioè la parte di frase già nota.

Quindi, lo spazio della periferia sinistra non include solo posizioni tematizzate (TopP) ma anche una proiezione dedicata al focus, ovvero al costituente che veicola l'informazione centrale o contrastiva dell'enunciato. La proiezione FocP raccoglie, dunque, elementi che rispondono alla domanda implicita del discorso o che assumono un rilievo contrappositivo rispetto ad altri valori possibili. Il focus contrastivo può manifestarsi tramite avverbi focalizzanti, anteposizione del costituente o marcatura prosodico-intonativa. A differenza della topicalizzazione, il focus non è compatibile con un pronome clítico di ripresa e si colloca solitamente nella posizione immediatamente sotto TopP.

5.1 L'italiano

Nel corpus italiano analizzato, sono emersi alcuni esempi significativi di focus contrastivo tratti da discorsi ufficiali pronunciati in contesti di crisi, in particolare durante la pandemia da Covid-19. In tutti i casi, la posizione iniziale è occupata da un avverbio focalizzato.

Esempi rilevanti:

¹ Accanto a me, alle conferenze stampa, ogni fine settimana, ci saranno la dottoressa Adriana Pistol, in rappresentanza dell'Istituto Nazionale di Sanità Pubblica e del Ministero della Salute, e il dottor Valeriu Gheorghiță, presidente del Comitato Nazionale per la Vaccinazione.

- (8) MAI un vaccino è stato realizzato in così poco tempo. (Messaggio di fine anno del Presidente della Repubblica Sergio Mattarella, 2020: <https://www.quirinale.it/elementi/51475>)

[FocP Mai [IP un vaccino è stato realizzato in così poco tempo]]

L'avverbio negativo "mai", in posizione iniziale, attiva la proiezione FocP e introduce un'opposizione implicita rispetto al passato: mai, prima d'ora, si era registrata una tale rapidità nella produzione di un vaccino. Questo tipo di costruzione conferma la presenza di focus contrastivo con marcatura sintattica.

Un altro esempio:

- (9) MAI l'Unione Europea si è assunta un compito così rilevante per i propri cittadini. (Messaggio di fine anno del Presidente della Repubblica Sergio Mattarella, 2020: <https://www.quirinale.it/elementi/51475>)

[FocP Mai [IP l'Unione Europea si è assunta un compito così rilevante...]]

Anche in questo esempio (10), l'avverbio apre l'enunciato e marca contrastivamente la novità dell'azione intrapresa dall'UE, ponendola in relazione con un passato in cui tale coinvolgimento non si era mai verificato. Si conferma lo schema FocP > IP, con la posizione del verbo post-soggetto.

5.2 Il romeno

Nel corpus romeno preso in esame, costituito da discorsi ufficiali e interviste istituzionali in contesti di crisi, non sono stati individuati esempi rilevanti di focalizzazione contrastiva marcata sintatticamente. In particolare, non emergono strutture che presentino anteposizione di avverbi contrastivi in posizione iniziale, né fenomeni riconducibili con certezza all'attivazione della proiezione FocP.

Questa carenza può essere dovuta a vari fattori: la preferenza per strutture sintattiche meno marcate nel registro istituzionale romeno, la difficoltà di reperire trascrizioni annotate nei database romeni.

Per questi motivi, nel presente lavoro si segnala l'assenza di esempi rilevanti di focus contrastivo romeno conforme al modello cartografico. Rimane quindi una prospettiva aperta per future ricerche, possibili ampliamenti del corpus e indagini su registri orali più spontanei.

6. Conclusioni

I dati analizzati confermano che entrambi i sistemi linguistici fanno uso della periferia sinistra per veicolare informazioni rilevanti, ma con modalità e frequenze diverse.

In italiano, il CLLD si presenta come una strategia largamente attestata, in particolare nei contesti in cui si vuole enfatizzare un'azione politica, normativa o istituzionale. La presenza del clitico è sistematica e segue il modello sintattico previsto dalla teoria cartografica. La topicalizzazione semplice, invece, appare rara e limitata, mentre il focus contrastivo, sebbene presente, è confinato ad avverbi focali come *mai*, *solo*, *proprio*.

In romeno, la dislocazione a sinistra con clitico è anch'essa pienamente grammaticale e funzionale, con una distribuzione simile a quella italiana. Tuttavia, la topicalizzazione semplice si manifesta con una frequenza maggiore rispetto all'italiano. Per contro, il focus contrastivo non è risultato attestabile in modo chiaro nel corpus selezionato, almeno nel registro istituzionale scritto e trascritto, suggerendo una minore salienza di questo fenomeno nel romeno formale.

Queste osservazioni pongono le basi per ulteriori approfondimenti che vadano verso l'espansione del corpus, includendo trascrizioni di discorsi orali spontanei, in cui la marcatura prosodica e la gestione dinamica dell'informazione potrebbero rendere più visibili alcuni fenomeni.

In conclusione, si può sostenere che la periferia sinistra si conferma uno strumento importante per la costruzione dell'enunciato in contesto di crisi, sia in italiano che in romeno, e si offre come campo di studio privilegiato per comprendere le interazioni tra struttura sintattica e intenzione comunicativa.

Bibliografia

- Benincà, P., Poletto, C. 2004. *Topic, focus and V2: Defining the CP sublayers*. in *The structure of CP and IP. The cartography of syntactic structures*, vol.2. New York: Oxford University Press
- Bianchi, Valentina. 2011. *On 'focus movement' in Italian*. in *Angel Jimenez Fernandez (ed.), Information Structure, agreement and the CP*, Philadelphia: John Benjamins.
- Dobrovie-Sorin, Carmen. 1994. *The syntax of Romanian: comparative studies in Romance*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Hill, V., Alboiu, G. 2016. *Verb Movement and Clause Structure in Old Romanian*. Oxford: Oxford University Press.
- Lahousse, K., Lamiroy, B. 2012. *Word Order in French, Spanish and Italian: a grammaticalization account*. in *Folia Linguistica*, 2, p. 387-415.
- Rizzi, L. 1997. *The fine structure of the left periphery*. in *Elements of grammar*, Dordrecht: Kluwer, L. Haegeman, pp.281-337.
- Rizzi, Luigi. 2001. *On the Position "Int(errogative)"*. in *the Left Periphery of the Clause*, G. Cinque & G. Salvi, (eds.), *Current Studies in Italian Syntax*, Amsterdam, p. 287-296.
- Rizzi, Luigi. 2004. *Locality and Left Periphery*. in *Structures and Beyond - The Cartography of Syntactic Structures*, vol 3, A. Belletti (ed.), New York: Oxford University Press, p. 223-251.

CORPUS

- Conferenza stampa di Mario Draghi sul vaccino, 2022: <https://www.ansa.it/sito/notizie/topnews/2022/01/10/draghi-obbligo-vaccinale-per-gli-over-50-sulla-base-dei-dati5ca53900-a8ce-43c7-bd52-b8f0cb57fb8f.html> (data consultazione: 2 maggio 2025).
- Discorso di Mario Draghi nel Resoconto stenografico della XVIII Legislatura, Camera dei Deputati, 2021: <https://documenti.camera.it/leg18/resoconti/assemblea/html/sed0540/stenografico.htm> (data consultazione: 2 maggio 2025).
- Messaggio di fine anno del Presidente della Repubblica Sergio Mattarella, 2019: <https://www.quirinale.it/elementi/42667> (data consultazione: 2 maggio 2025).
- Ceremonia di insediamento del nuovo ministro degli affari interni Lucian Bode, 2020: <https://www.mai.gov.ro/ceremonie-de-predare-primire-a-functiei-de-ministru-al-afacerilor-interne/> (data consultazione: 2 maggio 2025).
- Conferenza stampa tenuta dal primo ministro Florin Cîțu, 2021: <https://gov.ro/ro/stiri/conferinta-de-presa-sustinuta-de-premierul-florin-citu> (data consultazione: 3 maggio 2025).
- Dichiarazioni del primo ministro Nicolae-Ionel Ciucă, 2021: <https://gov.ro/ro/stiri/declaratii-sustinite-de-premierul-nicolae-ionel-ciuca-la-inceputul-sedintei-de-guvern-din-30-decembrie> (data consultazione: 3 maggio 2025).
- Conferenza stampa sulla gestione della pandemia da Covid-19 tenuta da Raed Arafat, 2021: <https://gov.ro/ro/stiri/conferinta-de-presa-sustinuta-de-secretarul-de-stat-in-ministerul-afacerilor-interne-ef-al-departamentului-pentru-situatii-de-urgenta-dr-raed-arafat&page=477> (data consultazione: 7 maggio 2025).
- Messaggio di fine anno del Presidente della Repubblica Sergio Mattarella, 2020: <https://www.quirinale.it/elementi/51475> (data consultazione: 11 maggio 2025).

Monica FEKETE
(Università Babeş-Bolyai,
Cluj-Napoca)

**Proiezioni, sovversioni
e ‘perturbanti’ nel mondo
cavalleresco**

Abstract: (*Projections, Subversions and ‘Perturbations’ in the World of Chivalry*) We intend to briefly explore the subversions that occurred in certain chivalric poems of the 15th and 16th century belonging to authors considered irregular and outside the canon, such as Luigi Pulci and Teofilo Folengo, whose legacies continue into contemporary literature (Ermanno Cavazzoni).

Keywords: *subversion, irregularity, chivalric poem, parody, Anti-Renaissance.*

Riassunto: Intendiamo brevemente esplorare le sovversioni avvenute in alcuni poemi cavallereschi del Quattro- e Cinquecento appartenenti ad autori considerati irregolari e fuori canone, quali Luigi Pulci e Teofilo Folengo, le cui eredità si protraggono fino alla letteratura contemporanea (Ermanno Cavazzoni).

Parole chiave: *sovversione, irregolarità, materia cavalleresca, parodia, Antirinascimento.*

Nel presente contributo si intendono esplorare, in forma sintetica e non esaustiva, alcuni elementi sovversivi che attraversano certe opere di tradizione cavalleresca o almeno parzialmente cavalleresca prodotte tra la fine del Quattrocento e il pieno Cinquecento, ad opera di autori spesso marginalizzati dal canone letterario ufficiale. Figure come Luigi Pulci e Teofilo Folengo, rispettivamente con il *Morgante* e il *Baldus*, si pongono infatti ai margini dell’epos cortigiano e umanistico, destabilizzandone le strutture formali e i presupposti ideologici mediante il sistematico travestimento comico-parodico dei *topoi* cavallereschi, una lingua ibrida e volutamente plebea, e una visione del mondo che assume tratti grotteschi, ludici e anti-eroici. Questi autori sviluppano una poetica fondata sull’eccesso, sulla contaminazione e sull’irriverenza, proponendo una letteratura *altra*, estranea ai codici dell’armonia e del decoro propri della tradizione umanistico-rinascimentale.

Tale linea irregolare manifesta invece una sorprendente coerenza e vitalità che travalica i secoli e giunge fino alla contemporaneità. In tale contesto, si propone di illustrare alcuni elementi che legano Pulci e Folengo all’opera di Ermanno Cavazzoni, il quale fa trasparire la predilezione per «un tipo di letteratura fuori dalle consuetudini culturali di un Paese pensato come ingessato nei canoni e nei generi della tradizione»

(Nicosia 2012, 5). Lo scrittore contemporaneo, nei suoi testi più emblematici, dal *Poema dei lunatici* alla *Storia naturale dei giganti*, rielabora in chiave moderna molte delle strategie testuali già presenti nei suoi predecessori: la destrutturazione dell'eroe, la manipolazione del linguaggio, il gusto per l'assurdo e il carnevalesco, l'inversione dei valori epici e l'esaltazione del grottesco e del futile. L'obiettivo è mettere in luce come questi autori, pur appartenendo a contesti storici e culturali differenti, condividano una comune vocazione alla sperimentazione e alla sovversione, delineando una genealogia alternativa della letteratura italiana, profondamente eversiva, comica e ambigua.

Un ruolo di particolare rilievo è svolto dai legami intertestuali e culturali che si instaurano tra i tre autori in esame. Nell'economia poetica di Folengo, *Il Morgante* di Pulci assume la funzione di un vero e proprio *passe-partout*, costituendo un modello poetico immediatamente assimilato e rielaborato, tanto nel *Baldus* (inserito nelle *Maccheronee* od *Opus macaronicum*, uscito sotto lo pseudonimo di Merlin Cocai), quanto nell'*Orlandino*. La poetica di Pulci, con la sua vena dissonante rispetto alla norma, si configura come punto di partenza e riferimento privilegiato per l'elaborazione maccheronica folenghiana. Di certo, la più nota opera di Folengo è una costruzione ibrida, ciò significa che «il disegno del Baldus, è almeno nelle grandi linee, quello di un romanzo cavalleresco» (Segre 1993, 25), quindi l'impostazione cavalleresca emerge più spiccatamente nei primi cinque libri.

Ermanno Cavazzoni, dal canto suo, intrattiene da tempo un rapporto profondo e continuativo con l'opera di Pulci. La sua predilezione si rivolge esplicitamente a una forma di letteratura che si pone al di fuori dei codici culturali dominanti. Nondimeno, l'autore modenese dimostra un'evidente affinità anche con la scrittura di Folengo, che riprende e rielabora in chiave personale. Pulci e Folengo non solo affiorano in numerosi scritti cavazzoniani come figure poetiche rivisitate e trasposte, ma diventano anche oggetto di riflessione critica. Ciò emerge con particolare chiarezza nell'introduzione da lui redatta per l'antologia *Luigi Pulci e quattordici cantari* (2000), intitolata *Fenomenologia del gigante*. In questo testo, Cavazzoni delinea in modo esplicito il suo stretto legame con la tradizione cavalleresca e il fascino che essa esercita sulla sua scrittura, concepita come esercizio di immaginazione fantastica, supportata da una vena comico-umoristica consapevole. Pulci viene citato anche nella sua *Storia naturale dei giganti*, opera che conferma l'interesse di Cavazzoni per le figure eccentriche, in questo caso dei giganti. Inoltre, sulle pagine della rivista *Il Semplice*, propone una libera riscrittura del Libro XXV del *Baldus*, per poi accingersi, nel 2001, nell'avventura teatrale, *Il "Baldus" di Teofilo Folengo. Libro primo*. Tradotto e recitato dal latino maccheronico in italiano maccheronicheggiante (Edizioni del Teatro municipale Valli).

Il Morgante e il *Baldus* possono essere letti anche come manifestazioni di un tipo di "antirinascimento", inteso anche quale forma di reazione ironica e dissacrante nei confronti di una cultura rinascimentale monolitica. Il termine, coniato, come ben si sa,

dallo storico d'arte Eugenio Battisti¹ (1962), si riferisce alla diversità artistica, rinvenendo nella cultura visuale del XVI secolo forme espressive antitetiche al classicismo, quindi indica tutte quelle correnti anticlassiche, manieriste, espressioniste e allegorico-simboliche che nell'arte e nella letteratura del '500 convivono e si intrecciano con quelle più propriamente classiche dell'ordine razionale, della simmetria e della prospettiva. In questo senso, l'antirinascimento coincide con quello del manierismo, ma nello stesso tempo è più ampio perché comprende e valorizza anche gli aspetti eccentrici e trasgressivi del capriccioso, del grottesco, del mostruoso e del deforme che hanno caratterizzato l'immaginazione del Cinquecento.

Se possiamo attribuire l'etichetta battistiana in senso esteso anche a un filone letterario con accenti popolareggianti, comici e disgregatori (Pulci, Aretino, Folengo), al contempo possiamo forse parlare anche di 'perturbanti', quindi ricorrere al concetto formulato da Sigmund Freud nel famoso saggio omonimo del 1919, (*Das Unheimliche*), e definito come quell'esperienza che, pur emergendo da un contesto apparentemente familiare, suscita angoscia, inquietudine o disagio a causa di una sua alterazione o ritorno inatteso. L'etimologia stessa del termine tedesco *unheimlich*, traducibile letteralmente come "non familiare", rimanda a una condizione ambivalente: ciò che inquieta non è l'ignoto assoluto, bensì ciò che era familiare e che, rimosso o represso, riemerge in forma alterata. Questa ambiguità strutturale del perturbante - la coesistenza di familiarità ed estraneità - può essere ampliata, secondo noi, in maniera ermeneutica, anche all'analisi dei poemi cavallereschi "irregolari" della tradizione italiana. Peraltro il traduttore-esegeta dell'opera freudiana, Cesare Mussatti, specifica in una nota che il termine italiano "perturbante" non corrisponde perfettamente al senso complesso di *unheimlich*, il quale «potrebbe esser reso volta a volta con "inquietante", "lugubre", "sinistro", "non confortevole", "sospetto", "ambiguo", "infido", e designa comunque una sensazione di insicurezza, inquietudine, turbamento o disagio, suscitata da cose, eventi, situazioni o persone» (Freud 1977, 6277). Buona parte di questi significati e sfumature sono permeabili, sempre in senso traslato, ai meccanismi narrativi dei nostri autori.

Sebbene la categoria freudiana non sia originariamente pensata per il contesto letterario rinascimentale, tali testi offrono un terreno fertile per una lettura perturbante, in quanto mettono radicalmente in crisi le coordinate canoniche dell'epica e del meraviglioso. Nel *Baldus* e nel *Morgante*, la deformazione comico-parodica dei codici epico-cavallereschi genera una tensione continua tra sublime e triviale, eroico e ridicolo. Questa dialettica produce un effetto di straniamento che si può leggere in chiave perturbante: l'eroe cavalleresco, figura familiare della tradizione letteraria, riappare sotto spoglie grottesche, caricaturali, talvolta mostruose. In tale deformazione si manifesta un ritorno del familiare in forma alienata, coerente con la dinamica del perturbante freudiano. I due poemi sono abitati da figure liminari: giganti e creature

¹ Sono significativi in questo senso, ad esempio, i primi due capitoli: *Manierismo o antirinascimento?*, *Per una mappa dell'antirinascimento figurativo* (Battisti 1982, 37-88).

mostruose, episodi di trasformazione corporea grottesca e sovvertimenti della logica narrativa. Questi elementi rovesciano le aspettative del lettore, generando una inquietudine comica che si pone in continuità con l'idea freudiana del ritorno del rimosso – in questo caso, il rimosso culturale di un mondo cavalleresco non più credibile, che viene riesumato e travestito delle volte, se non da farsa, di certo da carnevalesco. Infine, questa chiave interpretativa potrebbe essere proficuamente estesa anche alla scrittura cavazzoniana, che condivide con i poemi irregolari la tendenza alla contaminazione dei registri e alla destabilizzazione delle strutture narrative e simboliche consolidate, producendo un analogo effetto, in alcuni casi addirittura più ampio, di disorientamento e inquietudine familiare.

La figura dell'antieroe è, di certo, uno degli elementi più visibilmente sovversivi di questo tipo di materia cavalleresca laddove emerge come strutturale. La fila degli antieroi marginali, ridicoli, disfunzionali si dimostra piuttosto cospicua, come ad esempio: i pulciani Margutte, Morgante, i folenghiani Baldus, Cingar, Fracasso nonché i tanti personaggi lunatici e strampalati della narrativa cavazzoniana (Savini, Gonnella, il gigantologo ecc.).

Il gigante Morgante, pur titolare del poema, non incarna l'eroe epico nel senso classico del termine. La sua conversione al cristianesimo, anziché segnalare un passaggio spirituale o un'elevazione morale, assume i toni del grottesco e del burlesco: è improvvisa, inverosimile, quasi caricaturale, come un capriccio più che una rivelazione. La sua fedeltà a Orlando non deriva da un codice etico o da una consapevolezza religiosa, ma da un impulso istintivo e ingenuo, privo di riflessione o di valore ideale. In questa riduzione dell'eroismo a spontaneità naturale si consuma il primo atto di demitizzazione: la grandezza dell'eroe cavalleresco, fondata sul binomio *virtus et fides*, viene qui sostituita da una bonaria semplicità, incapace di elevarsi oltre la dimensione del corpo e dei suoi bisogni. Il gigantismo fisico è qui svuotato di ogni connotazione eroica e trasmutato in segno di spettacolo e di goffaggine. Morgante in battaglia fa ridere, diventa un simbolo di un eroismo degradato che non conosce né gloria né trascendenza, ancorché posizionato dalla parte della ragione. Secondo Cavazzoni, è una «montagna di burro», che esce fuori dalla battaglia tumefatto, «trafitto da schegge [...] o così pieno di sassate, fori, punture, da sembrare un colabrodo ambulante» (Cavazzoni 2000, XV), mentre Orlando fa stragi con eleganza, Morgante «crede che una battaglia sia pestare nel mortaio la gente, farne ragù, farne salsa di pomodoro. È il principio dello schiacciare che non è proprio cavalleresco» (Cavazzoni 2000, XVI). La morte di Morgante - provocata dal morso di un minuscolo granchio alla gamba - rappresenta l'emblema di questa desacralizzazione dell'epos, il gesto minimo, corporeo e assurdo distrugge l'intero apparato epico. Pulci trasforma la morte gloriosa in morte ridicola, sovvertendo il linguaggio della gloria in quello del corpo e della casualità.

Ma è soprattutto in Margutte che la destrutturazione dell'eroe raggiunge il suo culmine, lui è l'antieroe per eccellenza: privo di trascendenza, di moralità e di fede, egli è l'incarnazione della materia comica che fagocita il mondo epico. Cinico, avido,

materialista, incline al furto e al piacere immediato, Margutte vive secondo un principio corporeo e anarchico, in radicale opposizione all'ascetismo e alla gerarchia dell'eroismo cristiano. Il suo celebre credo gastronomico sintetizza un rovesciamento antropologico: la spiritualità dell'eroe è sostituita dalla fisiologia del ventre, l'ordine dal caos dei sensi. Margutte è l'uomo del disincanto, il "nuovo Adamo" del basso, colui che ribalta il mondo spirituale in un universo dominato dal corpo, dal riso e dal bisogno.

La sua morte, per soffocamento dal riso, suggella ironicamente il fallimento di ogni idealità: la risata, elemento tipico della tradizione carnevalesca, non è più soltanto un atto liberatorio ma diviene principio di disgregazione. Margutte muore non per eccesso di gloria ma per eccesso di vitalità, non per un duello ma per un moto incontrollato del corpo. La *mors ridens* del personaggio, così come la morte assurda di Morgante, rivelano una poetica della dismisura e dell'inversione: la grandezza cavalleresca si dissolve in un universo dominato dal grottesco, dove la corporeità si fa misura di tutte le cose. Qui Pulci compie il più radicale rovesciamento dell'etica cavalleresca, anticipando la deformazione folenghiana dell'eroe maccheronico. Il mondo epico, fondato su valori spirituali, si dissolve in una comica antropologia materiale: il corpo, il riso e la fame diventano gli unici motori dell'azione.

Nel mondo folenghiano, l'operazione pulciana è portata a un livello superiore, l'eroismo è ancor più diluito in una dimensione caotica e carnevalesca, in cui l'impulso e l'assurdo governano l'agire umano più della razionalità o della virtù. Secondo Teresa Cancro (2019, 889), «nella cornice grottesca, estremizzata e priva di credibili coordinate spazio-temporali del *Baldus* si muovono i personaggi macaronici, improbabili cavalieri e prefigurazioni picaresche, vagabondi e furfanti, dallo *status* sociale equivoco e teleologicamente non orientati». Le vicende mettono in scena un continuo rovesciamento dei registri narrativi, in cui l'eroico si trasforma nel comico e, al contempo, il comico trova compimento nell'eroico. Tale dinamica, secondo la studiosa (Cancro 2019, 889), non dà luogo a una parodia in senso stretto del mondo cavalleresco, poiché il suo abbassamento - o, più propriamente, la sua reinvenzione - va interpretato come un processo di adattamento ai principi e alle caratteristiche strutturali e stilistiche propri del genere maccheronico.

Per Mario Chiesa (1991, XXVIII-XXIX), Folengo va oltre Pulci perché - al contrario di quest'ultimo, che delegherebbe il basso e il buffonesco ai due giganti - coinvolge i paladini stessi. Infatti «egli fa convivere aulico e popolare, solenne e buffonesco non nello stesso libro, ma nella stessa opera, negli stessi personaggi, insieme eroi e buffoni». Però, in realtà, tale tecnica è stata già adoperata nel poema pulciano, dove - se non forse in Orlando - i paladini portano in sé una doppia natura, alta e bassa, cortese e triviale, eroica e fufantesca.

Baldus, pur rivestendo il ruolo di protagonista, si configura come un eroe fallito: figlio illegittimo, incline all'ira, spesso esitante, vittima delle proprie passioni e incapace di condurre a compimento un'impresa nobile o coerente. Il suo percorso narrativo assume i tratti di un'odissea parodica, costellata di mostri grotteschi, incantesimi e risse d'osteria, più prossima alla farsa che all'epopea. Nei primi cinque

libri si riscontra una struttura di matrice cavalleresca: il giovane Baldus è delineato come un futuro eroe, figlio di un illustre paladino, avido lettore di romanzi cavallereschi e ammiratore di Ariosto. In tal senso, Folengo inserisce persino i romanzi di cavalleria letti da Baldus e volti a contribuire alla sua formazione, come, ad esempio, i *Reali di Francia*, l'*Aspromonte*, la *Spagna*, il *Morgante*, il *Guerrin Meschino*, il *Furioso* (al quale si conferisce un'importanza particolare). Tuttavia, a partire dal terzo libro, il poeta sovverte progressivamente la figura del protagonista, poiché la formazione dell'eroe non avviene esclusivamente attraverso lo studio dei libri, ma soprattutto per le strade di Mantova, città-labirinto che funge da corrispettivo urbano della selva cavalleresca e da spazio iniziatico dominato da logiche violente e da scontri fra bande rivali (Cancro 2019, 894-895).

In tale contesto, Baldus manifesta una crescente eccentricità e un'irregolarità congenita che il testo tematizza esplicitamente, insieme alla sua vocazione delinquenziale, come tratti distintivi dell'eroe macaronico, vale a dire «le imprese del giovanissimo Baldo, concepite come fasi di perfezionamento» ancorché lasciavano prevedere «una brillante carriera cavalleresca», quest'ultima non conoscerà «uno sviluppo coerente nel prosieguo del poema» (Capata 2000, 21). L'allusione alla sua illegittimità (IV, 377-392) accentua ulteriormente la frattura tra il modello cavalleresco tradizionale e la sua deformazione carnevalesca.

Guido da Montalbano, il padre, rappresenta una delle poche figure dotate di autentico spessore eroico; nondimeno, anche la sua vicenda è iscritta nel segno dell'irregolarità, poiché protagonista dell'amore proibito per Baldovina. Un amore osteggiato dal re che costringe i due amanti a infrangere le norme, quindi sono costretti ad abbandonare la Francia e a rinunciare al loro *status* sociale per inseguire un destino marginale.

Fin dalla nascita, dunque, il destino di Baldus si delinea come il risultato di un incontro-scontro fra mondi diversi: quello cavalleresco, con la sua nobiltà e i suoi codici, e quello contadino e borghigiano di Cipada (Cancro 2019, 893). Ne scaturisce un universo narrativo in cui l'alto e il basso convivono in un gioco di contrasti strani e di inattesi equilibri, cifra distintiva della poetica maccheronica. Secondo Capata (2000, 26), il nostro si muove «come un eroe cavalleresco essicato e depotenziato (non guidato cioè da una vera motivazione “eroica”) che mostra, rispetto al modello di origine, un'inedita tendenza delinquenziale e teppistica».

Ma Baldus, lo stravagante condottiero discendente di Rinaldo, sarà accompagnato dal ladro-truffatore Cingar, dal gigante Fracasso e dal mostro, mezzo uomo e mezzo cane, Falchetto. Cingar (*Baldus*, IV, 81-129) è descritto come un pessimo soggetto, furfante matricolato che rappresenta il più valido aiuto per la banda di disperati capeggiata da Baldus. È uno «scampasoga, cimarostus, salsa diavoli / accortusque, ladro, semper truffare paratus» (*Baldus*, IV, 82-83), cioè uno scampaforce, un'anima dannata, dedito alla truffa, all'imbroglio e al ladrocinio, sempre intento a mentire e ad atteggiare sul volto mille smorfie e boccacce, che rappresentano una grottesca maschera. Ha con sé una borsa piena dei ferri del mestiere,

grimaldelli e tenaglie che non fanno rumore, con cui svaligia botteghe e chiese, non risparmiando neppure le cassette per le elemosine (che forse, però, il prete destina alla serva sua amante, con allusione blasfema e oscena): «Altaros spoiat gesiae tacitusque subintrat / in sagrastiarum magazenos salvaque robbas. / Sgardinat o quoties cassettam destriter illam» (*Baldus*, IV, 97-99). La raffigurazione del personaggio si fonda su una tecnica narrativa già adoperata da Luigi Pulci, ossia quella del *crescendo* descrittivo, impiegata per scandire il lungo catalogo delle nefandezze di Cingar. La caratterizzazione si chiude con la dichiarazione della sua ascendenza dalla stirpe di Margutte, cui Cingar appare strettamente affine tanto per temperamento quanto per destino, ragione per cui gli è particolarmente caro lo stesso Baldus: «Baldus eum socios super omnes sempre amavit, / namque suam duxit Margutti a semine razzam» (*Baldus*, IV, 128-129).

Dal Morgante, che portava un gran battaglia di campana («Huius progenies Morgante calavit ab illo / qui bacchioconem campanae ferre solebat.», IV, 79-80), discende invece il gigante Fracasso che raggiunge la misura iperbolica di quaranta braccia, si presenta come una versione rinnovata e volutamente grottesca del colosso pulciano: mangia un vitello e ottanta pagnotte per semplice merenda, schiaccia i cavalli come frittate e con due sole dita è in grado di sradicare una quercia secolare. Tutti e due sono i volti dello stesso paradigma comico-parodico, vale a dire di quella forza sovraumana che si attribuiva ai cavalieri erranti della tradizione.

Il poema pulciano inaugura una modalità narrativa che mescola registri alti e bassi, destruttura la figura dell'eroe e introduce elementi farseschi e popolari nel corpo stesso della narrazione cavalleresca. La sua lingua, stratificata e contaminata, rompe la compostezza dell'italiano umanistico, ponendosi già come forma di resistenza all'ortodossia letteraria. Proprio attraverso il «suo amore per l'avventura linguistica», il poeta «riesce a rendere partecipe della simpatia, che era stata del Boccaccio e sarà di tanti romanzi europei, per il furfante di spirito e di beffe crudeli e furbesche» (Dego 2019, 31). Mentre nell'opera folenghiana la commistione da una molteplicità di apporti, di generi e di temi, formulata da Cesare Segre (1993, 21-31), si sovrappone, di certo, con uno linguistico. Il suo maccheronico è un calderone che riesce a contenere in sé svariati livelli stilistici, a far sì che non si percepisca che «cosa sia parodizzato, e che cosa sia parodizzante», distanziandosi «tanto da uno sforzo umanistico di riattivazione della lingua e del mondo classico, quanto da un'accettazione del mondo popolare [...] e della sua lingua» (Segre 1993, 26). La marginalità, la ben costruita e apparente anti-letterarietà, il brioso e smalzato virtuosismo rimangono, peraltro, come elementi di forte attrazione anche per la letteratura contemporanea.

All'interno dello sperimentalismo linguistico spinto, la visione gastronomica del mondo proposta da Pulci e Folengo si configura come un'operazione di distorsione epistemologica, dove la cultura alta è rifratta attraverso la lente dell'organico e del materiale. Tale prospettiva parodica, ispirata a una sensibilità carnevalesca, rovescia i valori e la misura in una poetica del basso corporeo. Abbiamo a che fare con una cospicua presenza del cibo: Morgante, Margutte e Cingar incarnano un'antropologia

del ventre: in loro l'eroismo è ridicolizzato, il valore è sostituito dall'appetito, e la nobiltà dell'impresa si dissolve nei piaceri elementari della tavola e della carne. Il linguaggio gastronomico diviene così un vettore di abbassamento comico, in grado di deformare i codici dell'epica tradizionale attraverso un lessico terreno, iperbolico e spesso volgare, che celebra l'eccesso, la fame e la digestione come eventi letterari. Infatti la peregrinazione di Morgante e Margutte si concentra sul cibo, un problema sconosciuto ai cavalieri che si cibano per usanza, «badando più allo splendore che all'apporto calorico» (Cavazzoni 2000, XIX), è la fame diventa sempre più gigantesca finché vengono cucinati addirittura i bestiari medievali che «non sono più gli esseri minacciosi e simbolici, dimoranti nelle regioni dello spirito e dell'allegoria, ma gli ingredienti di un Artusi per palati coriacei e materialisti» (Cavazzoni 2000, XX).

Il ritratto fisico e morale di Margutte si costruisce attraverso un uso parodico del linguaggio gastronomico. I riferimenti a cibi e bevande - come cappone, arrosto, mosto o torta - sostituiscono ironicamente i termini religiosi di una professione di fede: «credo alcuna volta anco nel burro, / nella cervoggia, e quando io n'ho, nel mosto / e molto più nell'aspro che il mangurro; ma sopra tutto nel buon vino ho fede, / e credo che sia salvo chi gli crede» (*Morgante*, XVIII, 115, 4-8), «e credo nella torta e nel tortello: / l'uno è la madre e l'altro è il figliuolo / e il vero paternostro è il fegatello» (116, 1-3). L'elenco di pietanze, che spazia da selvaggina e carni d'allevamento a torte e pesci cucinati con maestria, seguito perfino di certi modi di preparazione, assume la forma di un ricettario poetico tipico della tradizione burlesca. In questo modo Pulci trasforma il cibo in simbolo di un mondo terreno, comico e vitale, estraneo ai codici cavallereschi e al tempo stesso significativo come «preziosa testimonianza antropologica di storia dell'alimentazione» (Leone 2015, 76).

Significativo in questo senso si rivela già l'incipit del *Baldus* (I, 1-60), con l'invocazione alle insolite grasse dee maccheroniche a cui si rivolge Folengo, impegnate tutto il giorno a cuocere maccheroni con cui sfamare e ispirare il loro poeta: «imboccare suum veniant macarone poëtam» (I, 15). Loro vivono in un paesaggio composto da montagne di formaggio, pendii di burro, fiumi di brodo e laghi di zuppa da cui si pescano gnocchi e frittelle, manovrano reti di salsicce, preparano tagliatelle, lasagna, cioè la pasta nelle sue diverse varianti, tra le mille caldaie fumanti. Oppure, sempre attraverso la dimensione simbolica del cibo, veicolata da una sapientemente costruita metafora alimentare, si realizza il passaggio della coppia di innamorati, Guido e Baldovina, in fuga da Parigi e stabilitasi nel paesino di Cipada, che corrisponde all'abbassamento da una condizione sociale elevata e aristocratica a una più modesta e priva di ostentazione. Baldovina abbandona le vesti di broccato per assumere quelle semplici di una massaia. Parallelamente, Guido, deposta la spada, si dedica alla preparazione del pesce, immerso nell'olio bollente tra fumo e crepitio di tizzoni, suggerendo così la trasformazione simbolica dei protagonisti attraverso un rito domestico di forte valore emblematico (Cancro, 2019, 892).

Prima di concludere, proponiamo brevi accenni al legame stabilito da Cavazzoni con questo filone degli irregolari, che trova una prosecuzione nei suoi scritti, dove la

narrazione si struttura secondo una logica dell'inverosimile e dell'assurdo, attingendo a una visione del mondo che richiama tanto la comicità grottesca dei predecessori quanto l'anti-razionalismo delle avanguardie. Cavazzoni, come Pulci e Folengo, adotta una lingua volutamente scivolosa, perturbante, che sfugge a ogni norma, caricandosi di valenze parodiche e destabilizzanti. Cavazzoni è un esperto «di linguaggi bassi, franti e maccheronici», di una «scrittura narrativa molto marginale e trasgressiva rispetto alla letteratura ufficiale» (*Incontro con Ermanno Cavazzoni* 1998), opta per una prosa semplice che rifiuta il linguaggio formalizzato, connotato da artificiosità, per il destar lo stupore e per la comicità.

Lo scrittore rilancia questa tradizione nel contesto contemporaneo, offrendo figure di antieroi che si muovono in universi privi di finalismo e struttura. Nei suoi testi - dal *Poema dei lunatici* alla *Storia naturale dei giganti* - i protagonisti sono spaesati, inetti, spesso ridicoli, impegnati in imprese assurde e inconcludenti. Il loro fallimento è ontologico prima che narrativo: non si tratta di eroi sconfitti, ma di soggetti privi di qualunque predisposizione all'eroismo, caricature di un'identità frantumata, deformata, non riconciliata con alcun senso epico della storia. I suoi personaggi «non danno prova di grande valore o coraggio, non compiono azioni straordinarie, anche se Savini», il protagonista del *Poema dei lunatici*, «si lancia in una sorta di indagine, ma l'obiettivo non è molto chiaro, così che il nostro eroe traballante va alla ricerca di qualcosa o di più cose, inseguendo in modo altalenante diversi obiettivi che poi finiscono nel nulla. Abbiamo qui a che fare con personaggi ordinari, comuni, a tratti folli e onirici, che si accingono a raccontare e ad ascoltare i racconti di una folta galleria di personaggi bizzarri e lunatici, a creare delle finzioni che fanno spontaneamente scattare una sana, e delle volte incredula, risata» (Fekete 2023, 62). In Cavazzoni, l'antieroe si fa specchio deformante di una condizione umana segnata dal non-senso, proprio in continuità quindi con la linea demistificatrice avviata da Pulci e Folengo.

Con la *Storia naturale dei giganti*, lo scrittore raggiunge l'esito forse più convincente del percorso narrativo dell'intera contro-epopea dei marginali. Il protagonista, esperto di giganti, di cui appunto sta allestendo una monumentale storia naturale, ha un'approfondita conoscenza della letteratura cavalleresca che, allo stesso modo di *Don Chisciotte*, interpreta come racconto veridico di fatti realmente accaduti. L'anonimo gigantologo esaurisce tutta la carica ideale tratta dalle letture nel recinto della mente: non gira il mondo alla ricerca di imprese da compiere, ma rimane confinato nella propria fantasia ad elucubrare. La parte del trattato offre una ricca panoramica degli usi e dei costumi dell'epoca, spaziando dall'abbigliamento all'alimentazione, dalla sfera sessuale alle manifestazioni di comportamento irrazionale sul campo di battaglia. L'autore dedica particolare attenzione alla descrizione delle pratiche gastronomiche, evidenziando l'attaccamento, di matrice pulciana e rabelaisiana, dei giganti al cibo, in netto contrasto con il disinteresse con cui la dimensione alimentare è rappresentata nel caso dei paladini (Fekete 2023, 81). Uno dei capitoli dell'indagine scientifica è dedicato specificamente a tale tema, e l'analisi dell'alimentazione e del menù quotidiano dei giganti prende avvio dall'episodio di Morgante e Margutte. Da

questo nucleo narrativo si sviluppa un'ampia rassegna che include sia prede di facile cattura - come leoni, orsi e draghi - sia creature insolite e fantastiche quali il catoblepa, l'anfisbena, diversi tipi di serpenti, il rinoceronte, il pegaso cornuto, l'ippopotamo e tanti altri, tutti bizzarri ed eccentrici, specifici a quanto pare delle terre remote di provenienza dei giganti come la Persia, la Libia e la Siria. Ma i giganti, una volta allontanati da questi spazi familiari, vengono «in contatto con una civiltà schifiltosa, non trovando più questi prodotti sul mercato internazionale, si sono adattati» (Cavazzoni 2007, 33).

La connessione tra questi autori si fonda dunque su tre assi portanti: la sperimentazione linguistica, la decostruzione dell'epica, e l'adesione a una poetica che sovverte la logica del mondo rappresentato. Tale convergenza disegna una tradizione letteraria eccentrica e contro-canonica, che rinnega ogni tensione verso l'armonia classica per dar voce a un'epica rovesciata, irriverente e critica verso le retoriche del potere e dell'ideologia dominante. A cui si aggiunge, in varia misura, un quadro da carnevale dove sembrano riattivarsi riti e culti comici sfrenati, si rianimano buffoni, stolti, stralunati e giganti, insomma una letteratura comico-parodica multiforme in cui torna il mondo popolare carnevalesco bachtinianamente descritto anche sotto le forme aggregate della letteratura contemporanea.

Bibliografia

Testi

- Cavazzoni, Ermanno. 2007. *Storia naturale dei giganti*, Parma: Ugo Guanda editore.
 Cavazzoni, Ermanno. 2020. *Il poema dei lunatici*, Milano: La nave del Teseo.
 Folengo, Teofilo. 2006. *Baldus*, a cura di Mario Chiesa, 2 voll., Torino: UTET.
 Pulci, Luigi. 2019. *Morgante*, Introduzione e note di Giuliano Dego, Milano: Rizzoli.

Riferimenti critici

- Battisti, Eugenio. 1982. *Antirenașterea. Cu un apendice de manuscrise inedite*, 2 voll., București: Editura Meridiane.
 Cancro, Teresa. 2019. *Vagabondi, furfanti e buffoni. Mésalliances inedite e palinodia dell'eroe nel «Baldus» di Teofilo Folengo*, in Francesca Castellano, F.-Gambacorti, I.-Macera, I.-Tellini, G. (a cura di), *Le forme del comico*, Firenze: Società Editrice Fiorentina, pp. 885-899, http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164, ultimo accesso il 2 dicembre 2025.
 Capata, Alessandro. 2000. *Semper truffare paratus. Genere e ideologia nel Baldus di Folengo*, Roma: Bulzoni.
 Cavazzoni, Ermanno. 2000. *Fenomenologia del gigante*, in Luigi Pulci e quattordici cantari, Scelta e introduzione di Ermanno Cavazzoni, Apparati di Daniela Marcheschi, Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, pp. III-XXX.
 Chiesa, Mario. 1991. *Introduzione*, in Teofilo Folengo, *Orlandino*, a cura di Mario Chiesa, Padova: Antenore, pp. I-XXXIV.
 Dego, Giuliano. 2019. *Introduzione*, in Luigi Pulci, *Morgante*, Milano: BUR Rizzoli, pp. 7-31.
 Fekete, Monica. 2023. *Riscritture cavalleresche nel romanzo italiano contemporaneo*. Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană.
 Freud, Sigmund. 1989. *Il perturbante*, in *Opere, L'Io e l'Es e altri scritti di metapsicologia*, vol. IX (1917-1920), traduzione di Cesare Mussatti, Torino: Bollati Boringhieri, pp. 4134-4166, 6277-6282,

https://www.spsonline.it/Corsi/Agora/Lettere_libri/FreudOpere%20complete%20Bollati%20Boringhieri.pdf.

Leone, Marco. 2015. *Cibo e poesia: qualche esempio tra Pulci e Ariosto*, in “L’Idomeneo”, n. 20, pp. 75-84.

Nicosia, Stefano. 2012. *Riscritture del romance nel secondo Novecento italiano*, in “Between”, n. 4, vol. II, pp. 1-19.

Segre, Cesare. 1993. *Baldus, la fantasia e l’espressionismo* in Bernardi Perini, G.-Marangoni, C. (a cura di), *Teofilo Folengo nel quinto centenario della nascita 1491-1991*, Atti del Convegno Mantova-Brescia-Padova, 26-29 settembre 1991, Firenze: Olschki, pp. 21-31.

Sitografia

Il corpo narrante. Incontro con Ermanno Cavazzoni. 1998, in “Parol”, no. 14, <http://www.parol.it/articles/cavazzoni.htm>, ultimo accesso il 2 dicembre 2025.

Aurora FIRȚA-MARIN
(Università di Bucarest)

**Parole della crisi. Il lessico delle
forti emozioni nelle *Mie prigionie*
di Silvio Pellico**

Abstract: (Words of crisis. The Vocabulary of Strong Emotions in Silvio Pellico's "Le mie prigionie")

This analysis proposes some reflections on the strong emotions expressed in the memoirs *Le mie prigionie*, written by Silvio Pellico after the ten years spent by him in the prisons of Milan and Venice and in the Austrian fortress of Spielberg. Analysing a series of key words such as *dolore, timore, tristezza, maledire, bestemmiare ecc.*, the study focuses upon the ways in which strong emotions and feelings – defined as subjective experiences of emotion – manifest themselves, the reasons for the imbalances and the strategies used by the prisoner to deal with them. In the non-relational prison space that condemns the prisoner to isolation, in this "non-place of denied subjectivity", sensitivity is exacerbated by loneliness, and each human contact is of paramount importance. The study of emotions brings into light the prisoner's relations with other characters – prisoners or guards – and the opening and closing gestures towards the others. The dynamics of strong emotions and the protagonist's ability to manage them can be traced back to the moral category of solidarity and stoic and Christian acceptance as consolatory solutions and survival techniques.

Keywords: Silvio Pellico, *Le mie prigionie*, prison, emotions, feelings, trembling, fear.

Riassunto: La presente analisi propone una riflessione sulle forti emozioni nelle memorie *Le mie prigionie*, scritte da Silvio Pellico in seguito ai dieci anni passati nelle carceri di Milano e Venezia e nella fortezza austriaca di Spielberg. Sulla scia di alcune parole chiave come *dolore, timore, tristezza, maledire, bestemmiare ecc.*, ci si interrogherà sulle modalità di manifestazione delle forti emozioni e dei sentimenti – definiti come esperienze soggettive dell'emozione, sulle ragioni degli squilibri e sulle strategie messe in atto dal prigioniero ai fini di gestirli. Nello spazio carcerario non relazionale, che condanna il prigioniero all'isolamento, in questo "non luogo della soggettività negata", la sensibilità viene esacerbata dalla solitudine e ogni contatto umano riveste importanza fondamentale. Lo studio delle emozioni mette in luce i gesti di apertura e di chiusura dell'essere verso l'altro e, quindi, i rapporti del carcerato con gli altri personaggi – prigionieri o guardie. La dinamica delle forti emozioni e la capacità del protagonista di gestirle sono riconducibili alla categoria morale della solidarietà e dell'accettazione stoica e cristiana – soluzioni consolatorie e tecniche di sopravvivenza.

Parole-chiave: Silvio Pellico, *Le mie prigionie*, prigionie, emozione, sentimento, tremore, paura.

Introduzione

La presente analisi incentrata sul lessico delle forti emozioni nelle *Mie Prigionie* di Silvio Pellico continua e integra la riflessione sul corpo del condannato presentata nel 2024 al Convegno Internazionale di Comunicazione e Cultura nella Romania europea (FirȚa-Marin 2025) e intende riflettere sulla maniera in cui il condannato vive e sperimenta il proprio mondo interiore nel contesto fortemente repressivo, isolante e alienante della reclusione.

Silvio Pellico e il sistema carcerario austriaco

La pubblicazione delle *Mie prigioni* risale al 1832, a due anni dalla fine dell'atroce esperienza carceraria che ha dato vita al lessico delle emozioni presente nel testo. Pellico, fondatore e redattore del "Foglio azzurro" – il giornale liberale milanese "Il Conciliatore"¹, era stato arrestato nel 1820 per attività sovversive contro l'autorità austriaca e accusato di aver collaborato con la società segreta la Carboneria che riuniva intellettuali liberali come Federico Confalonieri, Giorgio Pallavicino, Pietro Borsieri o Piero Maroncelli e che coordinava delle azioni sovversive contro il potere straniero dominante. Inizialmente fu rinchiuso nel carcere di Santa Margherita di Milano, in seguito a Venezia e Murano, e infine nella fortezza di Spielberg, in Moravia, dopo che la sua condanna a morte fu commutata in anni di prigionia.

Per avvicinarci al testo delle *Prigioni* sono necessarie due brevi digressioni, una sul sistema carcerario e penale dell'epoca e l'altra sulla nuova sensibilità che caratterizza l'inizio del XIX secolo.

Fino all'epoca di Pellico, l'Illuminismo aveva portato a dei progressi nel sistema penale, con conseguenze anche sui sistemi carcerari e sulle pene. Il dibattito aperto *sui delitti e sulle pene* pone al centro il corpo del recluso e del condannato affrontando il tema della crudeltà, della disumanità, della grande varietà delle punizioni corporali, ma anche e soprattutto della loro inutilità dal punto di vista economico e sociale.

"Le punizioni corporali naufragarono sotto il peso della loro sconcertante varietà; ma causa principale del declino non fu tanto la loro crudele disumanità, quanto la evidente inutilità sociale ed economica" (Buracchi 2004).

Nel 1764 Cesare Beccaria aveva scritto *Dei delitti e delle pene*, un'opera che apriva una nuova era in cui le pene avevano una funzione preventiva e rieducativa del reo, in cui la pena di morte era abolita e sostituita con altre che facessero pagare ai delinquenti il terribile debito contratto con la società. Iniziava l'era delle carceri "di recupero" e del lavoro coatto.

Si passa gradualmente da sistemi penali basati sulla pena di morte, sulla tortura, sulla galera, sulla deportazione (prima del 1775) a sistemi che sostituiscono la sanzione corporale con quella detentiva. Tuttavia, le leggi venivano ancora applicate in base ai privilegi di classe. Nell'Impero austriaco, Maria Teresa aveva abolito la tortura nel 1776 e il suo successore, Giuseppe II, promulgò nel 1787 un nuovo codice penale che "pur mantenendo la berlina e le pene corporali, adottò molte idee nuove, e limitò la pena di morte ai soli colpevoli di rivolta contro lo Stato" (Buracchi 2004). Nel 1822, anno in cui fu pronunciata la sentenza di Pellico, che era considerato un affiliato alla Carboneria, quindi un reo contro lo Stato, le regole erano flessibili e la sua pena capitale

¹ Fondato nel 1818 da Silvio Pellico e Giovanni Berchet e finanziata da Porro Lambertenghi e Federico Confalonieri, "Il Conciliatore" o il foglio azzurro è un periodico censurato dal governo austriaco fino alla sua sospensione nel 1919.

fu commutata in anni di carcere duro da scontare nella prigione di Spielberg, riaperta nel 1820 come carcere civile per prigionieri politici e per detenuti che avevano commesso reati gravi.

La nuova sensibilità del XIX secolo¹

Sulla scia delle conquiste dell'illuminismo e della Rivoluzione francese, il XIX secolo approda ad una nuova sensibilità. Sin dalle *Confessions* (1782-1789) e dalla *Rêverie du promeneur solitaire* (1778), nelle quali Jean Jacques Rousseau si presenta come un essere sensibile, sin dall'*Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* di Denis Diderot e Jean Le Rond D'Alambert, apparsa tra gli anni Cinquanta e Settanta del Settecento, nella quale Diderot stesso redige un breve articolo riferito all'*emozione*² e, successivamente, per tutta la durata del XIX secolo, si rafforzano i concetti di sensibilità, sentimento, emozione e *anima sensibile*. Per l'autore del *Contratto sociale*, il risveglio della sensibilità avviene nel soggetto attraverso lo studio delle proprie emozioni e delle emozioni dell'altro: "je les étudie, je les observe; et, le premier objet qui se présente à moi pour les comparer, c'est moi même" (*Émile ou De l'éducation*, 1762, Livre IV, apud Corbin 17). Egli usa l'aggettivo *sensitif* per qualificare il corpo, e *sensible* per descrivere l'uomo le cui emozioni sono dettate dalla vita spirituale, con una differenza terminologica che è segno di una nuova attenzione verso l'argomento. Un rinnovato regime del sentimentalismo che congloba l'amore romantico si sviluppa lungo il secolo in opposizione al regime sociale e politico esistente, basato su strutture e gerarchie rigide, codici comportamentali e dissimulazione (Ferente 2009, 384).

In un libro più vicino al tema delle memorie di Pellico e alla loro epoca, *L'ultimo giorno di un condannato* di Victor Hugo, del 1829 vengono descritte le sofferenze del condannato a morte e viene approfondito l'universo emotivo di colui che attende la ghigliottina. Pellico aveva, probabilmente, letto in francese queste pagine in cui vengono descritti la paura, il terrore, lo spettacolo della morte, le masse aggressive e feroci ridotte dal dolore allo stato istintuale, animale.

Accanto a questa spettacolarizzazione del modo in cui il condannato vive l'umiliazione, si fa strada un'altra maniera di percepire e di registrare la gamma di sentimenti ed emozioni, più intimistica, che sempre più spesso prende forma discorsiva nei diari, nelle memorie e nella letteratura romantica.

¹ Per un quadro più completo v. l'*Introduzione* di Alain Courbin a *Histoire des émotions. 2. Des Lumières à la fin du XIX^e siècle*, testo al quale si rifanno anche queste righe.

² Notevole per lo studio delle emozioni è anche il *Paradoxe sur le comédien* pubblicato nel 1830, ma scritto nel 1770-1780. Traduzione in italiano: *Paradosso sull'attore*, a cura di Rosanna Serpa, Angelo Signorelli, Roma, 1993.

Il lessico delle emozioni

Le valenze emotivo-sentimentali hanno ruolo centrale nel discorso indirettamente persuasivo delle memorie di Pellico, nel quale *le parole delle emozioni* sono impiegate per la loro capacità di agire. Le *Prigioni*, per la cui pubblicazione Pellico lottò contro il governo austriaco che temeva la divulgazione delle privazioni a cui erano sottoposti i reclusi, vanno considerate come una denuncia pubblica di un sistema oppressivo, in costante dialogo con il pubblico e con lo scopo di esercitare pressione sull'assetto sociale, politico e amministrativo.

Nell'ambito delle teorie relative agli atti illocutori, le *parole delle emozioni* sono state prese in esame da William Reddy in *The Navigation of Feeling* (2009)¹. Sulla scia degli atti linguistici performativi e costativi elaborata da John L. Austin (1962, trad. it. 1987), egli inventa il neologismo *emotives* per trattare di parole o espressioni che non sono né esclusivamente descrittive (c'è il sole), né meramente performative (farò più attenzione), ma che richiamano "una percezione e la influenza, alterando il fatto emotivo che ne è alla base" e che quindi sono "tracce dirette delle emozioni di chi li usa" (Ferente 2009, 383). L'espressione dei sentimenti è, secondo Reddy, finalizzata a gestire e a esplorare quegli stati d'animo (Reddy 2010, 240).

Riteniamo dalla detta teoria il concetto di *emotives* con il senso di parole esprimenti un'emozione. Ai fini di organizzare materia assai vasta, le parole delle emozioni delle *Mie prigioni* saranno incluse in tre categorie: vocaboli tendenti al descrittivo, vocaboli tendenti al performativo e vocaboli descrittivo-performativi.

Le emozioni espresse attraverso le parole della crisi sono risposte a sollecitazioni ambientali e quindi, nella fattispecie, sono condizionate dalla particolare situazione esistenziale della reclusione, con una comprensibile prevalenza delle emozioni negative. La presente analisi quantitativa effettuata con l'aiuto della banca dati *Intratext* (www.intratext.com) le registra, nella maggior parte dei casi, con il *lemma* e con numeri che riflettono le ricorrenze di tutti i membri della famiglia lessicale, delle forme flessionali verbali e dei paradigmi flessivi dei nomi e aggettivi². I grafici seguenti non sono esaustivi, ma esemplificativi.

¹ "Any expression of the form *I feel x* involves a double element of indeterminacy, because it is about that *entity* that formulates the expression, and, in being uttered, influences (or changes) the entity in question. Emotional expressions, in this sense, are neither constative, nor performative, in Austin's sense. They are a third kind of utterance; this is why I coined the term *emotives* for them. I argue that *emotives* are at once managerial and exploratory. An emotional expression is an attempt to call up the emotion that is expressed; it is an attempt to feel what one says or feels" (Reddy 2010, p. 240) – "Ogni espressione avente la forma *Sento x* presuppone una doppia indeterminatezza perché tratta dell'*entità* che formula l'espressione e, mentre viene espressa, influenza (o cambia) la detta *entità*. In questo senso, le espressioni dell'emozione non sono né constative, né performative, nel senso di Austin. Si tratta di un terzo tipo di enunciato ed è per questo che ho inventato per essi il termine *emotives*. Sostengo che gli *emotives* siano al contempo esploratori e atti a gestire l'emozione. Esprimere un'emozione è un tentativo di richiamare l'emozione espressa; è un tentativo di sentire ciò che si dice di sentire", (trad. nostra).

² https://www.intratext.com/IXT/ITA1319/_FA.HTM, data dell'ultima consultazione: 14.11.2025.

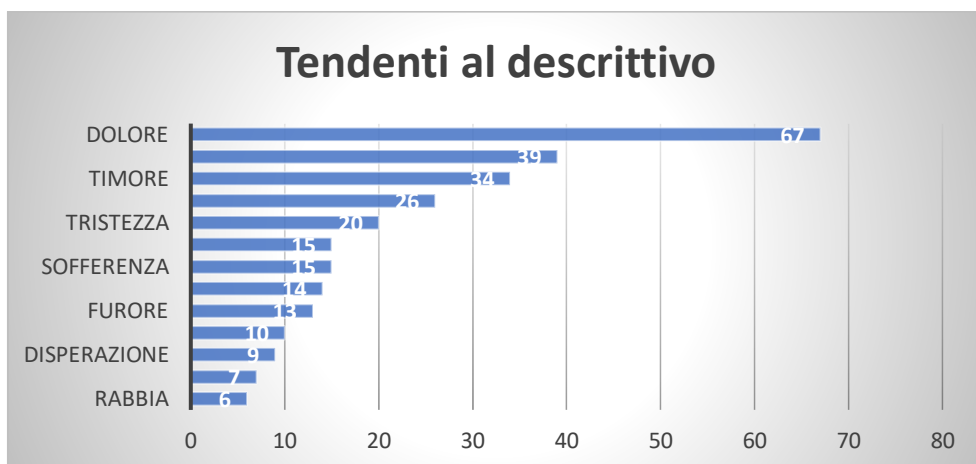


Grafico 1. Vocaboli tendenti al descrittivo

Alla luce della funzione persuasiva del testo, la sua forza illocutoria ovvero l'intenzione del narratore si dispiega attraverso una ricca costellazione di vocaboli delle emozioni, alcuni tendenti ad enfatizzare l'aspetto interno e a descrivere: *male*, *dolore*, *tormento* ecc., altri l'espressione esterna con accento sul performativo:

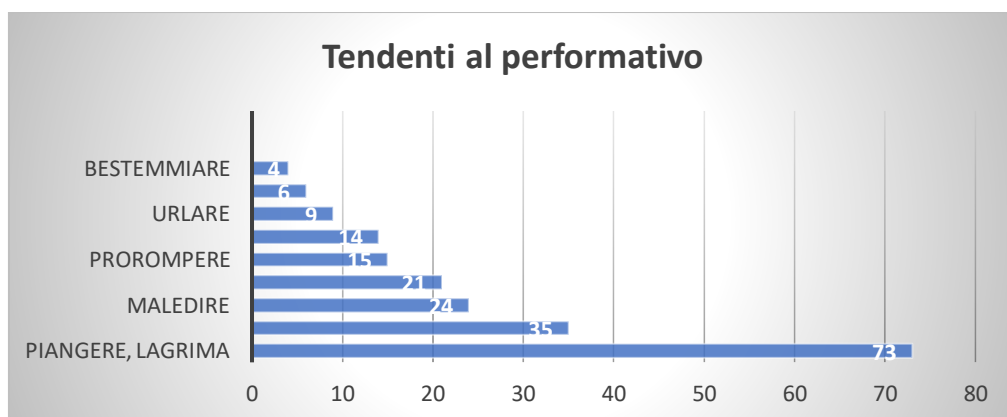


Grafico 2. Vocaboli tendenti al performativo

e altri ancora con valenze descrittive e performative: *angoscia*, *tremito*, *inquietudine*, *agitazione*, *affanno*, *smania*, *ansietà*.



Grafico 3. Vocaboli tendenti al descrittivo e al performativo

I vocaboli dell'ultima categoria trasmettono, perlopiù, stati emotivi e fisici caratterizzati da tensione e disorientamento legati alla situazione di paura e insicurezza e, fanno riferimento anche a manifestazioni somatiche e fisiologiche quali l'accelerazione del ritmo cardiaco e movimenti incontrollati del corpo.

Il tremore

Di questa serie è particolarmente rilevante *il tremore e il tremito*; *il tremore* viene definito come: “Stato di agitazione interna, di trepidazione, di paura” ma anche “successione di movimenti oscillatori più o meno rapidi e per lo più ritmici, involontari e spontanei dei muscoli” e, *il tremito*: “Ciascuno dei moti, o più spesso serie di moti, rapidi e convulsi che agitano il corpo di chi trema, o una sua parte”¹.

Mi sono chiesta se questi vocaboli fossero legati alla sfera dell'io che racconta, descrive e si confessa nelle *Memorie*. Delle 14 occorrenze², 9 (60%) sono riferite all'io.

(1) Più volte presi *tremando* il lume, e gridai se v'era alcuno sotto il letto che mi beffasse. Più volte mi venne il dubbio che m'avessero tolto dalla prima stanza e trasportato in questa perché ivi fosse qualche trabocchetto, ovvero nelle pareti qualche secreta apertura, donde i miei sgherri spiassero tutto ciò ch'io faceva e si divertissero crudelmente a spaventarmi. (capo XLV)

(2) Gli confidai la tremenda melanconia ch'io avea provato, diviso da lui; ed egli mi disse aver dovuto egualmente combattere il pensiero del suicidio. (capo LXX)

¹ <https://www.treccani.it/vocabolario/tremore/>.

² Abbiamo escluso dal conteggio delle ricorrenze *tremendo*, il gerundivo latino impiegato come epiteto iperbolico riferito al riverbero della luce e del calore sui tetti di piombo della prigione veneziana.

(3) Pensai a ciò, e mi vergognai della mia paura; stava per gridare al custode che per carità m'aprisse, ma mi frenai. Nondimeno io avea paura. "Ecco," diss'io "qual sarà il mio coraggio, se scampato dal fuoco verrò condotto a morte! Mi frenerò, nasconderò altrui la mia viltà, ma *tremarò*. Se non che... non è egli pure coraggio l'operare come se non si sentissero *tremiti*, e sentirli? Non è egli generosità lo sforzarsi di dar volentieri ciò che rincresce di dare? Non è egli obbedienza l'obbedire ripugnando?" (capo XLIX)

(4) Se io talora tremava di me in tale stato, come avrei io potuto governare le vanità della mia fantasia in un aere alquanto piacevole, alquanto consentaneo alla letizia? (capo XXXI)

(5) Ogni volta ch'egli ammalava io tremava; ogni volta che vedealo star meglio, era una festa per me. (capo LXXVII)

(6) Esultai co' miei compagni di questa felice notizia, ma nello stesso tempo tremava che s'avvicinasse per me il giorno d'una scoperta fatale: ch'io non avessi più né padre, né madre, né chi sa quali altri de' miei cari! (capo XCIII)

(7) La mattina m'alzai con mal di capo non forte, ma con disposizione al deliquio. Mi tremavano le gambe, e stentava a trarre il fiato. (capo LXXIII)

(8) L'intento di stare di continuo alla presenza di Dio, invece di essere un faticoso sforzo della mente, ed un soggetto di tremore, era per me soavissima cosa. (capo VI)

Alcune ricorrenze hanno il significato di *dubitare* di sé stesso, non essere capace di controllare emozioni intense ispirate dalla fanciulla Zanze (4). Altre, più numerose, equivalgono a *temere*: nelle prigioni di Venezia, durante il breve periodo in cui perde la ragione e cade in preda ad allucinazioni visive e uditive, il recluso trema mentre cerca di illuminare con la candela gli angoli bui della cella in un'immagine che sembra ispirata all'*Ultimo giorno del condannato* di Victor Hugo (1). L'incendio allo Spielberg che mette a repentaglio la vita di Pellico e degli altri prigionieri è opportunità di riflettere sulla paura e sul coraggio di nascondere la propria *viltà* e di lasciare che il tremore sia l'unica manifestazione percepibile – incontrollabile – del tumulto interiore (3). Il prigioniero trema a causa dello stato di salute di Maroncelli (5) o, strada facendo verso casa, delle varie notizie che potevano arrivare sulle sorti della propria famiglia (6). Altre volte ancora le ricorrenze sono riferite allo stato di salute precario, di estrema debolezza e malattia (7) o semplicemente uno stato di agitazione interna, di trepidazione, di paura. *Tremenda* è anche la malinconia provata tra le mura della fortezza morava (2), generata dal pensiero del suicidio ispirato dal gesto disperato di un compagno di reclusione: "un vecchio boemo s'era ucciso spaccandosi la testa alle pareti. Io non potea cacciare dalla fantasia la tentazione d'imitarlo" (capo LXIX). Da scudo contro la paura (8) funge la costante presenza divina recante consolazione.

Le altre 6 ricorrenze, ovvero il 40% sono riferite alle guardie:

(1) Trasse di tasca una lettera, e me la consegnò tremando, e scongiurandomi di distruggerla, quand'io l'avessi letta (capo XXXIII).

(2) Ma tacque, chinò la sua lunga schiena, prese in terra la brocca, e me la porse. M'avvidi, pigliandola, ch'ei tremava, e attribuendo quel tremito alla sua vecchiezza, un misto di pietà e di reverenza temperò il mio orgoglio. (...) Questo cenno sulle sventure sue ed altrui fu accompagnato da nuovo tremito nell'atto ch'ei ripigliava la brocca; e dubitai fosse effetto, non della sola età, ma d'un certo nobile perturbamento. (capo LVIII).

(3) Chiesi da bere a Stundberger. Questo buon uomo era un sergente della polizia di Vienna, faciente funzione di cameriere del commissario. Non era vecchio, ma diedesi il caso che mi porse da bere con mano tremante. Quel tremito mi ricordò Schiller, il mio amato Schiller, quando il primo giorno del mio arrivo a Spielberg, gli dimandai con imperioso orgoglio la brocca dell'acqua, e me la porse (capo XCVI).

Quattro sono riferite allo Schiller, il carceriere anziano, scontroso, ma presentato come buono nel profondo del cuore, una al cosiddetto Tremereello, nomignolo dato alla guardia carceraria dei Piombi che si fa carico di portare la corrispondenza clandestina del protagonista con un altro prigioniero, e una allo Stundberger (il sergente della polizia di Vienna che accompagna il prigioniero verso casa alla fine della reclusione e che gli porge da bere con un *tremito* e *tremante* (accostate in figura etimologica). I tremori e l'emotività delle guardie sono una proiezione sull'altro della fragilità del protagonista, il quale per ridurre il proprio disagio e la propria angoscia tende a proiettare all'esterno aspetti indesiderati del sé, attraverso un processo inconscio.

Tremereello

Oltre alle occorrenze menzionate, ricorre con grande frequenza il nomignolo affettuoso *Tremereello* ottenuto in seguito ad un traslato antonomastico e riferito al secondino che, come accennato, porta la corrispondenza clandestina nella prigione di Venezia. Il nomignolo derivava, come Pellico stesso ammette, da un giudizio sbrigativo sul carattere dell'uomo, dovuto a certi tratti somatici che lo facevano somigliare ad un coniglio¹. Le 25 occorrenze sono sparse nel giro di poche pagine che raccontano il modo in cui avveniva la corrispondenza clandestina all'interno del carcere, proibita tra prigionieri, ma agevolata da alcune guardie che consegnavano le lettere di nascosto. Lo scambio era stato proposto al da un altro recluso, il misterioso signor N.N.. Dato che le sue righe mettono alla prova la fede del protagonista non è da scartare l'ipotesi che questo amico di penna sia una finzione narrativa, una personificazione dell'istanza interiore contraria al ritorno alla fede che matura nel foro interiore del condannato negli anni della reclusione a Venezia. Prima di accettare lo scambio, Pellico valuta il pericolo e la punizione che la scoperta del carteggio comporterebbe per sé e per la guardia

¹ Tra pochi decenni verrà pubblicato *L'uomo delinquente* di Cesare Lombroso che associa certi tratti somatici e certe configurazioni del cranio ai delinquenti.

(Tremereello) e mette a confronto tale pericolo con la consolazione che il carteggio porterebbe al corrispondente. “Fui agitato tutta la sera, non chiusi occhio la notte, e fra tante incertezze non sapea che risolvere” (XXXV). A capo della notte insonne e dopo aver pregato “il partito era preso: esporre a Tremereello il mio timore che da quel carteggio potesse a lui tornar danno; rinunciarvi, s’egli ondeggiava; accettare, se i terrori non vinceano lui” (capo XXXV).

La titubanza, e il *tremore* ai quali rimanda il nome si dimostrano ingiustificati: “Lo trovai saldo nella volontà di *servire* (...) Ciò era assai in opposizione colla faccia di coniglio ch’egli aveva e col nome di Tremereello che gli davamo.” L’uomo si dimostra coraggioso “*saldo nella volontà di servire*, diceva egli, *due così compiti signori*”. Il carattere pauroso della guardia è, quindi, frutto di un giudizio sbrigativo basato sulla pratica pseudoscientifica della fisiognomica che, non molti anni dopo avrebbe dato origine anche a opere come quelle del medico italiano Cesare Lombroso.

Il momento della decisione arriva con intensità emotiva espressa con un crescendo di domande retoriche:

“Faceva io bene? Era, la risoluzione ch’io prendeva, ispirata veramente da Dio? Non era piuttosto un trionfo del mio naturale ardimento, del mio anteporre ciò che mi piace a penosi sacrifici? Un misto d’orgogliosa compiacenza per la stima che l’incognito m’attestava e di timore di parere un pusillanime, s’io preferissi un prudente silenzio ad una corrispondenza alquanto rischiosa?” (capo XXXV).

La risposta ai socratici interrogativi, raggiunta al termine di un’attenta riflessione sulla propria interiorità celata agli occhi del lettore, consiste nella decisione di inviare la lettera, che permette al memorialista di godersi uno dei pochi momenti di sonno profondo, di ristoro e letizia.

Conclusione

Il tremore e le altre emozioni del condannato, provate con intensità accresciuta dall’insicurezza e dalla solitudine, si addensano in questo libro carico di sentimentalismo e sensibilità e costituiscono uno dei fili conduttori più ricchi di spunti di riflessione delle *Mie Prigioni*. Raccontano l’angoscia del condannato, rivelano meccanismi psicologici di sopravvivenza del suo lato umano e sensibile e mostrano la strada verso la rinascita spirituale e verso il controllo o il reprimere dei moti disumanizzanti.

Bibliografia

- Pellico, Silvio. 1986. *Le mie prigioni*. A cura di Angelo Jacomuzzi. Milano: A. Mondadori.
 Aa. Vv. 2015. *Dizionario del Liberalismo italiano*. Soveria Mannelli: Rubbettino.
 Allason, Barbara. 1933. *La vita di Silvio Pellico con 41 illustrazioni fuori testo*. Milano: Mondadori.

- Austin, L. John. 1987. *Come fare cose con le parole. Le «William James Lectures» tenute alla Harvard University nel 1955*. Genova: Marietti Editore.
- Buracchi, Tommaso. 2004. *Origini ed evoluzione del carcere moderno*, in “ADIR – L’altro diritto, Rivista del Centro di ricerca interuniversitario su carcere, devianza, marginalità e governo delle migrazioni”, 2004, accessibile a <https://www.adir.unifi.it/rivista/2004/buracchi/cap4.htm>, data dell’ultima consultazione: 15 novembre 2025.
- Corbin, Alain, coord. 2016. *Histoire des émotions. 2. Des Lumières à la fin du XIX^e siècle*. Paris: Editions du Seuil.
- Ferente, Serena. 2009. *Storici ed emozioni*, in “Storica”, XV, 43-44-45, pp. 371-392.
- Firța-Marin, Aurora. 2025. *Il corpo del carcerato in Le mie prigionie di Silvio Pellico*, in “Quaestiones Romanicae”, XII, vol. I, 2025, Editura Universității de Vest din Timișoara, Timișoara, pp. 236-245.
- Foucault, Michel. 1975. *Surveiller et punir: Naissance de la prison*. Paris: Gallimard.
- Larson, Doran. 2010. *Toward a Prison Poetics* in “College Literature”, Vol. 37, No. 3 (Summer 2010), pp. 143-166. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Mite Colceriu, Diana, Măriucuța, Daniela coord. 2019. *Une archéologie des émotions. De Saint Augustin à William James*. București: Editura Universității din București.
- Plamper, Jan, Reddy, William, Rosenwein, Barbara, Stearns, Peter *The history of emotions: an interview with William Reddy, Barbara Rosenwein, and Peter Stearns*, in „History and Theory”, vol. 49, No. 2, maggio 2010, pp. 237-265.
- Reddy, William. 2001. *The Navigation of Feeling. A framework for the history of emotions*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Intratext*: https://www.intratext.com/IXT/ITA1319/_FAM.HTM, data dell’ultima consultazione: 14.11.2025.

Anamaria GEBĂILĂ
(Università di Bucarest)

**Dai “minacciosi venti di crisi”
ai “teatri di crisi”. Le metafore
della crisi nei discorsi del Presidente
della Repubblica Italiana
Sergio Mattarella**

Abstract: (From “Threatening Winds of Crisis” to “Theaters of Crisis”. The Metaphors of Crisis in the Speeches of the President of the Italian Republic Sergio Mattarella) In the discourses pronounced by Sergio Mattarella, President of the Italian Republic since 2015, now at his second mandate, found on the official site of the Italian Presidential Administration, are often mentioned various types of *crisis*, for example the political, the financial crises or the one generated by the pandemics. Using as a starting point the model of metaphor analysis in communication (Steen 2008 and 2011), which combines cognitive notions with the principles of political discourse analysis, this research aims to present a qualitative and quantitative perspective on crisis metaphors in Sergio Mattarella’s discourses as President of Italy. The deliberate metaphors (Steen 2008: 213), which are still interpretable as figurative structures by the users though often diminished by their frequent use in political discourses, will be classified in conceptual frames. Moreover, this research aims to show that the communicative functions of crisis metaphors between the ones proposed by Steen (2008: 214) are mainly instruction, exhortation and persuasion, given that they are present in commissive and directive speech acts.

Keywords: *metaphor, tridimensional model, crisis, cognitivism, political discourse.*

Riassunto: I discorsi di Sergio Mattarella, Presidente della Repubblica Italiana sin dal 2015, ormai al secondo mandato, reperibili sul sito ufficiale della Presidenza della Repubblica, contengono spesso dei riferimenti a diversi tipi di crisi, ad esempio alla crisi politica, quella finanziaria o quella sanitaria. Avendo come punto di partenza un modello di analisi della metafora nella comunicazione (Steen 2008 e 2011), che intreccia le scoperte del cognitivismo ai principi dell’analisi del discorso politico, questo contributo propone un’analisi qualitativa e quantitativa delle metafore sulla crisi presenti nei discorsi del Presidente Sergio Mattarella. Verranno individuate e inquadrare in schemi concettuali le strutture riconducibili alla categoria della metafora deliberata (Steen 2008: 213), la cui interpretazione figurata è percepibile per l’utente medio della lingua, anche se spesso indebolita da distribuzioni frequentissime nella lingua della politica. Inoltre, l’analisi vuole mettere in risalto il fatto che le funzioni comunicative predominanti delle metafore sulla crisi fra quelle individuate da Steen (2008: 214) sono principalmente l’esortazione, la persuasione e l’istruzione, con la presenza delle metafore analizzate soprattutto in atti linguistici commissivi e direttivi.

Parole-chiave: *metafora, modello tridimensionale, crisi, cognitivismo, discorso politico.*

1. Introduzione

Difficilmente utilizzabile nel discorso politico senza destare l'attenzione del destinatario del messaggio, la parola *crisi* acquista spesso connotazioni apocalittiche e funziona a volte come monito per coloro che dovrebbero fare di tutto per evitarla e altre volte come minaccia rivolta a coloro che ne sono ritenuti responsabili. Ecco perché le distribuzioni del lessema *crisi* e delle parole con le quali crea delle collocazioni furono ampiamente studiati, ad esempio da Muzet (2013) o, in corpus plurilingui di diversi ambiti discorsi, nel volume curato da Pietrini e Wenz (2016).

In questo contributo l'approccio qualitativo alle metafore in cui rientra *crisi* vuole mettere in risalto quanto essa sia presente nel discorso di taglio prettamente aulico di una figura rappresentativa della politica italiana, ossia il Presidente della Repubblica Sergio Mattarella. Visto il carattere piuttosto equidistante del Presidente e l'impostazione retorica complessa, con articolazioni lessicali e sintattiche per niente semplicistiche, non ci si aspetta a un abuso della parola per scagliarsi in attacchi contro avversari politici assenti dal contesto comunicativo, come a volte accade nei discorsi di stampo populista.

2. Stato delle ricerche e quadro teorico

Nonostante la carica di spicco ricoperta da Sergio Mattarella e la prolifica produzione discorsiva, gli studi dedicati all'analisi linguistica dei suoi discorsi non sono altrettanto numerosi come quelli dedicati ad altri politici frequentemente presenti nei programmi televisivi e nei nuovi media, come Matteo Renzi o Matteo Salvini. Fra gli studi dedicati alla lingua del Presidente della Repubblica si possono menzionare i contributi di Cortelazzo (2024) sulla distribuzione di un'espressione idiomatica nell'insieme dei discorsi di Sergio Mattarella, lo studio sul discorso di insediamento per il primo mandato svolto da Laccetti (2015) e la tesi di laurea di Corrà (2021) in cui viene svolta un'analisi computazionale sul corpus dei discorsi di fine anno. Inoltre, è da notare il recente studio di Bartoli (2025) sulla maniera in cui i cambiamenti socioculturali in atto in Italia dopo la Seconda Guerra Mondiale si riflettono nel lessico dei discorsi di fine anno dei Presidenti che si sono succeduti nel periodo postbellico.

L'interesse più ridotto per le analisi di stampo linguistico dei discorsi mattarelliani può essere una conseguenza degli echi mediatici meno forti nei confronti di altri politici che invece fanno uso di strutture discorsive meno complesse e di un lessico usuale, con grande potenziale patetico. Un'altra causa plausibile è la difficoltà di consultazione del corpus di discorsi: essi sono reperibili sul sito quirinale.it, ma non possono essere consultati come un insieme. La ricerca di lessemi produce invece liste di titoli dei discorsi e non liste di brani in cui trovare le occorrenze del vocabolo; è inoltre impossibile interrogare il sito su polirematiche o brani di testo. Tuttavia, questi fattori non rappresentano delle difficoltà insuperabili per un'analisi di stampo qualitativo in ambito semantico e pragmatico come questa qui presentata, in cui ogni contesto deve comunque essere estratto manualmente e interpretato alla luce dello schema di immagine sottostante.

Per quanto riguarda gli strumenti interpretativi, sarà utile la prospettiva cognitivista sull'uso della metafora nella lingua comune, la quale individua degli schemi concettuali generatori di espressioni figurate e mette in risalto una mappatura tra domini concettuali (di partenza e di arrivo) al livello profondo della mente (Lakoff/Johnson 2012⁴ [1980]).

Inoltre, ci serviremo della distinzione tra metafore deliberate (Steen 2008), la cui interpretazione figurata è tuttora percepibile dall'utente medio della lingua, per il quale esse hanno salienza pragmatica, e metafore convenzionalizzate (Croft e Cruse 2010 [2004]: 173), in genere sprovviste di salienza pragmatica, la cui identificazione come uso figurato è ormai opaca per gli utenti della lingua.

3. Descrizione del corpus e della metodologia

La ricerca si è svolta ricercando la parola *crisi* in tutti i discorsi, le interviste e gli interventi in conferenze stampa del Presidente della Repubblica nei due mandati, a partire dal 15 febbraio 2015 e fino al 30 aprile 2025 reperibili nell'archivio del sito quirinale.it. Le 648 occorrenze del vocabolo si ritrovano in 286 testi trascritti. In seguito, analizzando una per una le occorrenze di *crisi*, si è stabilito l'utilizzo letterale (260 occorrenze) o figurato (384 occorrenze) della parola e, nella categoria delle strutture figurate, si sono identificate le mappature concettuali sottostanti, suddivisibili a loro volta in metafore convenzionalizzate (268 occorrenze) e metafore deliberate (116 occorrenze).

Il locutore, Sergio Mattarella, nato nel 1941 a Palermo¹, laureato in giurisprudenza presso l'Università "La Sapienza" di Roma e docente presso la Facoltà di Giurisprudenza dell'Università di Palermo – formazione professionale che si riflette soprattutto nella progettazione discorsiva complessa e in una certa propensione all'uso delle strutture figurate complesse e delle esemplificazioni realizzate mediante citazioni di eventi storici oppure di discorsi famosi –, fu eletto deputato per la Democrazia Cristiana nel 1983 e continuò la sua carriera parlamentare fino al 2008. Dal 2015 ricoprì l'incarico di Presidente della Repubblica Italiana, con un rinnovo del mandato nel gennaio del 2022.

I testi trascritti, a volte accompagnati da filmati in cui il discorso è pronunciato, sono perlopiù precostruiti come si può notare dai filmati che fanno vedere il ricorso a un supporto scritto, ma anche dalla complessità sintattica e dalla costruzione retorica elaborata, con alcuni inserti di discorso spontaneo oppure co-costruito in base alle domande dell'intervistatore.

La tematica degli interventi, piuttosto varia, è inquadrabile nella categoria discorsiva della comunicazione politica come descritta da Osthus (2016), con tre suddivisioni:

¹ Le informazioni biografiche sono tratte dalla pagina ufficiale di presentazione sul sito del Quirinale: <https://www.quirinale.it/page/biografia>, ultima consultazione 10 novembre 2025.

- una comunicazione interna, benché resa pubblica, destinata alle cerchie decisionali, il cui scopo è informativo e soprattutto direttivo come negli interventi alle conferenze delle Ambasciatrici e degli Ambasciatori d'Italia o durante gli incontri informali con i capi di Stato del gruppo Arraiolos¹;
- una comunicazione esterna con l'elettorato, a scopo persuasivo, come nei discorsi di fine anno oppure in quelli di insediamento;
- una comunicazione "ammonitiva", rivolta in primo luogo a un pubblico ristretto, ma, attraverso gli echi mediatici, diventata plateale, con uno scopo rafforzativo, marcata in diafasia perché collegata a un evento storico, come il brindisi del Presidente della Repubblica Sergio Mattarella in occasione del Pranzo di Stato offerto dal Presidente della Repubblica di Cipro, Nikos Christodoulides il 26 febbraio 2024, momento sfruttato dal Presidente Mattarella per ammonire il pubblico esteso, il quale ebbe la possibilità di leggere la trascrizione o di sentire il discorso in un filmato, sui pericoli e le conseguenze tragiche dei diverse guerre in corso al momento.

4. Breve rassegna degli utilizzi letterali del lessema *crisi*

Le 260 occorrenze letterali di *crisi* spaziano tra usi assoluti, nella funzione logica di soggetto di un verbo senza connotazioni figurate, collocazioni con aggettivi qualificativi anteposti o posposti e sintagmi il cui *crisi* è complemento. In una prospettiva pragmatica, la comparsa della parola dovrebbe destare apprensione nell'ascoltatore o nel lettore del discorso e il corredo lessicale aiuta molto alla costruzione di un effetto ammonitivo. Dall'esempio (1) si evince che la valutazione della portata della crisi nel comparativo di maggioranza organico "maggiore" evoca tempi difficili che tuttavia fanno sorgere le qualità necessarie per costruire il bene comune:

- (1) Sovente è nei momenti di maggiore crisi che si riesce a trovare la forza e il coraggio per disegnare intese a favore del bene comune. (New York, 07/05/2024, Intervento del Presidente della Repubblica, Sergio Mattarella, all'Assemblea Generale delle Nazioni Unite dal titolo "Italia, Nazioni Unite e multilateralismo per affrontare le sfide comuni"²).

Altre occorrenze di *crisi* si hanno in citazioni, le quali funzionano da una parte come argomenti di autorità, come il ricorso al titolo di Huizinga in (2), e dall'altra parte

¹ Il gruppo Arraiolos, chiamato anche *Uniti per l'Europa*, è composto di alcuni presidenti di Stati membri dell'Unione Europea, con o senza attribuzioni esecutive. Le riunioni si svolgono annualmente e hanno come tematiche principali la cooperazione europea, le sfide della migrazione o altri argomenti di attualità.

² Per agevolare l'identificazione del discorso fonte, ma anche per rendere più trasparente il contesto comunicativo, alla fine di ogni esempio verranno menzionati la data e il titolo del discorso sul sito del Quirinale.

come attenuazioni implicite nell'inserimento di una parola che può destare preoccupazione, come si evince soprattutto dall'esempio (3), in cui il Presidente, in un brano di discorso co-costruito, si ricollega alle parole di Elio Franzini, Rettore dell'Università degli Studi di Milano, per suggerire le gravi conseguenze della crisi sanitaria del COVID-19 su tutti quanti:

- (2) Per riferirmi agli inizi, ho fatto riferimento ad alcune pagine di un libro di un grande pensatore olandese, Johan Huizinga, libro che in Italia è stato pubblicato col titolo 'La crisi della civiltà' nel 1937. (Varese, 15/11/2022, Intervento del Presidente della Repubblica Sergio Mattarella in occasione della cerimonia d'inaugurazione dell'Anno accademico 2022/2023 dell'Università degli Studi dell'Insubria);
- (3) Vorrei iniziare anch'io da quel che non si può omettere in questo momento, da quello che il Magnifico Rettore ha chiamato, nella sua prolusione, la "crisi che su ciascuno di noi ha provocato la pandemia". (Milano, 08/06/2021, Intervento del Presidente della Repubblica Sergio Mattarella in occasione della cerimonia per l'anno accademico 2020-2021 dell'Università degli Studi di Milano).

Nel corpus qui analizzato è stata identificata un'occorrenza letterale della parola *crisi* in una riflessione metalinguistica che spiega la visione del Presidente su come il lessico allarmistico possa indurre in errore il pubblico, utilizzando un pronome di quarta persona in "indurci", falsamente inclusivo visto che si riferisce in effetti a coloro che non riescono a percepire la vera portata del cambiamento prodotto dalla crisi finanziaria appena superata nel 2015. Sempre in (4) sarebbe da sottolineare l'uso degli attenuatori della plausibilità "credo" e "penso", che rendono il discorso meno sentenzioso nonostante il quadro piuttosto pessimistico per quanto riguarda la ripresa:

- (4) Non credo che sia realisticamente immaginabile che la crescita o la ripresa determinino un ritorno automatico agli equilibri e alle condizioni precedenti alla crisi. Penso che persino la parola "crisi" rischi talvolta di indurci in errore: siamo di fronte a un cambiamento epocale. Assistiamo alla continua modifica della distribuzione dei pesi e delle influenze su scala planetaria. Il mondo è sempre più interdipendente. (Discorso Palazzo del Quirinale, 21/12/2015, Intervento del Presidente Mattarella alla Cerimonia per lo scambio degli auguri di fine anno con i Rappresentanti delle Istituzioni, delle Forze politiche e della Società civile).

Il vocabolo *crisi* sembra a volte, ad esempio in (5), vago al locutore, il quale inserisce subito dopo delle varianti sinonimiche parziali, come "tensione" o "frattura", l'ultima con un uso metaforico convenzionalizzato:

- (5) Quanto ai Balcani è giusto dire che ogni crisi, ogni tensione, ogni frattura che si determina in quella regione ci riguarda molto da vicino, più di quanto solitamente non si rilevi. (Palazzo del Quirinale, 04/11/2018, Intervista del Presidente Mattarella pubblicata dal “Corriere della Sera”).

Percorrendo la brevissima selezione di esempi che lo spazio di questo contributo ci concede, si nota come anche gli utilizzi letterali di *crisi* possono essere salienti in prospettiva pragmatica; il Presidente Mattarella sottolinea per il ricevente del messaggio il peso espressivo del vocabolo, nonché l’opinione personale sull’abuso nell’utilizzo di *crisi* in contesti falsamente allarmistici, in cui più adatto sarebbe qualche sinonimo parziale.

5. Utilizzi figurati

5.1. Personificazioni connotate negativamente

Dietro le personificazioni negative più frequenti si nasconde lo schema LA CRISI È UN NEMICO, confinante con la metafora del contrasto alla crisi visto come guerra; questo nemico può aggredire, come in (6), oppure può essere meno violento, ma altrettanto minaccioso, come in (7), dove le crisi personificate bussano alle frontiere, con lo Stato concettualizzato come dimora delimitata da confini invece che da muri e porte:

- (6) Anzitutto la crisi economica e finanziaria, che aggredisce - ormai da troppi anni - il nostro modello di convivenza sociale, colpendo soprattutto le legittime aspettative delle giovani generazioni (Atene, 17/01/2017, Brindisi del Presidente della Repubblica Sergio Mattarella alla Colazione offerta dal Presidente della Repubblica Ellenica);
- (7) crisi geopolitiche che - per la prima volta dalla fine della guerra fredda - bussano alle nostre frontiere (Londra, 28/05/2015, Intervento del Presidente Mattarella alla London School of Economics).

In (8) la personificazione della crisi come nemico che si è incrociato viene continuata anche nell’utilizzo del verbo “sconfiggere” ed è abbinata alla metafora della crisi come ostacolo che si intravede nell’uso figurato convenzionalizzato del verbo *superare* con *crisi* come complemento oggetto:

- (8) Abbiamo incrociato una crisi drammatica, che stiamo tuttora attraversando, anche se stiamo riuscendo a superarla, a sconfiggerla, speriamo presto. (Ventotene, 29/08/2021, Il Presidente della Repubblica Sergio Mattarella risponde ad alcune

domande di giovani partecipanti al 40° seminario per la formazione federalista europea in occasione dell'80° anniversario del Manifesto di Ventotene).

Alla crisi viene attribuito anche il dono della parola, come in (9), dove essa è vista come un interlocutore esigente, in un dialogo che spinge tuttavia al progresso:

- (9) La misura delle crisi che interpellano il mondo, la dimensione degli altri interlocutori, rendono necessario che i singoli Paesi europei prendano coscienza della necessità di risposte sempre più comuni. (Scopje, 09/09/2022, Dichiarazione alla stampa del Presidente della Repubblica, Sergio Mattarella, al termine del colloquio con il Presidente Stevo Pendarovski in occasione della visita Ufficiale nella Repubblica della Macedonia del Nord).

Sempre nella categoria delle personificazioni interpretabili in chiave negativa è da collocare anche l'esempio (10), dove si nota una distribuzione convenzionalizzata del verbo *seminare*, la crisi è vista come seminatore di stati affettivi negativi in un accumulo enumerativo che sottolinea l'abbondanza dello stress psichico in periodi di crisi:

- (10) Certo, la lunga crisi economica ha seminato anche qui incertezze, affanni, preoccupazioni, qualche paura. (Brescia, 06/09/2016, Intervento del Presidente della Repubblica Sergio Mattarella alla cerimonia di commemorazione del Senatore Mino Martinazzoli)

5.2. Metafore ontologiche

Come qualsiasi nozione astratta, anche la crisi presenta delle difficoltà di concettualizzazione soprattutto per via della sua notevole estensione semantica e delle molteplici collocazioni in cui può comparire. Perciò le metafore ontologiche, le quali concettualizzano le nozioni astratte nei termini di oggetti concreti, saranno utili per ricondurre la crisi a un ambito concettuale familiare e, al contempo, aumentare l'espressività discorsiva. In (11) si ha la metafora deliberata LA CRISI È UN BANCO DI PROVA, la quale fa destare l'attenzione dell'ascoltatore o del lettore e quindi ha notevole salienza pragmatica, con una determinazione aggettivale superlativa in "particolarmente delicato". In (12) invece, la metafora della crisi vista come uno scalpello che incide su diversi ambiti come l'imprenditoria è convenzionalizzata, ma il contesto, arricchito con la metafora agricola del "terreno solido, nutrito da relazioni profonde", genera un forte effetto retorico di ricercatezza espressiva:

- (11) La crisi dei Balcani e in particolare del Kosovo fu, agli esordi della sua Presidenza, un banco di prova particolarmente delicato, seguito poi dall'attacco terroristico alle Torri gemelle di New York e dalla Seconda Guerra del Golfo. (Livorno, 15/01/2020, Intervento del Presidente della Repubblica Sergio Mattarella al convegno "Ricordare Carlo Azeglio Ciampi, uomo di governo e Capo dello Stato");
- (12) È molto significativo notare come la crisi economica di questi anni abbia inciso soltanto relativamente sull'imprenditoria italiana in Romania, a dimostrazione dell'esistenza di un terreno solido, nutrito da relazioni profonde, sul quale è naturale che si sviluppino nuove opportunità. (Bucarest, 14/06/2016, Saluto del Presidente della Repubblica, Sergio Mattarella, al Forum Economico italo-romeno "Gli investimenti italiani in Romania: un percorso europeo nell'economia globale").

Una sottoclasse delle metafore ontologiche sono le metafore sensoriali, in cui la crisi è vista come oggetto con proprietà percepibili tramite uno dei cinque sensi. In questa categoria rientrano le metafore della crisi come oggetto con proprietà tattili in (13) e (14). L'uso di "inasprire" con il significato di 'rendere più difficile' è convenzionalizzato, come confermato anche dalla definizione lessicografica¹, tuttavia, la sua natura figurata risulta ancora indubbia:

- (13) La successiva crisi finanziaria e poi economica, ha reso ancor più palpabile un diffuso senso di timore rispetto al "domani" individuale e collettivo. (Palazzo del Quirinale, 25/07/2019, Intervento del Presidente della Repubblica Sergio Mattarella alla XIII Conferenza degli Ambasciatori e delle Ambasciatrici);
- (14) Penso all'improvvisa interruzione delle esportazioni di beni alimentari e al conseguente incremento dei prezzi che hanno inasprito una crisi alimentare senza precedenti. (Palazzo del Quirinale, 16/12/2022, Intervento del Presidente della Repubblica, Sergio Mattarella, alla cerimonia dello scambio degli auguri di Natale e di fine anno con il Corpo Diplomatico).

La crisi può essere concettualizzata anche come oggetto individuabile tramite la vista, con uno sforzo percettivo espresso dal verbo "scorgere" nell'esempio (15):

¹ <https://www.treccani.it/vocabolario/inasprire/>, ultima consultazione 11 novembre 2025.

- (15) È la crisi della democrazia che l'esule scorge a livello internazionale, in un quadro europeo che - denuncia - stava portando il continente "a oscillare pericolosamente verso i due estremi del comunismo e del fascismo". (Roma, 11/06/2018, Intervento del Presidente della Repubblica Sergio Mattarella in occasione del XXX anniversario della scomparsa del Presidente della Repubblica Giuseppe Saragat).

Situazione eminentemente sgradevole, la crisi è spesso concettualizzata nei termini dell'oppressione e anche in questo caso le metafore possono essere di tipo ontologico, riconducendo la crisi a oggetti concreti come un fardello in (16), un posto pericoloso dal quale si deve uscire in (17) – uno dei rari esempi in cui la parola *crisi* compare in un contesto a connotazione positiva, che fa intravedere un raggio di speranza per la ripresa – oppure un ostacolo in (18), in un contesto ricco di metafore, nel quale si intreccia un atto direttivo indiretto nel sintagma "dobbiamo superare":

- (16) l'Africa e il Medio Oriente - ma non solo - regioni dell'America Latina, dell'Asia, e anche dell'Europa, sono interessate da un crescente numero di emergenze umanitarie, sia scatenate da conflitti, sia gravate dalle crisi climatiche (New York , 07/05/2024, Intervento del Presidente della Repubblica, Sergio Mattarella, all'Assemblea Generale delle Nazioni Unite dal titolo "Italia, Nazioni Unite e multilateralismo per affrontare le sfide comuni");
- (17) Lentamente e non senza contraddizioni - dovute all'eccezionalità della situazione da affrontare del tutto ignota - grazie a uno sforzo straordinario di collaborazione scientifica a livello globale e anche di collaborazione economica, sono stati individuati due filoni che ci hanno permesso di incamminarci sulla via dell'uscita dalla crisi. (Palazzo del Quirinale, 28/07/2021, Intervento del Presidente della Repubblica, Sergio Mattarella, in occasione della cerimonia di consegna del "Ventaglio" da parte dell'Associazione Stampa Parlamentare);
- (18) Antiche disuguaglianze sono state accentuate, nuovi squilibri si sono sovrapposti ai vecchi: questo sarà uno dei lasciti più amari della crisi che dobbiamo superare, per evitare che incrostazioni e rendite tolgano energie allo sviluppo. (Palazzo del Quirinale, 01/05/2021, Intervento del Presidente della Repubblica Sergio Mattarella alla celebrazione della Festa del Lavoro).

5.3. La crisi come fenomeno

Nel tentativo di rendere trasparente la portata e soprattutto gli effetti della crisi, spesso essa viene paragonata a un fenomeno, in genere molto dannoso o pericoloso; così, la crisi può essere un fenomeno che affligge, come in (19), con potenziale letale, come in (20), oppure, più di preciso, un incendio in (21):

- (19) riflettere sulle grandi crisi che in questo momento affliggono la comunità internazionale (Seoul, 08/11/2023, Dichiarazioni alla stampa del Presidente della Repubblica Sergio Mattarella al termine del colloquio con il Presidente Yoon Suk Yeol in occasione della Visita di Stato nella Repubblica di Corea);
- (20) Quando, 30 anni or sono, scoppiò lo scandalo delle adulterazioni al metanolo, quella crisi avrebbe potuto soffocare in una spirale di sfiducia l'intero settore, e con esso una filiera cruciale dell'agro-alimentare italiano. (Verona, 10/04/2016, Intervento del Presidente Sergio Mattarella alla cerimonia di inaugurazione della 50^a edizione di Vinitaly);
- (21) L'impegno della comunità internazionale in Africa si è dimostrato insufficiente a frenare l'ondata di focolai di crisi. (Palazzo del Quirinale, 15/12/2023, Intervento del Presidente della Repubblica Sergio Mattarella in occasione della Cerimonia per lo scambio degli auguri di fine anno con il Corpo Diplomatico).

La metafora dei “focolai di crisi” in (21) è iperbolizzante e si aggiunge all'espressione idiomatica, anch'essa di stampo metaforico, “frenare l'ondata di+N”, in una struttura figurata che esprime una critica all'azione della comunità internazionale nei confronti del continente africano. In questo contesto, le distribuzioni figurate sembrano contribuire alla costruzione del pathos, rafforzando la critica palese suggerita dall'aggettivo “insufficiente”.

5.4. Le metafore militari

Le metafore della guerra sono ampiamente diffuse in associazione a molti domini di partenza connotati negativamente grazie all'uso di conoscenze basilari e ampiamente condivise, efficaci nella strutturazione dell'informazione, ma anche perché esprimono un atteggiamento discorsivo connotato negativamente che attira l'attenzione e, in determinate condizioni, spinge a effetti perlocutivi (Flusberg, Matlock, Thibodeau 2018). Pertanto, esse non potevano mancare nella descrizione della crisi. In effetti, sotto (22) si registra appunto lo schema concettuale LA CRISI È UNA GUERRA, da cui non tutti escono vincitori:

- (22) È in questo scenario che fa irruzione il tema del divario tra chi è uscito vittorioso dalla crisi e chi ancora stenta, o non ne è uscito affatto. (Palazzo del Quirinale, 14/11/2016, Intervento del Presidente della Repubblica, Sergio Mattarella, alla cerimonia di consegna delle insegne di Cavaliere dell'Ordine "Al Merito del Lavoro").

Sempre di ambito guerresco sono anche gli esempi (23) e (24), in cui la crisi è ontologicamente concettualizzata come arma che ferisce. In (23) il pathos è aumentato dalla continuazione metaforica di stampo medico in "amputazioni":

- (23) La crisi economica più lunga e profonda dal dopoguerra ha lasciato ferite nella società, ridotto i margini di bilancio, costretto a rinunce e talvolta ad amputazioni difficilmente comprensibili. (Rimini, 23/10/2018, Intervento del Presidente della Repubblica Sergio Mattarella all'Assemblea Nazionale dell'ANCI);
- (24) È necessario, in definitiva, accompagnare questa ripresa per consentirle di consolidarsi e per assicurare la possibilità di recuperare progressivamente le ferite sociali che la crisi degli anni passati ha inferto nel nostro Paese (Quirinale, 26/07/2017, Intervento del Presidente della Repubblica Sergio Mattarella alla Cerimonia per la consegna del Ventaglio da parte dell'Associazione Stampa Parlamentare).

Collegato all'ambito militare è anche lo schema LA CRISI È UNA BOMBA individuabile nell'esempio (25), che mette in risalto la violenza e l'immediatezza degli effetti della crisi vista come una bomba che può esplodere di nuovo:

- (25) Rispetto a quei Paesi soltanto la prospettiva di integrazione nell'Unione, nei tempi necessari, incoraggia il percorso di pacificazione reciproca, evitando il riesplodere di crisi che si riverbererebbero su tutti i Paesi europei. (Palazzo del Quirinale, 22/03/2017, Intervento del Presidente della Repubblica, Sergio Mattarella, all'incontro con una delegazione di deputati italiani eletti al Parlamento Europeo in occasione del 60° anniversario della firma dei Trattati di Roma).

5.5. Le metafore di ambiti specialistici

Le metafore i cui domini di arrivo sono di ambito medico o scientifico, perlopiù deliberate, rappresentano forse il momento di maggiore creatività retorica del Presidente Sergio Mattarella. Ne annoveriamo soltanto alcune negli esempi (26)-(37).

Lo schema LA CRISI È UNA MALATTIA ha un forte impatto patetico sul ricevente, spesso crea consapevolezza tirando un segnale di allarme, e cerca di spingere verso qualche azione contrastante, come si evince da (26), con un'immagine della crisi come malattia virale che contagia e dunque rende inoperanti le istituzioni dello Stato, e da (27), in un'allegoria nella quale, oltre all'immagine del dilagamento dell'infezione, anche le istituzioni diventano organismi – e la parola viene interpretata in senso letterale – che sono “indeboliti [...] dalla crisi economica”:

- (26) la crisi rischia di contagiare le stesse istituzioni rappresentative (Palazzo del Quirinale, 01/05/2017, Intervento del Presidente della Repubblica Sergio Mattarella alla celebrazione della Festa del Lavoro);
- (27) Quelle idee e quei pensieri grotteschi, nutriti di secoli di pregiudizi contro gli ebrei, rappresentarono il brodo di coltura nel quale nacque e si riprodusse il germe del totalitarismo razzista. Rimasto per molto tempo allo stato latente, esplose e si diffuse, con violenza inimmaginabile, quando infettò organismi politici e sociali indeboliti e sfibrati dalla crisi economica esplosa dopo la Grande Guerra. (Palazzo del Quirinale, 27/01/2021, Intervento del Presidente della Repubblica Sergio Mattarella alla celebrazione del Giorno della Memoria).

Il dolore causato dalla crisi è anch'esso concettualizzato in effetti negativi come la paralisi in (28) oppure in ricadute che necessitano interventi ortopedici in (29), dove il sintagma “fratture sociali” è convenzionalizzato, però l'interpretazione del vocabolo “frattura” è di nuovo letterale nella continuazione della metafora in una struttura binaria “filata”, questa volta con due immagini deliberate in “ricomposte” e “medicate”:

- (28) Le crisi non devono paralizzarci. (Cernobbio, 05/09/2015, Intervento del Presidente Mattarella alla 41^a edizione del Forum The European House – Ambrosetti a Villa d'Este);
- (29) L'unità del Paese esige che le fratture sociali provocate dalla crisi economica siano ricomposte, o quantomeno medicate, con azioni positive. (Milano, 25/04/2015, Intervento del Presidente Mattarella alla cerimonia celebrativa del 70° Anniversario della Liberazione).

Anche la matematica è un dominio adoperato dal Presidente della Repubblica, con la crisi vista come numero di segno opposto e, in seguito, come oggetto contundente in una metafora dell'oppressione espressa attraverso il verbo “colpisce” nell'esempio (30):

- (30) Oggi la crisi dei prezzi dei prodotti energetici è di segno opposto e colpisce Paesi produttori ed emergenti, rischiando di rallentare la timida ripresa che pur si manifesta nell'economia europea. (Palazzo del Quirinale, 15/04/2016, Intervento del Presidente Mattarella all'incontro con i partecipanti alla Riunione Plenaria della Commissione Trilaterale).

Sempre di ambito matematico, anche se forse non più percepibile in seguito alla convenzionalizzazione e all'utilizzo molto frequente, è anche lo schema LA CRISI È UN PROBLEMA DA RISOLVERE esemplificato sotto (31), in cui viene preceduto dalla concettualizzazione della crisi come nemico da affrontare:

- (31) Abbiamo anche manifestato alla fine, insieme, il Presidente Yoon ed io, la soddisfazione per le nostre posizioni coincidenti per quanto riguarda la vita delle Nazioni Unite, ribadendo l'importanza di questa sede globale che, pur con le lacune che presenta, ha un ruolo fondamentale e insostituibile per affrontare e cercare di risolvere le crisi internazionali. (Seoul, 08/11/2023, Dichiarazioni alla stampa del Presidente della Repubblica Sergio Mattarella al termine del colloquio con il Presidente Yoon Suk Yeol in occasione della Visita di Stato nella Repubblica di Corea).

Le metafore geografiche e geologiche, di stampo ontologico, fanno riferimento alla crisi come a un baratro in (32), come uno spartiacque in (33) oppure come un terremoto ricorrente in (34), dove il Mediterraneo diventa "epicentro delle crisi":

- (32) Siamo sull'orlo di una crisi climatica globale, per scongiurare la quale occorrono misure concordate a livello planetario. (Belluno, 12/03/2019, Intervento del Presidente della Repubblica Sergio Mattarella alla cerimonia commemorativa dell'alluvione dell'ottobre 2018 nella Regione Veneto);
- (33) La drammatica crisi provocata dalla pandemia è stata uno spartiacque per l'Unione Europea che, in meno di sei mesi, ha compiuto scelte coraggiose e innovative che soltanto qualche settimana prima del suo inizio apparivano decisamente "fuori portata". (Roma, 05/09/2020, Intervento del Presidente della Repubblica Sergio Mattarella, in videoconferenza, alla sessione di apertura della seconda giornata della 46^a edizione del Forum Ambrosetti dal tema "Lo scenario di oggi e di domani per le strategie competitive");
- (34) Mediterraneo, un mare che - come ha più volte sottolineato il Presidente del Consiglio, Paolo Gentiloni, nella sua veste di

Ministro degli Esteri - da epicentro delle crisi, deve diventare baricentro delle opportunità. (Palazzo del Quirinale, 19/12/2016, Intervento del Presidente della Repubblica, Sergio Mattarella, in occasione della presentazione degli auguri di Natale e di fine anno da parte del Corpo Diplomatico).

Di forte impatto emotivo è anche lo schema LA CRISI È UN FENOMENO METEOROLOGICO attuato nei “minacciosi venti di crisi” dell’esempio (35), in cui uno degli argomenti è appunto il clima, in un effetto retorico interessante nel parallelo tra l’interpretazione letterale della parola “clima” e il seguito metaforico che veicola la crisi come un vento che pare intensificarsi:

- (35) L’Unione Europea, in linea con gli auspici dei suoi Padri Fondatori, è oggi chiamata ad assumersi crescenti responsabilità, sia in relazione alle grandi questioni globali, come la revisione delle regole del commercio internazionale o i negoziati sul clima, che nelle sue relazioni con il vicinato meridionale e orientale, ove minacciosi venti di crisi appaiono intensificarsi. (Palazzo del Quirinale, 28/11/2019, Saluto del Presidente della Repubblica Sergio Mattarella ai partecipanti al Simposio organizzato da Sioi e Fondazione Nizami Ganjavi).

Fra le metafore di ambito artistico, lo schema predominante è LA CRISI È UNO SPETTACOLO, con i suoi protagonisti, illustrato nell’esempio (36), al quale però non si deve assistere passivamente. La metafora “teatri di crisi” è invece “rivivificata” nei termini di Croft e Cruse (2010 [2004]), essendo il rifacimento dell’espressione “teatri di guerra”, a sua volta di ispirazione artistica:

- (36) L’Unione europea non può essere, come spesso avviene, spettatrice nelle varie crisi internazionali e nei teatri di crisi che abbiamo di fronte a noi, in attesa che i protagonisti di queste crisi riescano a risolvere i problemi. (Sofia, 13/09/2016, Dichiarazioni alla stampa del Presidente della Repubblica Sergio Mattarella al termine dell’incontro con il Presidente della Repubblica di Bulgaria, Rosen Plevneliev).

Tra gli otto utilizzi figurati positivi, oltre al soprammenzionato esempio (17), ne citiamo soltanto due, in cui la crisi è un’opportunità di rilancio, ossia una spinta in (37) o un motore per lo sviluppo in (38). In (38) si aggiungono anche due metafore di stampo scientifico, tratti dagli ambiti della matematica e della fisica, sul ruolo dell’Unione Europea come moltiplicatore e vettore per fenomeni positivi:

- (37) Il conflitto in Europa ha anche generato una crisi degli approvvigionamenti alimentari che affligge Paesi della sponda meridionale e che, mentre obbliga a individuare urgenti soluzioni, spinge, insieme, a continuare sulla strada della promozione di sistemi agro-alimentari sostenibili (02/12/2022);
- (38) Non possiamo fallire la sfida di trasformare la crisi in motore di un nuovo sviluppo più qualificato e più equo, che rilanci il ruolo dell'Unione Europea come moltiplicatore della propria piattaforma di valori e come vettore di inclusione. (05/07/2021).

6. Conclusioni

Dalla breve rassegna di alcuni esempi più illustrativi per gli utilizzi letterali e soprattutto figurati del lessema *crisi* negli interventi mattarelliani si evince l'interesse per l'espressività retorica nella costruzione discorsiva. Le occorrenze figurate di *crisi*, in metafore e personificazioni sono non soltanto quasi il doppio delle occorrenze letterali, ma i sintagmi figurati in cui compare *crisi* sono solitamente accompagnati da altre strutture metaforiche, in un accumulo espressivo che dimostra la ricercatezza della lingua utilizzata, desta l'attenzione del ricevente del messaggio e, al contempo, gli chiede uno sforzo interpretativo maggiore rispetto a quello adoperato nella decodifica dei contenuti letterali. In questi accumuli metaforici di notevole interesse sono le metafore "filate", in cui un utilizzo metaforico convenzionalizzato viene ripreso e ampliato retoricamente attraverso l'aggiunta di nuove metafore deliberate, le quali stupiscono il ricevente del messaggio e hanno buone *chances* di diventare memorabili.

Vista la connotazione negativa che *crisi* acquista in quasi tutti i contesti individuati, anche le metafore della crisi sono costruite per sottolineare perlopiù le valenze negative del concetto, a volte rafforzando la critica espressa tramite altri vocaboli, altre volte attenuandola mediante verbi epistemicici. Tuttavia, le distribuzioni di *crisi* confermano la conclusione raggiunta da Bartoli (2025, 30) in seguito all'analisi dei discorsi di fine anno, ossia una suddivisione cronologica dei discorsi mattarelliani in un primo periodo che va dal 2015 al 2019, in cui esprime un ottimismo moderato e spinge all'azione tramite atti linguistici direttivi, dove la crisi è un ricordo doloroso, da aggirare in un futuro leggermente più luminoso se appoggiato da azioni intente a evitare nuovi eventi incontrollabili, e un secondo periodo che comincia dal 2020 e si prolunga fino ai giorni nostri, in cui vengono denunciate in tono cupo le ingiustizie causate dai conflitti armati in corso e dalle dissensioni a livello mondiale.

Uno sguardo rapido sui verbi che accompagnano la parola *crisi* nelle collocazioni più frequenti conferma le sue valenze negative: la crisi colpisce e affligge, la si deve attraversare nelle descrizioni di crisi contemporanee al momento del discorso, o, in un tono più ottimistico, deve essere superata. La ricerca qui presentata dimostra che, oltre gli utilizzi letterali della parola *crisi* in collocazioni standardizzate come *crisi economica* / *finanziaria* oppure *crisi sanitaria*, il vocabolo è reperibile anche in strutture figurate metaforiche di tipo ontologico e sensoriale, ma anche di ambito più specialistico, pur

essendo a volte lessicalizzate, come le occorrenze di metafore meteorologiche o militari, il che dimostra l'interesse del Presidente della Repubblica per la creatività retorica.

Ma, al di là della varietà degli schemi concettuali adoperati, forse la conclusione più sorprendente di quest'analisi emana dai dati numerici: nel periodo di crisi provocata dalla pandemia del COVID-19 le occorrenze del vocabolo non sono (molto) più numerose rispetto ai periodi precedenti o successivi. Nel 2020 *crisi* compare soltanto 31 volte, mentre nel 2019 ne ritroviamo 30; sono i minimi dell'intero corpus. Il "campione" è l'anno 2015, con 85 occorrenze. Si evince da ciò la cura del Presidente Mattarella nell'evitare le narrazioni allarmistiche, non volendo incutere paura o maggiori ansie nella popolazione.

Bibliografia

- Bartoli, Carlo. 2025. *Parla il Colle. Com'è cambiata l'Italia attraverso di messaggi di fine anno dei Presidenti*. Pisa: Pacini Editore.
- Corrà, Davide. 2021. *Analisi dei discorsi di fine anno del Presidente della Repubblica Italiana Sergio Mattarella*. Tesi di laurea triennale all'Università degli Studi di Padova, <https://thesis.unipd.it/handle/20.500.12608/36213> (ultima consultazione 09/06/2025).
- Cortelazzo, Michele. 2024. *Il recupero presidenziale di una locuzione degasperiana: mettersi alla stanga, in La lingua della neopolitica. Come parlano i leader*. Roma: Treccani, pp. 59-61.
- Croft, William, Cruse, Alan D. 2010[2004]. *Linguistica cognitiva*. Traduzione italiana di Giulia Grandolini e Maria Pina Rocchia, edizione italiana a cura di Silvia Luraghi. Roma: Carocci.
- Flusberg, Stephen J., Matlock, Teenie, Thibodeau, Paul H. 2018. *War metaphors in public discourse*, in "Metaphor and Symbol" 33 (1): Metaphor and Symbol. University of New England, pp. 1-18.
- Laccetti, Giovanni. 2015. "Una parola è poca..." *Analisi linguistica del discorso di insediamento del dodicesimo Presidente della Repubblica Mattarella*, https://www.termometropolitico.it/1158989_una-parola-e-poca-analisi-linguistica-del-discorso-di-insediamento-del-presidente-mattarella.html (ultima consultazione 09/06/2025).
- Lakoff, George, Johnson, Mark. 2012⁴ [1980]. *Metafora e vita quotidiana*. Traduzione di Patrizia Violi. Milano: Bompiani.
- Muzet, Denis. 2013. *Les mots de la crise*. Paris: Eyrolles.
- Osthus, Dietmar. 2016. « *La crise (...) elle est là, elle est violente, elle est lourde, elle est profonde, elle est dure.* » *Lexicométrie et narratifs de la crise financière*, in Daniela Pietrini e Kathrin Wenz (a cura di), *Dire la crisi: parole, testi, discorsi. Approcci linguistici al concetto di crisi*. Berlin: Peter Lang, pp. 33-47.
- Pietrini, Daniela / Wenz, Kathrin (a cura di), 2016, *Dire la crisi: parole, testi, discorsi. Approcci linguistici al concetto di crisi*. Berlin: Peter Lang.
- Steen, Gerard, 2008, "The Paradox of Metaphor: Why We Need a Three-Dimensional Model of Metaphor", *Metaphor and Symbol*. University of New England, 23:4, 213-241.
- Steen, Gerard, 2011, "The contemporary theory of metaphor - Now new and improved!", *Review of Cognitive Linguistics*, 9:1, 26-64.

Silvia MADINCEA PAȘCU
(Università Tibiscus
di Timișoara)

L'intelligenza artificiale: rivoluzione o "crisi" nell'insegnamento delle lingue straniere?

Abstract: (Artificial Intelligence: Revolution or 'Crisis' in Foreign Language Teaching?) Artificial intelligence has radically transformed many sectors, including the field of language education. The use of artificial intelligence in pedagogical practices has its roots in the 1980s; however, only in recent years tools like chatbots, machine translation systems, and tailored educational platforms have gained popularity. This presentation aims to analyze whether artificial intelligence represents a revolution or a "crisis" in the field of foreign language teaching. On the one hand, it concerns the potential of artificial intelligence, namely personalized learning (adaptive exercises, real-time feedback, and language courses specifically designed for individual students), increased accessibility, and optimized instruction time (continuous oral and written practice, use of authentic materials, immersion in the studied culture and language, etc.). On the other hand, using artificial intelligence without a critical and informed approach runs the risks of compromising the quality of language learning. Factors such as the dehumanization of educational interactions, technological dependence, and the loss of cultural subtleties must be considered. The paper seeks to demonstrate, through illustrative examples, that AI represents a tool for improving and modernizing the acquisition of foreign languages, while also presenting various limitations and contexts in which the teacher's role remains essential. The paper concludes by suggesting that artificial intelligence is an exceptionally powerful tool; however, it is up to educators to determine its integration into teaching contexts. A balanced and conscious use of artificial intelligence has the potential to bring substantial benefits to the educational process.

Keywords: *artificial intelligence, teaching, languages, revolution, crisis.*

Riassunto: La diffusione dell'intelligenza artificiale ha trasformato radicalmente numerosi settori, incluso il campo dell'educazione linguistica. L'uso dell'intelligenza artificiale nelle pratiche pedagogiche ha le sue origini negli anni '80; tuttavia, soltanto negli ultimi anni strumenti come chatbot, sistemi di traduzione automatica e piattaforme educative su misura hanno acquisito popolarità. Il presente intervento si propone di analizzare se l'intelligenza artificiale rappresenti una rivoluzione o una "crisi" nel campo dell'insegnamento delle lingue straniere. Da una parte, si tratta della potenzialità dell'intelligenza artificiale, cioè la personalizzazione dell'apprendimento (esercizi adattivi, feedback in tempo reale e corsi di lingua progettati specificamente per i singoli studenti), una maggiore accessibilità e ottimizzazione dei tempi di istruzione (pratica continua in forma orale e scritta, utilizzo di materiali autentici, immersione nella cultura e lingua studiata, ecc.). Dall'altra parte, usare l'intelligenza artificiale senza un approccio critico e informato si corre il rischio di compromettere la qualità dell'apprendimento linguistico. Fattori come la disumanizzazione delle interazioni educative, la dipendenza tecnologica e la perdita delle sottigliezze culturali devono essere prese in considerazione. Il lavoro cerca di dimostrare, attraverso esempi illustrativi, che l'IA rappresenta uno strumento di miglioramento e modernizzazione nell'acquisizione delle lingue straniere, pur presentando varie limitazioni e contesti in cui il ruolo del docente rimane indispensabile. L'intervento si conclude suggerendo che l'intelligenza artificiale è uno strumento eccezionalmente potente; tuttavia, spetta agli educatori determinarne l'integrazione nei contesti didattici. Un utilizzo equilibrato e consapevole dell'intelligenza artificiale ha il potenziale per apportare vantaggi

sostanziali al processo educativo.

Parole-chiave: *intelligenza artificiale, insegnamento, lingue, rivoluzione, crisi*

1. Introduzione

La diffusione dell'intelligenza artificiale ha trasformato radicalmente numerosi settori, incluso il campo dell'educazione linguistica. Le principali preoccupazioni sull'uso di questa nuova tecnologia nell'ambito dell'educazione in genere riguardano l'integrità accademica e il plagio. (Barrett, Pack: 2023). Tenendo conto della scarsa possibilità di distinguere tra i testi generati dall'intelligenza artificiale e quelli prodotti dall'uomo, ci sono degli esperti che vedono l'uso dell'intelligenza artificiale come una crisi, una vera minaccia al ruolo dell'insegnante, senza portare nuovi e significativi vantaggi per la pedagogia nell'istruzione superiore (O'Dea, O'Dea: 2023). Usare l'intelligenza artificiale senza un approccio critico e informato si corre il rischio di compromettere la qualità dell'apprendimento linguistico. Fattori come la disumanizzazione delle interazioni educative, la dipendenza tecnologica e la perdita delle sottigliezze culturali devono essere prese in considerazione.

Dall'altra parte, ci sono delle opinioni che sottolineano la potenzialità dell'intelligenza artificiale nel migliorare notevolmente l'esperienza di apprendimento, cioè la personalizzazione dell'apprendimento (esercizi adattivi, feedback in tempo reale e corsi di lingua progettati specificamente per i singoli studenti), una maggiore accessibilità e ottimizzazione dei tempi di istruzione (pratica continua in forma orale e scritta, utilizzo di materiali autentici, immersione nella cultura e lingua studiata, ecc.). (Florea: 2019; Fu, Lokesh, Sabitha: 2021; Mallik, Gangopadhyay: 2023). La pubblicazione del quadro proposto dall'UNESCO (2024) dei due documenti fondamentali: *AI Competency Framework for Teachers* e *AI Competency Framework for Students* viene in contro ai gruppi di pensiero, pro o contro l'intelligenza artificiale. Il primo documento aiuta i docenti a integrare in modo consapevole, critico e graduale l'intelligenza artificiale nell'insegnamento, mentre il secondo offre agli studenti gli strumenti per avvicinarsi in modo responsabile all'IA.

Il presente intervento cerca di chiarire, attraverso esempi illustrativi, le principali potenzialità dell'IA nel migliorare e modernizzare l'acquisizione delle lingue straniere, nonché le sue limitazioni e i contesti in cui il ruolo del docente rimane indispensabile. L'intervento si concentra sulle dimensioni e sui vincoli benefici inerenti all'intelligenza artificiale, rimandando a successive analisi le questioni più delicate come il riconoscimento e la prevenzione del plagio, l'indebolimento del pensiero critico, la protezione dei dati personali degli apprendenti e altri aspetti affini.

2. Vantaggi dell'uso di IA nell'insegnamento e apprendimento

2.1. Vantaggi dell'IA per gli insegnanti di lingue straniere

Utilizzata correttamente, la tecnologia intelligente può infatti rivelarsi un preziosissimo alleato per lo studio di qualsiasi lingua straniera. L'IA può aiutare gli insegnanti a risparmiare tempo, a migliorare l'efficacia delle loro lezioni e specialmente a sviluppare la motivazione degli apprendenti.

a) Pianificazione e gestione delle lezioni

Le piattaforme come **Education Copilot** possono generare piani di lezione personalizzati e materiali didattici, mentre **Quizlet** può creare automaticamente test, esercizi, mappe concettuali e quiz. Infine, piattaforme come **DreamBox Learning** possono fornire suggerimenti per adattare contenuti a diversi livelli di abilità, consentendo agli insegnanti di personalizzare ulteriormente l'apprendimento per i loro studenti.

b) Supporto linguistico

L'IA può sostenere gli insegnanti a migliorare la comunicazione e la comprensione dei testi. Piattaforme come **DeepL** possono tradurre e adattare testi letterari o poesie in diverse lingue, permettendo agli studenti di esplorare la creatività linguistica e culturale, mentre **Grammarly** fornisce suggerimenti grammaticali e terminologici per migliorare la chiarezza delle spiegazioni e quindi la comprensione degli studenti, facilitando l'apprendimento.

c) Interazione e pratica linguistica

Le piattaforme come **Babbel** possono fornire opportunità di pratica linguistica interattiva e personalizzata per gli studenti, consentendo loro di migliorare le loro abilità linguistiche in modo autonomo e divertente. Le chatbots come **Replika** o **Cleverbot** possono essere utilizzate per simulare conversazioni autentiche e attività di ascolto per aiutare gli studenti a sviluppare le loro abilità comunicative e a praticare la lingua in un contesto realistico, preparandoli a situazioni reali in cui dovranno utilizzare la lingua straniera. **Mondly**, per esempio, può fornire supporto linguistico e rispondere alle domande degli studenti in tempo reale, aiutandoli a chiarire dubbi e migliorare la loro comprensione della lingua.

d) Stimolazione della creatività

L'intelligenza artificiale può essere impiegata dagli educatori linguistici per migliorare la creatività è l'immaginazione attraverso la produzione di narrazioni o racconti che gli studenti possono completare o modificare (**AI Writer**, **StoryFit**); lo sviluppo di personaggi per storie o drammi, fornendo raccomandazioni per caratteristiche, personalità e background (**Personality Forge**); la scrittura creativa basata su suggerimenti e concetti come titoli, temi o strutture narrative (**AI Dungeon**, **Writing Assistant**); la simulazione di dialoghi con personaggi virtuali, permettendogli di praticare la lingua e sviluppare la loro creatività comunicativa (**Replika** o **Cleverbot**), oppure la generazione di idee per diversi progetti, un video di presentazione, un podcast, una ricerca su un argomento specifico (**Rosetta Stone**).

e) Valutazione e monitoraggio

Le piattaforme come **Turnitin** possono correggere automaticamente compiti e test utilizzando Algoritmi di Apprendimento Automatico, liberando tempo per gli insegnanti. **BrightBytes** e **Khan Academy** possono analizzare i progressi degli studenti, fornire feedback immediato e personalizzato, aiutandoli a migliorare le loro abilità e a raggiungere i loro obiettivi.

2.2. Vantaggi dell'IA per gli studenti di lingue straniere

a) Apprendimento personalizzato

Le piattaforme come **DreamBox Learning** sono in grado di offrire esercizi su misura per gli studenti, adatti ai loro specifici livelli accademici e ai loro progressi. Questo approccio personalizzato consente agli studenti di lavorare su contenuti appropriati per le loro specifiche esigenze educative, migliorando la loro comprensione e i risultati di apprendimento. Inoltre, piattaforme come **Khan Academy** offrono agli studenti la possibilità di esercitarsi al ritmo che preferiscono e di avanzare a una velocità adatta al loro stile di apprendimento, evitando così sentimenti di inadeguatezza e permettendo loro di rivedere i materiali didattici con la frequenza necessaria per raggiungere una comprensione completa dell'argomento. **Makes you Fluent** e **Jumpspeak** sono altre piattaforme basate su apprendimento immersivo, conversazioni pratiche in tempo reale con correzioni dirette della pronuncia, grammatica e lessico.

b) Supporto continuo

Utilizzando risorse come **ChatGPT** o **Meta AI**, gli studenti hanno l'opportunità di ricevere assistenza e guida in qualsiasi momento, senza dover aspettare l'intervento dell'insegnante. Inoltre, **Grammarly** serve a chiarire le regole grammaticali o il vocabolario in tempo reale, facilitando la padronanza della lingua da parte degli studenti, mitigando gli errori di grammatica e di sintassi.

c) Coinvolgimento e motivazione

Le piattaforme come **Prodigy** offrono attività interattive e gamificate per gli studenti che rendono l'apprendimento più divertente e coinvolgente, amplificando così la loro motivazione e successivamente migliorando i loro risultati. Inoltre, le autentiche simulazioni conversazionali disponibili su **Babbel** aiutano gli studenti a sviluppare le loro competenze comunicative e a praticare la lingua in un contesto che rispecchia le interazioni del mondo reale.

d) Accessibilità e inclusione

ClaroRead è progettato per fornire risorse adattabili agli studenti con difficoltà di lettura, aiutandogli ad accedere ai contenuti didattici, partecipare attivamente all'apprendimento e superare le barriere linguistiche, il che a sua volta favorisce l'inclusione e la diversità nell'istruzione. La piattaforma dispone delle funzionalità come la lettura dei testi ad alta voce e l'evidenziazione del testo, che servono a migliorare la comprensione e promuovere l'accessibilità dei materiali didattici.

3. Ambiti in cui il docente supera le capacità dell'IA

Nonostante la capacità di elaborare informazioni su un ampio database, l'intelligenza artificiale deve essere affrontata con attenzione, con un approccio critico e informato tanto dagli insegnanti quanto dagli studenti. Le informazioni e le sorse indicate dall'intelligenza artificiale devono essere verificate visto che possono essere imprecise o obsolete.

Per di più, l'intelligenza artificiale presenta limitazioni significative, specialmente nelle situazioni che richiedono empatia, motivazione e una comprensione profonda della cultura e del contesto comunicativo, aspetti in cui il ruolo del docente è insostituibile.

3.1. Regolazione didattica in tempo reale

Secondo le esigenze della classe, l'insegnante adatta il suo approccio metodologico in tempo reale e dimostra una notevole flessibilità didattica. Durante il corso, il docente può cambiare immediatamente il suo approccio didattico secondo il modo in cui reagiscono gli studenti. Quando le sue spiegazioni ed esempi e i suoi esempi non siano efficaci, la strategia dell'insegnante può essere modificata, usando spiegazioni, esempi ed esercizi diversi. Il livello di difficoltà viene affrontato in modo flessibile e personalizzato, senza seguire protocolli pre-programmati come nel caso dell'intelligenza artificiale.

Nel caso Se nel caso di una lezione sul congiuntivo, per esempio, nota un errore ripetitivo con l'uso del congiuntivo dopo "benché", e il docente può cambiare in tempo reale le attività proposte con spiegazioni aggiuntive ed esercizi orali guidati su frasi simili. Allo stesso tempo può semplificare gli esempi, cambiare tono e fare delle domande per verificare la comprensione degli studenti. L'ambito di confusione può essere alleggerito con uno scherzo, un gioco o un esempio della cultura italiana.

L'intelligenza artificiale, dall'altra parte, non potrebbe capire il motivo culturale o emotivo della difficoltà e non cambierebbe la strategia comunicativa in base alla reazione emotiva degli studenti.

3.2. Comprensione critica e approfondita delle dimensioni culturali

È ampiamente riconosciuto che l'insegnamento delle lingue straniere non significa soltanto lessico e regole di grammatica, ma anche la cultura e civiltà di chi parla quella lingua. Perciò l'insegnante può offrire un contesto culturale della lingua che arricchisce il processo di apprendimento con elementi sulle tradizioni, gesti, consuetudini sociali, modi di dire, etc. Tutti questi elementi sono essenziali per l'uso naturale e adeguato della lingua ai contesti. Si tratta di educazione linguistico-culturale con focus su contenuti simbolici e socioculturali. Anche se l'intelligenza artificiale può fornire accesso a vari fonti culturali, non riesce a raggiungere la profondità relazionale ed interpretativa dell'insegnante umano. Quest'ultimo può trasmettere valori e interpretazioni personali della cultura discussa, varie sfumature culturali che possono sfuggire all'intelligenza artificiale.

Nell'insegnare il linguaggio dei gesti, l'insegnante umano può contestualizzare e interpretare i gesti in relazione a tono, intenzione, espressione facciale e situazione comunicativa. Il gesto della mano a borsa (con le dita unite, il palmo rivolto verso l'alto e la mano scuota su e giù) può significare "Cosa vuoi?", "ma cosa dici?", "ma cosa stai facendo?" "Che stai dicendo?", a seconda del contesto. Da un invito a dire qualcosa, a esprimere un dubbio o a chiedere spiegazioni, il significato del gesto cambia in base all'intenzione del parlante e del contesto. Un insegnante umano può mostrarlo fisicamente, raccontare aneddoti personali, far vedere variazioni regionali, e spiegare quando è opportuno o inopportuno usarlo. Inoltre, può coinvolgere gli studenti in attività teatrali o *roleplay*, correggere errori sottili nell'uso dei gesti, e mostrare come questi interagiscono con la prossemica, l'intonazione e la cultura dell'interazione sociale italiana. Tutti questi aspetti sono difficilmente colti dall'intelligenza artificiale in tempo reale.

L'IA è in grado di fornire contenuti corretti, ma percepisce a stento la sottigliezza dell'ironia, dei detti popolari, delle emozioni legate a un evento storico o a una festività tradizionale.

3.3. Creatività linguistica

Usando diverse attività e conversazioni spontanee che richiedono un uso attivo della lingua, l'insegnante umano stimola la creatività linguistica degli studenti. I giochi di ruolo o i dibattiti su diversi argomenti sviluppano la competenza comunicativa degli studenti, spingendogli a pensare e parlare in modo critico nella lingua che studiano.

Prendiamo, per esempio, una "scrittura a catena" in cui ogni studente aggiunge una frase a una storia inventata collettivamente. L'insegnante può notare e interpretare le reazioni e l'umorismo della classe, può portare elementi imprevisti per crescere l'interesse degli studenti, può stimolare il lessico emotivo e interculturale, incoraggiando i riferimenti alla propria cultura e la spontaneità espressiva.

L'intelligenza artificiale, dall'altra parte, può fare suggerimenti lessicali e correzioni grammaticali, ma è più limitata nell'intendere il contesto e nell'improvvisare.

3.4. Feedback personalizzato e intuitivo

Il feedback dell'insegnante è più personalizzato e intuitivo. Un insegnante può rendersi conto se uno sbaglio è dovuto a distrazione o alla mancanza delle conoscenze e perciò le sue spiegazioni si possono adattare alle necessità degli studenti. L'insegnante non solo corregge gli errori grammaticali e lessicali, ma anche spiega le diverse sfumature culturali della lingua, usa esempi rilevanti tratti dai contesti reali o dalla propria esperienza e suggerisce espressioni idiomatiche, modi di dire o aneddoti sugli aspetti presi in discussione.

Durante la presentazione orale di uno studente su un soggetto culturale italiano, l'insegnante nota in tempo reale varie esitazioni e incertezze linguistiche. Il suo feedback alla fine prende in considerazione tanto la correttezza grammaticale e

lessicale quanto l'intenzione comunicativa e il livello di fiducia dello studente. Le insicurezze grammaticali e lessicali possono essere spiegate e riprese in un corso ulteriore. In questo modo, l'insegnante offre un feedback personalizzato, empatico e motivante, sostenendo l'apprendente nel suo percorso educativo.

Dall'altra parte, il feedback dell'intelligenza artificiale sarebbe standardizzato, del tipo tre errori di grammatica e due di lessico, seguiti da suggerimenti, senza tenere conto dell'intenzione comunicativa o della storia dello studente.

3.5. Sintonizzazione educativa

L'insegnante ha la capacità di entrare in sintonia con lo stato emotivo e cognitivo dello studente e reagire adeguatamente. Nel caso in cui gli studenti sembrano demotivati, l'insegnante può adattare il ritmo del corso, può trovare diverse strategie per facilitare la comprensione delle spiegazioni e può incoraggiare gli studenti. Nell'apprendimento di ogni genere, così come nell'apprendimento delle lingue straniere, il supporto emotivo e la motivazione sono fondamentali.

Nella coniugazione del verbo al congiuntivo, per esempio, l'insegnante nota la tensione dello studente attraverso il tono della voce e le espressioni faciali. L'insegnante può decidere perciò di abbandonare l'attività prevista e proporre un'altra attività più facile oppure un gioco per rilassare l'atmosfera della classe, mantenere l'interesse e rafforzare la fiducia dello studente.

L'intelligenza artificiale invece non potrebbe identificare i bisogni educativi ed emotivi dello studente attraverso il tono o la mimica e continuerà a produrre esercizi dello stesso genere.

3.6. Creare un ambito di sicurezza e un rapporto di fiducia

Alla lunga, l'insegnante può creare un ambito di apprendimento sicuro, stimolante e supportivo e sviluppare un rapporto di fiducia con gli studenti. Questa fiducia potrebbe favorire un apprendimento più rapido della lingua, gli studenti si sentono a loro agio di sbagliare visto che ricevono una valutazione costruttiva e non critica. Poter sbagliare senza essere giudicati spinge qualsiasi apprendente a sperimentare la lingua.

L'intelligenza artificiale invece fornisce risposte neutre e non giudicanti, offre feedback immediato, si adatta al ritmo individuale dello studente e crea ambiti in cui l'apprendente non si sente esposto (giochi, realtà virtuale etc.), ma non riesce a identificare le sfumature emotive e rispondere con empatia reale. Il rapporto di fiducia con gli studenti è perciò limitato.

Durante un corso d'italiano, l'insegnante può notare che alcuni studenti partecipano poco al percorso didattico. Per coinvolgerli, l'insegnante propone attività a coppia o in piccoli gruppi, usa un tono rassicurante nelle domande fatte e sottolinea i piccoli progressi con commenti positivi. Le strategie usate contribuiscono nel lungo termine alla crescita della fiducia e alla partecipazione più entusiasta degli studenti.

L'intelligenza artificiale invece non riesce a percepire sfumature emotive come insicurezza e inquietudine.

3.7. Offrire ispirazione e motivazione

Un insegnante appassionato può servire come una fonte d'ispirazione per i suoi apprendenti. Gli studenti possono essere più motivati ed interessati nel loro percorso dalle connessioni personali con la lingua. L'insegnante potrebbe indicare risorse molteplici, come libri, film, musica, spot pubblicitari ed altri per fare l'apprendimento della lingua più attraente e piacevole. La lezione diventa un'esperienza sociale e motivante.

L'intelligenza artificiale invece non ha la sensibilità emotiva per ispirare e motivare gli studenti in modo genuino e costate.

Durante una lezione sul linguaggio pubblicitario, per esempio, l'insegnante propone alla classe un'analisi di quattro spot pubblicitari virali su TikTok. L'analisi discute il numero e la spiegazione delle visualizzazioni, ma anche l'emozione trasmessa. L'attività è seguita dalla creazione del proprio spot in italiano con il lessico persuasivo studiato. L'ambito è partecipativo, l'insegnante interagisce in tempo reale, incoraggia le iniziative originali, il pensiero critico, condivide l'umorismo, valorizza ogni proposta e coinvolge anche i più timidi.

L'intelligenza artificiale invece può suggerire esercizi simili ma senza indentificare l'entusiasmo degli studenti o l'ironia e quindi risulta meno efficace nel motivare gli apprendenti.

4. Conclusioni

L'uso dell'intelligenza artificiale nell'insegnamento e nell'apprendimento delle lingue straniere presenta numerosi vantaggi, sia per gli insegnanti che per gli studenti. L'IA può assistere gli insegnanti nella pianificazione e gestione delle lezioni, facilitare il supporto linguistico e valutare i progressi degli studenti. Allo stesso modo, gli studenti possono trarre vantaggio dall'apprendimento personalizzato, dall'assistenza continua e dall'accesso a risorse flessibili e rispondenti alle loro esigenze.

Tuttavia, è fondamentale riconoscere che l'IA presenta notevoli limiti, in particolare nelle situazioni che richiedono empatia, motivazione e una profonda comprensione delle sfumature culturali e dei contesti comunicativi. In tali casi, il ruolo del docente è insostituibile. Gli insegnanti possono fornire adeguamenti pedagogici immediati, una comprensione dettagliata degli aspetti culturali, la capacità di promuovere l'innovazione linguistica e un feedback personalizzato e intuitivo.

In sintesi, sebbene l'IA possa essere un prezioso strumento per sostenere l'insegnamento e l'apprendimento delle lingue straniere, è inadeguata a sostituire la complessità e la profondità dell'interazione umana. Sia gli insegnanti che gli studenti devono coltivare la consapevolezza delle capacità e dei limiti dell'IA e utilizzarla in modo critico e informato per migliorare l'acquisizione e la comunicazione del linguaggio.

Bibliografia

- Barrett, A., Pack, A. 2023. *Not quite eye to A.I.: student and teacher perspectives on the use of generative artificial intelligence in the writing process* in “International Journal of Educational Technology in Higher Education”, 20 (1), p. 1–24.
- Florea, A. M., Radu, S. 2019. *Artificial intelligence and education* in “22nd International Conference on Control Systems and Computer Science (CSCS)”, p. 381–382.
- Fu, X., Lokesh Krishna, K., Sabitha, R. 2021. *Artificial Intelligence applications with e-learning system for China’s higher education platform* in “Journal of Interconnection Networks”, 22 (Supp02).

Webografia

- O’Dea, X., O’Dea, M. 2023. *Is Artificial Intelligence really the next big thing in learning and teaching in higher Education? A conceptual paper* in “Journal of University Teaching & Learning Practice”, 20 (5). <https://doi.org/10.53761/1.20.5.05>. Data di accesso 31.05.2025.
- Mallik, S., Gangopadhyay, A. 2023. *Proactive and reactive engagement of artificial intelligence methods for education: a review* in “Frontiers in Artificial Intelligence”, 6. Disponibile su 1151391. doi: 10.3389/frai.2023.1151391. Data di accesso 28.04.2025.
- Miao, Fengchun, Cukurova, Mutlu, *AI Competency Framework for Teachers*, UNESCO 2024. Disponibile su <https://doi.org/10.54675/ZJTE2084>. Data di accesso 02.04.2025.
- Miao, Fengchun, Shiohira, Kelly, Lao, Natalie, *AI Competency Framework for Students*, UNESCO 2024. Disponibile su <https://doi.org/10.54675/JKJB9835>. Data di accesso 01.02.2025.

Dr. Lorenzo MARMIROLI | **Dante e il suo traduttore ungherese,
(Università degli Studi Mihály Babits**
di Szeged)

Abstract: (Mihály Babits and Dante: Two Exiles in Comparison) The study presents the relationship between the translator and poet Mihály Babits (1883-1941) and Dante. In fact, throughout his life, Babits refers to Dante several times, taking him as a literary model and using him to create a spiritual stronghold against the criticism he had to endure. Furthermore, Babits gave the Hungarian language the second great complete translation of the *Divine Comedy*, published between 1913 and 1923, a true literary monument that shines with its own light in the field of Hungarian belles-lettres.

Keywords: *Dante, Divine Comedy, Babits, translation, exile, Great War*

Riassunto: Lo studio presenta il rapporto che lega il traduttore e poeta Mihály Babits (1883-1941) e Dante. Infatti, nel corso della propria vita, Babits fa più volte riferimento a Dante, prendendolo come modello letterario e usandolo per creare una roccaforte spirituale contro le critiche che deve subire. Inoltre, Babits regala alla lingua ungherese la seconda, grande traduzione integrale della *Divina Commedia*, pubblicata tra il 1913 e il 1923, vero e proprio monumento letterario che brilla di luce propria nell'ambito delle belle lettere magiare.

Parole-chiave: *Dante, Divina Commedia, Babits, traduzione, esilio, Grande Guerra*

Introduzione: Dante in Ungheria

La fortuna e la popolarità di Dante in Ungheria costituiscono un tema di ricerca a sé nell'ambito dei rapporti letterari italo-ungheresi, a dimostrazione dell'interesse e della passione con cui ancora oggi viene letto il Sommo Poeta nel Paese danubiano. Nell'epoca moderna Dante viene *riscoperto* sulla scia del Romanticismo tedesco anche in Ungheria, e il confronto con il poeta fiorentino, tanto dal punto di vista artistico-letterario, che biografico, accompagna lo sviluppo della letteratura ungherese moderna.

I due maggiori poeti ungheresi del XIX secolo, Sándor Petőfi (1823-1849) e János Arany (1817-1882), studiano italiano proprio per poter leggere la *Commedia* in lingua originale. Ironia della storia, dopo la sconfitta della Guerra d'Indipendenza Ungherese del 1848-49, che portò alla morte, alla prigionia e all'esilio di tanti amici e compagni patrioti, Arany è tra i letterati magiari che cercano conforto nell'opera e nella vita di Dante. Nel 1852 scrive una famosa e importante *Ode a Dante*, che qualche anno dopo, nel 1865, in occasione dei festeggiamenti per il Sommo Poeta organizzati a

Firenze, l'Accademia Ungherese delle Scienze invia all'evento in alcune decine di copie, in un'edizione di lusso, come omaggio da parte dell'Accademia Ungherese delle Scienze. L'*Ode* di Arany è tradotta dall'esule Ferenc Pulszky (1814-1897) e dall'intellettuale Gaetano Ghivizzani (? – 1903), organizzatore della parte letteraria delle celebrazioni (Marmioli 2023a).

Nel quadro della grande stagione delle traduzioni di opere straniere in ungherese, iniziata dal riformatore della lingua Ferenc Kazinczy (1759-1831) a inizio '800 e proseguita virtuosamente per tutto il secolo e oltre, anche Dante è presente fin da subito in alcune traduzioni: la prima è di Gábor Döbrentei (1785-1851), del 1806. Si tratta di alcune terzine della *Commedia*, anche se l'impresa è rimasta allo stadio di manoscritto, senza esser pubblicata se non molto dopo. Inoltre, è proprio Arany a tradurre alcune terzine dell'*Inferno* in occasione del suo studio sulla rima e sulla poesia moderna, pubblicandole insieme al proprio saggio sul numero nove del 1856 della rivista „Új magyar múzeum” (lo studio è stato ripubblicato in volume a sé nel 1893 dalla casa editrice Ráth Mór).

Oltre agli esperimenti di Döbrentei e Arany, nel corso degli ultimi centocinquanta anni sono numerose le traduzioni parziali della *Commedia* in ungherese: la prima è del 1878 per mano di János Angyal (*Inferno*); nel 1896 la prima cantica è tradotta (probabilmente dal tedesco) anche dallo scrittore Géza Gárdonyi (1863-1922); nel 1908 Árpád Zsigány traduce in prosa; nel 1921 Antal Radó (1862-1944) traduce l'*Inferno* in pentametri giambici in occasione del Centenario dantesco di cui si tratterà più avanti in questo studio; nel 1966 è il grande poeta Sándor Weöres a tradurre alcune terzine; nel 2004 Sándor Szabadi traduce tutta la *Commedia* in prosa, nel 2012 Ferenc Baranyi, poeta premio Kossuth, traduce l'*Inferno*, a cui nel 2013 aggiunge il *Purgatorio* e, nel 2014, ad opera di Gyula Simon, anche il *Paradiso*, completando una traduzione integrale a quattro mani. L'ultima impresa con oggetto la *Commedia* è del 2016, ad opera del docente e traduttore Ádám Nádasdy, di cui è stato trattato in dettaglio in altra sede (cfr. Marmioli 2023b). La traduzione della *Commedia* di Nádasdy vanta già numerose ristampe. Il traduttore ha scelto di trasporre l'opera dantesca in giambi non rimati, corredando il testo con note, carte geografiche e una cronologia degli eventi, a dimostrazione dell'intento divulgativo, per il grande pubblico, con cui Nádasdy si è approcciato all'opera, mantenendo una qualità stilistica e filologica impeccabile.

La prima traduzione integrale e in versi della *Divina Commedia* è opera del vescovo protestante e traduttore Károly Szász (1829-1905), avviene nel 1885 per l'*Inferno*, nel 1891 per il *Purgatorio*, e nel 1899 per il *Paradiso*, anche se già dal 1879 Szász inizia a pubblicare su varie riviste i propri studi sulla traduzione (Sárközy 2022: 191). Sebbene la qualità della traduzione di Szász sia stata più volte messa in dubbio, l'opera del vescovo protestante va intesa piuttosto nel clima accademico dell'epoca, che dava priorità soprattutto a traduzioni che potessero avere un impatto sull'evoluzione della letteratura ungherese, con l'obiettivo di affinare la lira magiara in armonia con i maggiori autori stranieri. È quindi in quest'ottica che si deve comprendere l'impegno di Szász a mantenersi fedele al testo originale e, soprattutto, il

vasto corredo di note e commenti con cui è stata pubblicata l'opera: vuole quindi essere un'impresa volta alla diffusione in Ungheria della conoscenza dell'opera di Dante, aiutando un lettore colto grazie a lunghe spiegazioni. Si tratta di una traduzione di un erudito destinata ad altri accademici che non conoscono l'italiano, ma vogliono comunque confrontarsi col Sommo Poeta: è quindi possibile tralasciare la qualità della lirica (considerando che Szász non è un vero poeta), in favore di una maggior chiarezza.

Considerando la traduzione di Szász, quella di Babits, di cui si tratterà dettagliatamente in seguito, e quella di Nádasdy del 2017, è quindi evidente che il capolavoro di Dante è ormai ben presente nella cultura ungherese, a disposizione di un grande pubblico.

Mihály Babits: vita e opere. La vera patria.

Babits è forse il più *italomane* tra gli scrittori del modernismo ungherese: discepolo del primo grande italianista 'di professione' dell'ambiente letterario magiaro, il critico letterario Jenő Péterfy (1850-1899), Babits si reca in Italia per la prima volta nel 1908, e da allora è legato al Bel Paese da un amore e una passione registrati in pochi altri autori. Nell'opera e nella personalità di Babits, l'interlocutore letterario con cui più spesso il poeta dialoga e si confronta è senza dubbio Dante, come verrà esposto nei passaggi successivi di questo studio.

Il poeta, traduttore e scrittore Mihály Babits (1883-1941) è una delle personalità artistiche più importanti della prima metà del '900 letterario ungherese: appartiene alla cosiddetta prima generazione della rivista culturale „Nyugat”, pietra miliare delle lettere moderne ungheresi, edita tra il 1908 e il 1941 (dal 1920 Babits è co-redattore del foglio, e dal 1933 alla fine ne prende in gestione l'intera struttura). La sua prima raccolta di poesie appare nel 1909, *Levelek Irisz koszorújából* [Lettere dalla corona di Iris], seguita nel corso del tempo da molte altre: *Herceg, hátha megjön a tél is!* [Principe, forse verrà l'inverno!] del 1911, *Béke és háború közt* [Tra guerra e pace] (1911-13), *Recitativ* [Recitativo] (1916), *Nyugtalanság völgye* [La valle dell'inquietudine] (1920), *Sziget és tenger* [Isola e mare] (1925), *Az Istenek halnak, az ember él* [Gli dei muoiono, l'uomo vive] (1929). *Versenyt az esztendőekkel!* [Competizione con gli anni] (1933), mentre la raccolta delle opere complete è del 1938. Babits scrive anche quattro romanzi, *A gólyakalifa* [Il califfo cicogna] (del 1913, edito nel 1916), *Timár Virgil fia* [Il figlio di Virgilio Timár] (1922), *Kárvavár* [Castello di carte] (1923), *Halálfiái* [I figli della morte] (1927), *Elza pilóta vagy a tökéletes társadalom* [Elsa pilota, ovvero la società perfetta] (1933). Come traduttore, si confronta con Wilde, Shakespeare, Poe, Goethe, Kant, con una serie di poeti classici greci e latini e, ovviamente, con Dante e la sua *Commedia*, la cui traduzione viene pubblicata tra il 1913 e il 1923 e che nel 1938 gli avrebbe garantito il premio per la traduzione Sanremo (ritirato nel 1940 – è questa l'ultima occasione in cui Babits si reca in Italia).

Babits proviene da una famiglia di cultura, conosce il greco e il latino (si laurea in ungherese e latino nel 1909), e dal 1909 al 1911 insegna lettere classiche in un liceo

di Fogaras (oggi Făgăraș, in Romania), uno dei centri urbani e amministrativi più lontani dalla capitale. Nella solitudine dell'esilio transilvano Babits si avvicina sempre più a Dante, immedesimandosi nella sua figura e cercando conforto nelle opere e nella vita del fiorentino. Prodotto della riflessione su Dante e sull'esilio è la poesia *Numquam revertar* (Babits 1911) pubblicata nell'antologia poetica *Herceg, hátha megjön a tél is!* e risultato dei mesi passati a Fogaras, in cui si nota già come Babits faccia riferimento a Dante: come il Sommo poeta non si è arreso di fronte al rifiuto da parte degli altri, e si è dedicato invece alla scrittura della più grande opera letteraria moderna, così anche Babits non intende darsi per vinto. Si riporta qui di seguito la poesia, con traduzione tra parentesi:

Nunquam revertar – monda Dante hajdan (disse Dante)
 nunquam revertar – mondanám bár én is (direi volentieri anch'io)
 nunquam revertar – harci zivatarban (nella tempesta della guerra)
 nunquam revertar – tömlöc éjjelén is (anche nella notte della prigione)
 nunquam – legyen az Isten átka rajtam (che Dio mi maledica)
 revertar – bárha beledögléném is / üvölteném én is az ő helyébe' (al suo posto griderei
 revertar pure io, se anche dovessi creparne)
 nunquan revertar – századok fülébe! (nelle orecchie dei secoli)
 (Sárközy 2021: 153)

È un dato di fatto che durante il periodo in cui Babits si dedica alla *Commedia*, sono numerosi i saggi, gli studi e le poesie di tema dantesco che vengono pubblicati, sia dal traduttore, che da altri studiosi: sicuramente, come altrove già evidenziato, l'anniversario dantesco del 1921 segna uno spartiacque nella dantistica ungherese, catalizzando e aumentando l'interesse verso il Sommo poeta in Ungheria.

Dopo alcuni anni passati in Transilvania, in seguito Babits viene richiamato a insegnare a Budapest, dove apprende dello scoppio della Grande Guerra. Fin da subito il poeta cattolico rimane disgustato dall'orrore della guerra, scrivendo alcune poesie pacifiste che gli sarebbero costate il posto da insegnante (viene reintegrato nel 1916); inoltre, nel corso del conflitto traduce *Per la pace perpetua* di Kant, e Sant'Agostino (Babits 1979):

L'immedesimazione con Dante divenne ancora più forte dopo lo scoppio del primo conflitto mondiale. Babits e la grande maggioranza dei poeti della rivista «Nyugat» – tra questi Endre Ady, Mihály Babits e l'attivista Lajos Kassák – subito alzarono le loro voci contro il massacro mondiale, che aizzava le nazioni e le nazionalità una contro l'altra. Mihály Babits fu licenziato dal suo ruolo di professore di liceo a causa dei suoi versi “sovversivi” e, poeta profondamente religioso e cattolico, denunciato sia per vilipendio di Dio nella poesia *Fortissimo*, in cui malediceva un Dio “sordo” e “cieco”, sia per tradimento della patria nella sua preghiera di Pasqua per la pace, *Húsvét előtt*, nonché per una parafrasi dolorosa del *Padre nostro* [Miatyánk], nella quale si rivolge a Dio per chiedere pietà per i peccati della nazione ungherese, spinta dai nuovi vincitori sull'orlo della sparizione dal mondo. (Sárközy 2021: 154-155)

L'antimilitarismo di Babits è confermato anche dall'ingresso in guerra dell'Italia il 24 maggio 1915, evento a cui l'*italomane* ungherese reagisce con delusione e rabbia. Pubblica su „Nyugat” l'articolo *Itália* (Babits 1915) nelle settimane che seguono l'intervento militare italiano contro l'Austria-Ungheria, inserendovi una citazione dalla *Commedia*: “Ahi, serva Italia di dolore ostello, / Nave senza nocchiere in gran tempesta, / Non donna di provincie, ma bordello.”. In questo articolo veemente Babits manifesta la propria delusione verso il Bel Paese, da cui è sempre soffiata una brezza leggera e delicata verso l'Ungheria, un vento di cultura e amore verso la bellezza, che con la catastrofe mondiale si è trasformato in tempesta:

Babits, come Ambrus, accusa l'intelligenza italiana, accanto al governo debole che, bambino come il popolo italiano, si dimena “forse nell'infanzia complicata del genio”, di esser divenuto preda della piazza, animata da quel diabolico genio futurista che ha reso realtà le fanfaronate di Marinetti [...]. Accanto a Marinetti, Babits al pari di Ambrus individua in D'Annunzio, “verboso, sdolcinato istrione, un poeta decadente nel senso peggiore del termine”, l'animatore della piazza nazionalista [...] (Marmioli 2017: 300-301)

È ipotizzabile che Babits inizi a sviluppare il proprio pensiero sulle responsabilità dello scoppio del conflitto mondiale proprio in occasione dell'intervento armato italiano: nell'insistere sulla complicità della politica e delle *élite* italiane per l'ingresso della guerra da parte di Roma, Babits anticipa un punto importante del pensiero che avrebbe ripreso e sviluppato nell'articolo *La vera patria* del 1919, come anche nella traduzione del XIX Canto del *Paradiso*, e cioè gli inganni delle classi dirigenti, le menzogne che hanno portato alla catastrofe.

Anche lui, come tanti altri intellettuali magiari, saluta con favore la rivoluzione bolscevica di Béla Kun del marzo-agosto 1919, accettando la nomina alla Cattedra di Letteratura Ungherese all'Università di Budapest, motivo per cui sarebbe stato ostracizzato dalla controrivoluzione bianca che avrebbe soffocato l'esperienza rossa. Rimane a lungo *persona non grata*, e non è un caso se non viene coinvolto nelle grandi celebrazioni per il centenario dantesco del 1921 (cfr. Pál 2021), operazione diplomatico-culturale con cui la *élite* ungherese cerca di riallacciare i rapporti con l'Italia, Paese vincitore della guerra, ma revisionista verso i trattati di pace che l'hanno conclusa: “la serie di eventi organizzati in onore di Dante a Budapest, a Székesfehérvár, a Debrecen, a Szombathely e a Kolozsvár nel 1921 e 1922 non può essere ritenuta solamente un omaggio al poeta da parte degli studiosi e artisti del paese, ma nello stesso tempo fu anche un'occasione per rinnovare in modo spettacolare i rapporti italo-ungheresi.” (Draskóczy 2018: 314).

Proprio in conseguenza del Trattato di pace di Trianon, in base a cui l'Ungheria perde 2/3 del territorio e 1/3 della popolazione, Babits sviluppa il concetto di vera patria,

legato non alla terra ma ai ricordi comuni di tutti i popoli che su quella terra vivevano, rifiutando nello stesso tempo (in una serie di poesie) le decisioni arbitrarie e ingiuste della politica delle grandi nazioni nei confronti dei piccoli popoli [...] (Mihályi, Sárközy: 2004, 131)

Coerente con se stesso e con il proprio pacifismo, il concetto di vera patria, posta al di là dei confini statuali, viene sviluppato nel 1919 nel saggio *Az igazi háza* [La vera patria] (Babits 1979). Babits ha l'intuizione geniale in base a cui, vista la conformazione geopolitica del Bacino carpatico-danubiano, non sia possibile una reale pacificazione se non astraendosi dalla realtà statale successiva alla dissoluzione della Grande Ungheria. Per Babits, la vera patria è ormai virtuale, nelle tradizioni, nella storia collettiva e nei ricordi individuali. Cercare di riproporre una patria nazionalista, nel senso tradizionale del termine, non fa che esporre l'Ungheria alle tentazioni offerte dai nuovi totalitarismi, come infatti avviene lungo la strada che porta alla Seconda Guerra Mondiale. Venti anni dopo la tragedia della Grande Guerra Babits, ormai anziano e disilluso, ma coerente con se stesso, saluta con pessimismo e scetticismo tanto la Conferenza di Monaco (29-30 sett. 1938), che il Primo Arbitrato di Vienna (2 nov. 1938), che porta alla riannessione di alcune regioni dell'Alta Ungheria, all'epoca sotto la Cecoslovacchia, come anche il Secondo Arbitrato di Vienna (30 ago. 1940), che riconsegna vaste parti della Transilvania a Budapest:

in una serie di poesie (*Dal az Esztergomi Bazilikáról, Csonka Magyarország, Szent király városa*) piange per le nuove frontiere, che isolavano "l'Ungheria mutilata" dalle sue città storiche e da un terzo della nazione. Babits non era però un irredentista: nel 1940, quando la Transilvania settentrionale a maggioranza etnica ungherese tornò di nuovo alla "madrepatria" (dopo le decisioni di Monaco), in una stupenda poesia (*Erdély* [Transilvania], 1940) rievoca i suoi ricordi di gioventù nella bella Transilvania, tuttavia non manifesta nessuna illusione. Il poeta, ormai gravemente malato, non nutriva illusioni sulla sorte dei "regali" di Hitler e Mussolini. Anzi, prevedeva la nuova tragedia [...] (Sárközy 2021: 160).

In effetti, già nel 1919 la posizione di Babits, pacifista e internazionalista, riguardo alla nuova situazione geopolitica è chiara: la Grande Ungheria non esiste più, se non nei ricordi e nella fantasia, concezione espressa in forma letteraria nel racconto *A röpülő falu* [Il villaggio volante] (Babits 2025). Nel racconto, un incontro casuale porta alla narrazione del prodigio di Csíktábor, grazie a cui durante la notte un intero villaggio ungherese viene miracolosamente spostato volando al di qua del nuovo confine. Incerto se credere al suo interlocutore, che afferma di aver visto l'evento sovranaturale con i propri occhi, il narratore cerca poi informazioni sulla località in questione, per scoprire che in realtà un villaggio dal nome di Csíktábor non è mai esistito.

Babits è al di là delle diatribe e delle discussioni sul trattato di Pace di Trianon del 4 giugno 1920, sviluppando il concetto di vera patria e sempre più affidandosi all'internazionalismo e alla cultura europea come antidoto contro la barbarie.

Terminata la traduzione della *Divina Commedia*, probabilmente la maggiore impresa letteraria di Babits, tra le due guerre il compito principale del poeta è gestire e pubblicare la rivista „Nyugat”, che imposta sotto l’egida dell’europeismo, del patriottismo ungherese, del cattolicesimo e del liberalismo. Dopo la scomparsa di Babits, avvenuta nel 1941, lo scrittore rimane un modello per i poeti e gli scrittori della cosiddetta terza generazione della „Nyugat” (Illyés, Weöres, Nemes Nagy e altri), confermandosi così come una delle personalità più influenti per la letteratura ungherese del XX secolo.

Dante come roccaforte

Babits inizia a coltivare l’idea di dedicarsi a tradurre la *Commedia* nel 1908, in occasione del primo viaggio in Italia, quando la traduzione di Szász menzionata nell’introduzione di questo studio era uscita solo dieci anni prima. Nonostante, come evidenziato in vari studi e confermato dalle parole dello stesso Babits, la traduzione di Szász non sia certo perfetta, e poeticamente piuttosto insufficiente a rendere il Dante-lirico, si tratta comunque di un lavoro filologicamente e accademicamente ben fatto. Sembra quindi strano che il giovane Babits voglia cimentarsi in un’impresa a prima vista superflua, ma per capire le ragioni profonde della decisione del traduttore è necessario calarla nell’ambito del dibattito letterario che imperversa in Ungheria in quel tempo. Infatti, le nuove generazioni di poeti e scrittori (tra questi, la prima generazione della rivista „Nyugat”) premono per rinnovare l’ambiente accademico e letterario ungherese, scontrandosi però con la resistenza dell’Accademia e delle istituzioni culturali: la poetica decadente di Babits viene infatti derisa e criticata proprio per quei tratti più moderni che esprimeva, in linea con lo spirito del tempo, e il poeta si impone quindi di mostrare che “della poesia di Dante i suoi versi avevano la forza di restituire la bellezza, soffocata e sommersa dai commentari e dalle traduzioni accademiche in tutta Europa.” (Sárközy 2021: 151). Babits, vero *italomane*, vuole confrontarsi con Dante per andare oltre la traduzione di Szász, considerata inadeguata, rozza, appesantita da note prolisse e commenti che distolgono l’attenzione dalla lettura, mentre

Il giovane Babits, invece, ammirava la musica e la forza lirica dei versi di Dante e intendeva dimostrare che il proprio linguaggio poetico era originale e forte, tanto da tradurre il Sommo Poeta in forma non accademica, per regalare alla nazione il più importante poema della letteratura universale in lingua ungherese, in una forma moderna e al contempo fedele alla poesia. (Sárközy 2021: 150)

Babits porta avanti la propria traduzione durante il periodo di tirocinio a Fogaras, lontano fisicamente e spiritualmente dai circoli letterari di Budapest, allo stesso modo in cui Dante decide di dedicarsi alla *Commedia* una volta aver subito l’esilio da Firenze. La figura del Sommo Poeta viene così ad assumere per Babits un ruolo di modello e esempio sia in letteratura, che nella vita. L’immedesimazione con il Sommo Poeta raggiunge il punto massimo nel dicembre 1919, quando Babits pubblica l’articolo *Magyar költő ezerkilencszázkilencben* [Un poeta ungherese nel 1919] (Babits 1919)

in cui il poeta difende se stesso e le posizioni pacifiste e antimilitariste prese durante il conflitto e la rivoluzione bolscevica, attirandosi le critiche tanto delle nuove *élite* ungheresi, che dell'emigrazione rossa. Nel suo articolo Babits cita a esempio Dante, concludendo lo scritto con il passaggio estrapolato da *Inferno* XV (vv. 61-75), in cui Brunetto Latini declama la profezia su Firenze e quella "gent'è avara, invidiosa e superba" che non vuole riconoscere la grandezza di Dante, la cui "[...] fortuna tanto onor ti serba":

Non domandatemi se appartengo a questo o a quelli! Sono di tutti e non sono di nessuno. Io faccio partito per me stesso e di me stesso, come fece Dante. Non mi vergogno e non mi pento di aver alzato la voce contro le parole assassine, e sono fiero che esse non abbiano sfiorato le mie labbra. E non mi vergogno di tornare adesso alla mia povera, martoriata nazione. Voi non mi volete accettare? Tirate sassi e fango contro di me? Volete cacciarmi via per la mia fierezza? Va bene. Anche Dante venne cacciato in esilio. Io sono ungherese e sono un signore, non meno di chiunque altro. Potete coprimi di fango, ma io non mi inchinerò mai nel fango. Sono già abituato alla vostra ingiustizia, ne ebbi a soffrire tante volte nella mia vita. Quante volte mi parve che le parole di Dante fossero state scritte per me (Sárközy 2021: 147)

L'articolo esce in risposta ad attacchi giornalistici che lo criticavano per aver accettato la posizione di docente presso l'Università di Budapest durante la Repubblica dei Consigli di Béla Kun: è quindi evidente che la dozzina di anni compresi tra il primo viaggio in Italia di Babits e l'inizio del lavoro sulla *Commedia*, fino alla sua conclusione nel 1923, sono un periodo di grandi passioni e riflessioni per il poeta ungherese.

La lotta per trovare un posto nella nuova società dell'Ungheria del dopoguerra continua senza tregua, nonostante gli indiscutibili meriti poetici di Babits: nel 1921, in occasione del centenario dantesco, anche la rivista „Nyugat” dedica uno spazio a Dante nel diciottesimo numero di quell'anno, pubblicando il sonetto di Babits intitolato *Dante* (Babits 1921), due scritti danteschi di Lajos Fülep (1885-1970) e due traduzioni liriche della *Vita nuova* per mano di Károly Patthy (1855-1930). Il sonetto di Babits è ovviamente un riferimento a Dante, al viaggio ultraterreno da questi compiuto e, allo stesso tempo, un'ulteriore dichiarazione di poetica riguardo alla traduzione della *Commedia*, vista come opera che richiede un grande sforzo di interpretazione da parte del lettore, esigendone la partecipazione attiva nell'esposizione e nella comprensione:

La poesia può essere interpretata come poesia del ritorno, creando un contrappunto con la poesia babitsiana *Nunquam revertar*, la stanza dell'esilio, del 'non ritorno', anch'essa di ispirazione dantesca. La sintassi estremamente complessa e articolata rivela una convinzione di Babits: essa suggerisce che, come il presente sonetto, anche la poesia di Dante richiede un grande sforzo interpretativo da parte del lettore, e la sua bellezza si spiega nell'atto dell'esposizione (Draskóczy 2018: 316).

Si riporta il componimento di Babits pubblicato sul foglio della capitale, in traduzione di Eszter Draskóczy, con la partecipazione di Richárd Janczer:

Cambia l'Uomo, questo animale peregrino,
i suoi cieli per giorni estivi e per notti
invernali degli anni, come camicie madide,
e non riesce ad acquietarsi nella quiete.

E non è felice se non può fasciare la stantia
vita nella seta di arie fresche, assapora i
paradisi del mezzogiorno, casa propria,
ma vi ritorna ancora, e l'antico paesaggio,

come un antico amore, lo ritrova in rinnovata bellezza.
Come, quando ritorno talvolta
al mio paese natale, a quel Ponte caro,

attraverso cui il mio attimo raggiunge l'Eterno,
da dove sono arrivato- : al patrio monte:
così ritorno, Dante, ai tuoi paesaggi!
(Draskóczy 2018: 316-317)

Il poeta ungherese scrive un altro sonetto, che però non trova spazio sul numero dantesco della rivista budapestina, ma viene pubblicato in seguito, nell'antologia *Az istenek halnak, az ember él* del 1929, insieme al primo. I due componimenti mostrano ciascuno un approccio diverso al Sommo Poeta, formando una palinodia. Mentre nel primo Babits indaga la questione del ritorno, della fine dell'esilio e della ritrovata vita in società, nel secondo (Babits 1929), il poeta confessa cosa veramente rappresenti per lui Dante, e come la sua figura lo sostenga e lo guidi nei tempi tribolati in cui vive:

Perché per me, oh, anche l'Inferno è patria,
e bene conosco i gradini dolorosi che vergano
il monte del Purgatorio, e gli orizzonti stellati dalla
grazia del Cielo; mi imbatto piangendo

negli stracci della mia anima su ogni cespuglio, in fondo a ogni valle
(come in pezzi di carta sparsi dal pellegrino per
segnare la via), dove mi riporta il Grande Poema,
attraverso una selva selvaggia e svariati inferni,

fiaccato per questa curiosa vacanza;
benché in ogni oltretomba mi logori la nostalgia,
mi lega un ombelico novercale alla mia Firenze,

ove come un diavolo-ramingo, carico del proprio inferno

come un albero prigioniero, invano cresciuto fino ai cieli,
stento, vincolato, eppure in esilio
(Draskóczy 2018: 318)

I tre Regni attraversati da Dante-viaggiatore costituiscono una discesa e un'ascesa nelle profondità e sulle vette dell'anima, e Babits-poeta si identifica con Dante-pellegrino che, costretto da necessità esterne, deve affrontare il viaggio e l'esilio, uscendone purificato e consegnando all'umanità quel grande capolavoro che è la *Divina Commedia*. L'intera vita di Babits sembra dedicata alla riflessione e alla comprensione di Dante, teso da un lato a difendere le proprie scelte sulla traduzione della *Commedia*, dall'altro a ergersi contro qualsiasi tentativo di piegare il Sommo Poeta all'ideologia del momento:

Babits in tre suoi scritti danteschi tra il 1929 e 1940 tratta la questione dell'attualità di Dante. Nel saggio intitolato *Dante e il lettore moderno* del 1929 dichiara che "più che ogni altro grande spirito del passato Dante sta in un rapporto peculiare con la nostra epoca: nessuno ci sta più vicino, e nessuno ci sta più lontano" e prosegue spiegando che "la nostra epoca e il nostro canone letterario moderno [...] non ci incitano alla fatica di affrontare questa poesia complicata, complessa, dottrinale e carica di un simbolismo stratificato", ma "non è soltanto l'arte a possedere un valore assoluto", immutabile e rilevante in ogni epoca, bensì esso caratterizza l'essenza di ogni messaggio, aspirazione e sogno umani. Ma – aggiunge Babits – "oggi, all'epoca della Grande Guerra [...] possiamo definire cruentemente *attuale* quel poeta che in un'epoca inquieta e violenta fu profeta della Pace, nonché campione dell'Unità umana in mezzo a un popolo frantumato in molteplici, minuscole parti, in guerra l'una contro l'altra". Le stesse idee compaiono anche nella sua *Storia della letteratura europea*, dove l'autore accentua il carattere utopistico della teoria dei due poteri trattata nella *Monarchia* dantesca. (Draskóczy 2018: 323).

Ancora nel 1940, Babits scrive *Piccola disputa su Dante* (Babits 1940), in risposta all'interpretazione di Dante in senso nazionalistico che lo studioso László Cs. Szabó (1905-1984) dà alla *Commedia* in occasione di una conferenza presso l'Istituto Italiano di Cultura di Budapest, visione ribadita anche nel libro del 1933 di Giovanni Papini (1881-1956) *Dante vivo*, tradotto nel 1936 anche in ungherese da Miklós Gáspár, *alias* Margit Gáspár (1905-1994). In base agli interventi di Babits in risposta ad attacchi personali e interpretazioni fuorvianti del Sommo Poeta, è evidente che all'epoca Dante e la sua traduzione babitsiana sono dei temi attuali, sentiti, che ritornano a più riprese.

La traduzione della *Divina Commedia* di Babits

In questa sede non si intende analizzare l'opera di Babits dal punto di vista filologico e stilistico, ricerca completata con meticolosità dagli studiosi György Rába in passato (Rába 1969), e in tempi recenti da Norbert Mátyus nel suo libro su Dante e Babits (Mátyus 2015), quanto piuttosto da un'angolazione biografico-culturale. Riguardo al linguaggio scelto per la traduzione da Szász e da Babits è interessante

riportare l'opinione dell'ultimo traduttore di Dante in ungherese, Ádám Nádasdy, in traduzione dell'autore di questo articolo:

Faccio presente che Szász finì intorno al 1898, mentre Babits iniziò all'incirca nel 1908: tra i due ci sono solo dieci anni, eppure, è come se nel loro sentire, nello stile, i due autori fossero lontani un secolo. Babits ha delle soluzioni molto più ingegnose e sorprendenti. A volte strappano un sorriso. È bravo come un prestigiatore, fa un movimento con le mani, ed ecco, il trucco è riuscito! Szász, invece, non lo fa. Allo stesso modo si vede che, nella traduzione di Babits, il traduttore vuole essere volontariamente arcaizzante, visto che il tempo in cui scriveva era già un'epoca moderna. [...] In Babits, l'arcaizzare è lampante e dichiarato. Di Szász non direi che arcaizzi, appartenendo lui stesso a un'altra epoca. Szász usa espressioni strane e antiche, ma lo fa in modo naturale. In Babits, queste espressioni diventano un elemento del suo stile. Come se oggi qualcuno suonasse, ma usando uno strumento vecchio. Szász, invece, suona questi strumenti quando sono ancora normalmente utilizzati. Per questi motivi, la traduzione di Babits diventa spesso presuntuosa. Al contrario, Szász è molto più modesto, ed è per questo che è anche meno interessante. E a volte torce la lingua [ungherese] come se fosse tedesco, o latino. (Nádasdy, 2021: 140-141)

La questione infatti riguarda la caratterizzazione in stile decadentista attraverso cui Babits interpreta e traduce l'opera di Dante. Bisogna tener presente che nell'epoca di Babits il decadentismo è un movimento in espansione, ma che deve ancora vincere le resistenze dell'Accademia. In particolare, Babits assorbe Dante anche attraverso l'interpretazione e l'iconografia di Dante Gabriel Rossetti e dei Preraffaeliti. Dobbiamo quindi “[...] riconoscere che la traduzione babitsiana – soprattutto quella della prima cantica [...] è più «decadente», più morbida, più ricca di simbolismi interni di quel che non fosse il testo originale”. (Sárközy 1990: 214). È Babits stesso nella prefazione al *Purgatorio* ad ammettere di voler dare una traduzione nuova, in uno stile letterario moderno per l'epoca, scrivendo che “ho voluto ridare nel mio stile nuovo lo stil novo di Dante” (Sárközy 1990: 215). Babits interpreta Dante da un punto di vista altamente lirico, adottando uno stile e un linguaggio molto lontani da quelli di Dante, dai toni decisamente più crudi; inoltre, si tratta di una traduzione in rima, motivo per cui spesso il lessico scelto è oltremodo lontano dall'originale, o risulta forzato. D'altro canto, è lo stesso maestro di Babits, il già citato Péterfy, a fornire al discepolo la chiave di lettura del Sommo Poeta: criticando in parte la traduzione di Szász, il primo dantista ungherese scrive che “bisogna rendere la poesia dantesca con raffinatezze poetiche” (Sárközy 1990: 216), tendenza a cui Babits tende a indulgere in determinati passaggi dell'opera (è famoso lo scandalo in ambiente accademico destato dalla traduzione dell'episodio di Paolo e Francesca, per cui Babits è stato accusato di “soggettivismo decadentistico”) (Sárközy 1990: 218).

Nella prima edizione dell'opera Babits accompagna le tre cantiche con una breve introduzione, senza però appesantire la lettura con note o commenti di alcun tipo, ma lasciando a disposizione il solo testo in ungherese. Anche la veste grafica dei volumi è particolare: si tratta di una copertina rossa e nera disegnata da István Zádor (1882-

1963), in evidente analogia con l'edizione ungherese di *Francesca da Rimini* di Gabriele D'Annunzio, pubblicata nel 1902, e confermando anche graficamente la caratterizzazione decadentista dell'opera di Babits, *Leitmotiv* della sua epoca, quella della Monarchia Austro-Ungarica al crepuscolo.

[...] le soluzioni stilistiche di Babits vanno viste sullo sfondo delle visioni dei preraffaeliti inglesi e dello stile linguistico della *Francesca da Rimini* dannunziana. Babits, quando si accinse alla traduzione della *Commedia*, [...] volle innalzare un monumento al Modern Style ungherese, affine alle tele oniriche, ispirate da visioni dantesche, del geniale pittore Lajos Gulácsy, che egli certamente ebbe modo di vedere, perché le sue opere furono esposte in varie città della Transilvania proprio nel periodo in cui Babits visse in quella regione e negli anni in cui lavorava alla traduzione [...] (Sárközy 1990, 219)

Babits si forma nel clima culturale dello stile Liberty dei caffè e dei grandi viali di Budapest, legge Gabriele D'Annunzio, Arturo Graf, Ezra Pound, Oscar Wilde, ammira l'interpretazione alle vicende dantesche fornita dal pittore Lajos Gulácsy, rimanendo molto colpito dalle raffigurazioni dell'episodio di Paolo e Francesca e delle scene della *Commedia* (cfr. Draskóczy 2024). Si deve d'altro canto tener presente che, così come lo stile e la maturità di Dante evolvono lungo la stesura della *Commedia*, anche il Babits-poeta matura a propria volta, visto che dedica all'impresa l'intera terza decade della propria esistenza, trascorrendo il proverbiale mezzo del cammin della sua vita impegnato nella traduzione di Dante:

[...] solo alcune delle soluzioni linguistiche dell'*Inferno* babitsiano presentano sfumature tipiche dell'arte della Secessione e che le traduzioni del *Purgatorio* (1920) e del *Paradiso* (1923), che risalgono a una fase più tardiva, al periodo della vera maturazione poetica ed umana di Babits, sono molto più equilibrate, più sobrie e meno «decadenti», più fedeli insomma alle soluzioni stilistiche del testo originale. Le stilizzazioni Liberty dell'*Inferno* spariscono quasi del tutto nel *Purgatorio* e nel *Paradiso* babitsiano, in cui lo stile si libera in alto, lontano dalle sfumature decadentistiche e dalle naturalezze dell'*Inferno*. (Sárközy 1990: 217)

In tempi successivi il traduttore si è comunque reso conto della necessità di completare l'opera con un saggio introduttivo sulla vita di Dante: lo studio era stato pubblicato in versione a sé alcuni anni prima (Babits 1912) sulla rivista „Nyugat”, e adesso trova una nuova collocazione nella riedizione del 1930 e, ancora, nel 1940 (Draskóczy 2018: 319). Babits in questo testo interpreta la *Commedia* come un viaggio interiore, spirituale:

[...] la vita personale diviene il simbolo della sorte universale dell'Anima Umana. La *Commedia*, contrassegnata da una liricità interiore, stesa in una cornice epica, è il poema delle passioni e delle sofferenze personali (in ungherese si noti il gioco di parole:

szenvedély-szenvedés), ma il male, la sofferenza, diventa un mezzo per raggiungere il Bene. (Draskóczy 2018: 319)

Alla riedizione della traduzione di Babits del 1930 vengono inoltre aggiunti una carta dei tre Regni, alcuni stringati commenti per venire incontro alle necessità del lettore, e viene inserita anche qualche illustrazione. Il volume è completato con un indice dei nomi, che però non fa riferimento al numero di pagina nel libro, ma bensì al canto e al verso dell'opera di Dante in cui trovare la voce, in tale aspetto richiamandosi alle edizioni dantesche del XIX secolo; inoltre, sulla scia della tradizione passata, anche Babits introduce nella narrazione dantesca dei sottotitoli descrittivi o aforistici che non sono presenti in originale (Sárközy 2022: 194-195). Il testo è stato ripubblicato svariate volte nel corso del tempo, “definendo così per un secolo l'immagine di Dante nella cultura ungherese” (Sárközy 2022: 195).

Dalla fine della Seconda Guerra mondiale è necessario aspettare il 1957 per vedere una nuova ristampa dell'opera, e la nuova edizione è in parte corretta e modificata per venire incontro ai canoni dell'Ungheria socialista. L'anniversario dantesco del 1965 viene celebrato in pompa magna, con la pubblicazione delle opere complete di Dante (Alighieri 1962) avvenuta nel 1962 e ristampata per l'occasione del centenario tre anni dopo. Il volume è il risultato del lavoro dei grandi docenti italianisti Tibor Kardos (1908-1973) e Géza Sallay (1926-2012), e viene edito per la casa editrice Helikon. La *Divina Commedia* di Babits viene successivamente ristampata anche a sé, e nel 1966 il prof. Kardos pubblica un ponderoso volume su Dante (Kardos 1966), di fatto aprendo una nuova era per la dantistica ungherese.

Mentre l'*Inferno* è tradotto da Babits tra il 1908 e il 1912 e pubblicato nel 1913 (Alighieri 1913), il *Purgatorio* (Alighieri 1920) viene trasposto in ungherese durante gli anni del conflitto mondiale e pubblicato nel 1920, e il *Paradiso* esce nel 1923 (Alighieri 1923), al termine delle celebrazioni per il Centenario dantesco (Sárközy 2021: 156). L'approccio verso l'opera dantesca da parte di Babits è diverso per ciascuna parte della *Commedia*, influenzato da eventi storici esterni e corsi spirituali interni al poeta ungherese, portando quindi a una gestazione diversa delle tre traduzioni. Infatti, mentre la prima cantica è tradotta per dimostrare la propria arte poetica, in un periodo di isolamento e di riflessione per Babits, a Fogaras, in Transilvania, le due cantiche successive vengono tradotte durante il calvario della Grande Guerra e della dissoluzione della Grande Ungheria che segue. In virtù di ciò, i toni delle prefazioni dell'*Inferno*, del *Purgatorio* e del *Paradiso* sono decisamente diversi:

[...] la traduzione dell'*Inferno*, infatti, è stata fatta con un lavoro più di piacere che di fatica, secondo i principi di Benedetto Croce, per cui «oggi è la migliore soluzione possibile di questa grande impresa». La prefazione in ungherese alla parte preferita da Babits, il *Purgatorio*, per cui ha impiegato sei anni di lavoro in tempi difficili, sottolinea l'impegno nazionale, invece di riflettere su problemi teorici o pratici della traduzione. Questo «libro è inevitabilmente ungherese; uno scrittore ripudiato dalla sua nazione con questa opera non può competere sul mercato estero..., [è] una confessione di

appartenenza dello scrittore alla sua nazione; sebbene sia, nello stesso tempo, anche una confessione per l'unità della grande cultura internazionale». Dopo la fine delle festività dantesche, nella prefazione scritta al *Paradiso*, apparso nel Natale del 1922, il traduttore ha aggiunto un terzo aspetto, quello del cristianesimo: la traduzione ci fa partecipi dei «tesori di uno dei più grandi spiriti della terra», «il calice d'oro della lingua ungherese è degno di condividere il vino del sacrificio del Poeta» (Pál 2021: 207).

La pubblicazione del *Purgatorio* avviene alcuni mesi prima della firma del Trattato di Pace di Trianon, nel 1920, “di conseguenza, proprio contemporaneamente alle trattative sulla mutilazione dell'Ungheria storica egli stava traducendo il canto XIX del *Paradiso*, nel quale compare la profezia di Dante sull'Ungheria, dove il figlio del suo caro amico, il principe Carlo Martello di Bari, era stato eletto re in quanto nipote della regina Maria d'Ungheria, moglie di Carlo II d'Angiò.” (Sárközy 2021: 158). Nel XIX canto del *Paradiso* Dante tratta di Carlo d'Angiò e dell'Ungheria dell'epoca, in cui il monarca è riuscito finalmente a restaurare l'ordine placando le rivolte della nobiltà magiara: è per questo che Dante scrive “O beata Ungheria / se non si lascia più malmenare” (vv. 142-143). È importante menzionare questo passaggio perché Babits, nella propria traduzione, traduce ‘malmenare’ con ‘félrevezetni’, cioè, piuttosto, ‘ingannare’. Babits intraprende la traduzione del Canto proprio quando l'Ungheria viene ‘malmenata’ dalla pace cartaginese imposta dal Trattato di Pace di Trianon; ma se da un lato Babits, come già evidenziato in questo studio, sviluppa il concetto di vera patria, evidenziando anche le colpe storiche dell'Ungheria verso le popolazioni del Regno, è altresì convinto che gli ungheresi si siano fatti ingannare e fuorviare dalla élite politica: “da quelli che non avevano ostacolato l'ingresso del Paese nella Guerra Mondiale e da quelli che, invece di difendere la nazione, dopo il conflitto avevano continuato una guerra fratricida, non più tra le diverse etnie ma nel campo della lotta di classe” (Sárközy 2021: 158). Per tale motivo, il traduttore Babits si prende la libertà poetica (come in numerosi altri casi nella traduzione) di tradurre ‘malmenare’ con ‘fuorviare’, ‘ingannare’: “O beata Ungheria, se non si lascia più ingannare”.

Così come Dante vede gradualmente svanire i propri sogni di restaurazione imperiale, anche Babits osserva con i propri occhi la dissoluzione della Grande Ungheria, un evento traumatico, ma forse necessario, frutto di una politica cieca di fronte alle reali necessità del Paese.

In un certo senso è paradossale che la cronologia delle traduzioni di Babits segua le stesse stagioni della *Commedia* di Dante: anche il Sommo poeta scrive l'*Inferno* all'inizio del proprio esilio, quando è ancora carico di sdegno furioso verso Firenze, allo stesso modo in cui Babits si dedica alla traduzione perché accusato di non essere un vero poeta e dimostrare i propri detrattori il contrario, nonché desideroso di confrontarsi con la lirica dantesca. Il *Purgatorio* viene tradotto durante il calvario della Grande Guerra, allo stesso modo in cui per Dante l'esilio si rivela essere una realtà immutabile, un pellegrinaggio lungo cui portare la propria croce: la speranza verso la fine del conflitto mondiale si affievolisce allo stesso modo in cui svanisce gradualmente la possibilità per Dante di tornare in patria.

La scrittura del *Paradiso* arriva dopo il calvario e la trasfigurazione del Sommo Poeta, ormai votato alla propria opera e non più interessato alla città di Firenze e alla restaurazione imperiale, ma con lo sguardo ad altri orizzonti; allo stesso modo in cui l'Ungheria di Babits del 1923, anno in cui vede la luce la traduzione della terza parte dell'opera dantesca, è ormai trasfigurata, sopravvissuta alla Grande Guerra, alla rivoluzione bolscevica, all'invasione straniera, alla controrivoluzione e al Trianon.

Conclusioni

Come nota Péter Sárközy nel suo studio, la traduzione della *Commedia* di Babits viene intrapresa durante un periodo di grande crisi da parte del poeta ungherese, iniziato con le critiche alla sua arte poetica, passando attraverso la catastrofe della Grande Guerra e conclusosi con la dissoluzione dell'Ungheria storica e la nascita e lo sviluppo dei totalitarismi in Europa:

[...] vorrei invece richiamare l'attenzione su un fatto sin qui mai analizzato: che la più bella traduzione ungherese della *Divina Commedia* nacque come prodotto della sofferenza umana di un poeta ungherese durante la Prima Guerra Mondiale, conflitto che è alla radice di tutte le tragedie del XX secolo [...] (Sárközy 2021: 152).

La traduzione del capolavoro di Dante nasce quindi dalla voglia di mettersi alla prova da parte di Babits e dalla prova del fuoco della Grande Guerra e degli sconvolgimenti successivi. Proprio in virtù delle grandi differenze che separano il testo originale e la traduzione in stile decadente di Babits, è possibile affermare che la *Isteni Színjáték* di Babits sia divenuta un'opera a sé nella letteratura ungherese, piuttosto che una traduzione, rendendola “uno dei più insigni prodotti della moderna poesia ungherese del primo Novecento” (Sárközy 2021: 149).

In questa sede non si sono potute approfondire le varie tematiche presentate, lasciando ad ulteriori ricerche il compito di sviluppare l'argomento. L'analisi del rapporto biografico e letterario tra Dante e Babits è un capitolo a parte nell'ambito della dantistica ungherese: i legami e i collegamenti tra i due autori sono un tema vasto, in continua espansione. Non mancano gli studi e le ricerche, sia dal punto di vista stilistico e filologico della traduzione della *Commedia*, come il già citato lavoro dello studioso Norbert Mátyus, sia da quello culturale.

La figura e l'arte poetica di Dante, e il modo corretto per approcciarle, sono questioni che ritornano ciclicamente in Babits, che dal 1908 fino alla fine si impegna a presentare e far riconoscere il proprio Dante, quello dei valori cristiani e della tensione ascendente, contrapposto a un Dante gretto, utilizzato dalla propaganda nazionalistica per giustificare l'imperialismo e l'oppressione.

È fuori di dubbio che Babits, con la sua traduzione della *Divina Commedia*, abbia dato alla lingua ungherese uno dei maggiori monumenti letterari del XX secolo, la cui importanza non va ricercata solo nella trasposizione di Dante in lingua magiara, ma nella eco che questa traduzione e il suo autore hanno avuto su tutta la letteratura ungherese, a dimostrazione e conferma dell'importanza dei rapporti letterari tra Italia e

Ungheria. Sebbene infatti non tutti gli scrittori ungheresi siano *italomani* come Babits, in moltissimi di loro sono presenti il Bel paese e la sua cultura, in misura minore o maggiore, per interesse diretto o semplice osmosi culturale. In un certo senso, quella che possiamo leggere in lingua magiara non è più la *Divina Commedia* di Dante, ma la *Isteni Színjáték* del poeta ungherese *italomane* Mihály Babits.

Bibliografia:

- Alighieri, Dante. 1962. *Dante Alighieri összes művei*, a c. di Kardos T., Budapest: Magyar Helikon. Trad. di Mihály Babits, Amy Károly, Zoltán Jékely, Győző Csorba.
- Alighieri, Dante. 1939. *Isteni Színjáték*. Budapest: Révai. Trad. di Mihály Babits.
- Alighieri, Dante. 1923. *Paradicsom*. Budapest: Révai. Trad. di Mihály Babits.
- Alighieri, Dante. 1920. *Purgatórium*. Budapest: Révai. Trad. di Mihály Babits.
- Alighieri, Dante. 1913. *Pokol*. Budapest: Révai. Trad. di Mihály Babits.
- Babits, Mihály. 2025. *A röplő falu, in Ferrario Olasz–magyar történelmi füzetek / Quaderni storici italo–ungheresi Ferrario*, a c. di Ascione S., Marmioli L., Szabó P. Cs., Szeged: Innovariant, p. 28-53.
- Babits, Mihály. 1979. *Ágoston, A veszedelmes világnézet, Kant és az örök béke, Az igazi haza*, in Babits M., *Esszék és tanulmányok*, a c. di Belia Gy., Budapest: Szépirodalmi.
- Babits, Mihály. 1940. *Egy kis Dante-vita*, in „Nyugat”, XXXIII, 9, <https://share.google/XZPVeqlhSi1W3fDTy>, ultimo accesso 22.1.2025.
- Babits, Mihály. 1929. *Dante*, in Babits, M., *Az istenek halnak, az ember él*, Budapest: Athenaeum Irodalmi és Nyomdai Részvénytársulat, <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Verstar-verstar-otven-kolto-osszes-verse-2/babits-mihaly-17F97/az-istenek-halnak-az-ember-el-1929-186A1/dante-18747/>, ultimo accesso 22.1.2025.
- Babits, Mihály. 1922. *Dante. Bevezetés a Divina Commedia olvasásához*. Budapest: Magyar Szemle Társaság, <https://share.google/bKMdWdpdJ8w7DAEPW>, ultimo accesso 22.1.2025.
- Babits, Mihály. 1921. *Dante*, in „Nyugat”, XIV, 18 <https://www.arcanum.com/en/online-kiadvanyok/Nyugat-nyugat-1908-1941-FFFF0002/1921-17A78A/1921-18-szam-7FA28B/babits-mihaly-dante-1A38B/>, ultimo accesso 22.1.2025.
- Babits, Mihály. 1919. *Magyar költő kilencszázkilencben*, in „Nyugat”, XII, 14-15, <https://epa.oszk.hu/00000/00022/00270/07974.htm>, ultimo accesso 22.1.2025.
- Babits, Mihály. 1915. *Itália*, in „Nyugat”, VIII, 12, <https://share.google/cx22i2kYaxDF5xDc8>, ultimo accesso 22.1.2025.
- Babits, Mihály. 1912. *Dante fordítása*, „Nyugat”, V, 8, <https://epa.oszk.hu/00000/00022/00102/03282.htm>, ultimo accesso 22.1.2025.
- Babits, Mihály. 1911. *Numquam revertar*, in *Herceg, hátha megjön a tél is!*, Budapest: Nyugat Kiadó, <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Verstar-verstar-otven-kolto-osszes-verse-2/babits-mihaly-17F97/herceg-hatha-megjon-a-tel-is-1911-180C4/szimbolumok-18110/>, ultimo accesso 22.1.2025.
- Draskóczy, Eszter. 2024. *“Evasioni dalla realtà”. Temi danteschi nell’arte e negli scritti di Gulácsy*, in *“Il diritto di vivere non si paga con un lavoro finito, ma con un’infinita attività”: studi in omaggio alla carriera accademica e alle ricerche di József Pál*, a c. di Marmioli, L., Szeged: Innovariant, p. 188-198.
- Draskóczy, Eszter. 2018. *“Nessuno ci sta più vicino, e nessuno ci sta più lontano!” Momenti e aspetti della fortuna di Dante nell’Ungheria interbellica*, in *Tra una guerra e l’altra. Incroci fra Italia e Ungheria: storia, letteratura, cultura, mondo delle idee (1921–1945)*, a c. di Ruspanti, R., Turgonyi, Z., Roma-Budapest: MTA BTK, CISUECO, p. 311-326.
- Kardos, Tibor (a c. di). 1966. *Dante a középkor és a renaissance között. Emlékkönyv Dante születésének 700. évfordulójára*, Budapest: Akadémiai Kiadó.

- Marmioli, Lorenzo. 2023a. *János Arany e l'Ungheria alle celebrazioni dantesche del 1865*, in *Dante degli ungheresi*, a c. di Komlóssy, Gy., Mátyus, N., Roma: Viella p. 69-84.
- Marmioli, Lorenzo. 2023b. *Le traduzioni della Divina Commedia in ungherese. Osservazioni e commenti sulla trasposizione letteraria di Ádám Nádasdy (Magvető Kiadó, 2016)*, in „Translationes”, 15, p. 39-54.
- Marmioli, Lorenzo. 2017. *Delenda Austria. Dalla neutralità all'intervento: riviste culturali italiane e austro-ungariche nella Grande Guerra (1914–1915)*, Debrecen: Pritart-Press.
- Mátyus, Norbert. 2015. *Babits és Dante: filológiai közelítés Babits Mihály Pokol-fordításához*, Budapest: Szent István Társulat.
- Mihályi, M., Sárközy, P. 2003. *La rivista «Nyugat» e la poesia moderna*, in *Storia della letteratura ungherese*, II, a c. di Ventavoli, B., Roma: Lindau, p. 121-179.
- Nádasdy, Ádám. 2021. *A csökkenő költőiség*. Budapest: Magvető, 2021: 139-237.
- Pál, József. 2021. *Dante nell'Ungheria del 1921: politica e religione*, in «*Quella terra che l'Danubio riga*». *Dante in Ungheria*, a c. di Vígh, É., Draskóczy, E., Roma: Aracne, p. 205-228.
- Rába, György. 1969. *A szép hűtlenek*, Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Sárközy, Péter. 2023. *Dante e i poeti ungheresi*, in *Dante degli ungheresi*, a c. di Komlóssy, Gy., Mátyus, N., Roma: Viella, p. 103-113.
- Sárközy, Péter. 2022. *Dante-fordítások és Isteni Színjáték-kommentárok Szász Károlytól máig*, in *Dante-emlékkönyv*, a c. di Draskóczy, E., Mátyus, N., Szeged: Szegedi Akadémiai kiadó, p. 191-198.
- Sárközy, Péter. 2021. *“Nella roccaforte di Dante”: Il sostegno morale di Dante al suo traduttore ungherese, Mihály Babits, durante la Prima Guerra Mondiale*, in «*Quella terra che l'Danubio riga*». *Dante in Ungheria*, a c. di Vígh, É., Draskóczy, E., Roma: Aracne, p. 149-161.
- Sárközy, Péter. 1990. *Dante come modello della poesia moderna ungherese*, in Sárközy, P., *Letteratura ungherese – letteratura italiana*. Roma: Carucci, p. 195-223.

Delia-Ioana MORAR
(Università Babeş-Bolyai,
Cluj-Napoca) | **I barbari tra di noi:
crisi e mutazione nel romanzo
italiano contemporaneo**

Abstract: (Barbarians among us: crisis and cultural mutation in contemporary Italian narrative)

There are moments in history and in everyone's life when everything changes. Something happens, a spark is ignited and the road we are on changes direction completely. We usually call it a crisis. This contribution aims to analyse three contemporary Italian novels that reflect, in different forms and registers, the profound crisis of the novel-form: *Terra!* by Stefano Benni, *Vegan Holocaust* by Salvatore Setola and *Tasmania* by Paolo Giordano. In the light of Alessandro Baricco's essay *I Barbari* and his perspective on the *cultural mutation* taking place in our century, we will see how these authors reinvent narrative in response to a fragmented, post-ideological world threatened by ecological, moral and symbolic collapses. In this context, the invasion of the *barbarians* represents not only a drift, but also an opportunity: a way of inhabiting the novel and making it still able to question the present. The novel faces a radical challenge: to narrate a world that no longer seems to have a center or a direction. The three novels proposed in the present study are three different but complementary responses to this crisis. Between grotesque dystopia, satirical apocalypse and existential autofiction, the three texts dismantle the traditional narrative structure and give voice to a disoriented humanity, overwhelmed by the noise of the present.

Keywords: *crisis and cultural mutation in contemporary Italian narrative, Benni, Setola, Giordano*

Riassunto: Ci sono momenti nella storia e nella vita di ognuno di noi in cui tutto cambia. Accade qualcosa, scatta una scintilla e la strada che stiamo percorrendo cambia completamente direzione. La chiamiamo crisi. Il presente contributo si propone di analizzare tre romanzi italiani contemporanei che riflettono, in forme e registri diversi, la crisi profonda della forma-romanzo: *Terra!* di Stefano Benni, *Vegan Holocaust* di Salvatore Setola e *Tasmania* di Paolo Giordano. Alla luce del saggio *I Barbari* di Alessandro Baricco e della sua prospettiva sulla *mutazione culturale* che avviene nel nostro secolo, vedremo come questi autori reinventano la narrazione in risposta a un mondo frammentato, post-ideologico e minacciato da collassi ecologici, morali e simbolici. In tale contesto, l'*invasione dei barbari* non rappresenta soltanto una deriva, ma anche un'opportunità: un modo di abitare il romanzo e di renderlo ancora capace di interrogare il presente. Il romanzo si trova di fronte a una sfida radicale: raccontare un mondo che sembra non avere più un centro, né una direzione. I tre romanzi proposti sono tre risposte diverse ma complementari a questa crisi. Tra distopia grottesca, apocalisse satirica e autofiction esistenziale, i tre testi smontano la struttura narrativa tradizionale e danno voce a un'umanità disorientata, sommersa dal rumore del presente.

Parole-chiave: *mutazione culturale, crisi del romanzo, ibridazione dei generi, Benni, Setola, Giordano*

Pur succedendo da sempre, qualsiasi cambiamento o mutazione sono sempre difficili da accettare, da gestire, da comprendere pienamente nel momento in cui avvengono. La *forma-romanzo* è sicuramente una forma moderna e nasce come: “un’espressione letteraria dei modi di conoscenza moderni: nei suoi esempi più tipici l’autore, duplicato da un narratore esplicito o implicito ma comunque quasi sempre onnisciente (anche quando il testo ironizza su quest’aspetto), lascia intuire una sua visione del mondo” (Casadei 2007, 17) e diventa una rappresentazione del quotidiano che descrive e valuta gli sviluppi sociali della società. Partendo da questa definizione di Alberto Casadei, il presente lavoro si propone di mostrare come i tre romanzi presi di mira ricreano, riflettono aspetti rilevanti della nostra società contemporanea.

Il narratore tipico nasce nell’Ottocento come un autore che costruisce i suoi personaggi in modo da ricreare un caso di cronaca prestando attenzione agli sfondi, alle relazioni che genera, in modo da realizzare “un’unità fittizia” il più vicina possibile alla realtà in sé. A partire dagli anni Sessanta del Novecento, non si può più contare su un autore implicito che possa garantire la veridicità della storia raccontata e il confine tra *fiction* e *non fiction* è sempre più fragile. Risulta normale che in un mondo in continuo cambiamento, anche la forma del romanzo si confronti con la necessità della mutazione e il desiderio di diversità. Casadei lamenta l’incapacità della narrativa italiana contemporanea di raccontare in modo credibile la società attuale (Casadei 2007, 27-30), ma la missione del romanzo rimane comunque quella di fornire un equivalente del reale nei suoi aspetti tipici in rapporto a un’intera epoca e alle sue caratteristiche. Cambiano i temi, i modi di raccontare, le forme, i linguaggi, le prospettive, ma rimane il bisogno costante da parte sia dell’autore che del lettore di stabilire un rapporto con la *realtà/irrealtà* a cui si vorrebbe fare riferimento, attraverso storie di *fiction/non fiction* che dovrebbero lasciare tracce della propria percezione del reale. Al di là della capacità o incapacità di ogni generazione di fornire un’interpretazione significativa del proprio presente, di riuscire a imporsi o a fare la differenza, di creare un canone, oppure rimanere isolati, la creazione letteraria di un dato periodo rimane comunque una testimonianza per le generazioni future di quel che è successo in quel dato periodo.

Se i postmoderni, a partire da Eco, rivalutano il passato parodiandolo, falsificandolo, trattandolo con ironia, i contemporanei guardano più o meno con lo stesso atteggiamento, verso l’avvenire. Riteniamo molto interessante la scelta dei tre scrittori analizzati nel presente lavoro di rivolgere lo sguardo verso il futuro per parlare del proprio presente. L’aspetto che accomuna i tre romanzi presi di mira: *Terra!*, *Vegan Holocaust* e *Tasmania* è quello di essere tre romanzi contemporanei che costretti da un presente complicato e caotico si spostano in un futuro altrettanto confuso e squilibrato. Viviamo in un mondo in cui tutto cambia molto in fretta, ma quello che conta è l’immediato, l’attimo presente, nessuno sembra preoccuparsi più di cosa comportano questi cambiamenti per le generazioni future. I cambiamenti climatici dovuti al modo in cui trattiamo la terra oggi e ai nostri comportamenti presenti modificheranno le nostre abitudini quotidiane, il nostro modo di mangiare, di lavorare, di relazionarci, di vivere quotidianamente.

Nel suo libro dedicato alla letteratura italiana contemporanea, Giulio Ferroni dedica un capitolo all'*emergenza ecologica* e parla del rapporto tra ecologia e letteratura (Ferroni 2015, 159-162). Non potremmo affermare che sia un argomento necessariamente trascurato, ma è evidente che prestiamo più attenzione alle guerre, alle crisi economiche, al terrorismo, ai fenomeni migratori degli ultimi tempi, al globalismo e riteniamo meno preoccupante la nostra relazione con l'ambiente. Concordiamo con Ferroni, secondo il quale la trasformazione fisica dell'ambiente e la sostituzione di paesaggi naturali con altri artificiali, lo sfruttamento continuo delle risorse naturali e l'accumulo sterminato di rifiuti, l'inquinamento, un turbamento globale dell'equilibrio del pianeta sono le problematiche fondamentali con cui ci confrontiamo e le conseguenze dello sviluppo e del benessere di cui gode almeno una parte della popolazione del nostro pianeta.

Non sempre accettiamo che "la gravità dei problemi ecologici è in realtà la conseguenza di uno sviluppo economico totalmente irrazionale, il frutto della presunzione secondo la quale sarebbe possibile una crescita indefinita, un impiego sempre più frenetico di energia, un accumulo sempre più vasto di oggetti da consumare e «gettare»" (Ferroni 2025, 160). È sempre più evidente che tra tutti i problemi con cui si confronta la società contemporanea, quello ecologico aumenterà nel futuro e riguarderà gli esseri viventi dell'intero pianeta. È ovvio che più si produce, più si moltiplicano i consumi e si sfruttano le risorse naturali, più queste diminuiscono. L'esperienza quotidiana indica chiaramente che non è più possibile considerare la natura come un serbatoio illimitato di risorse e materie prime da saccheggiare e distruggere, per produrre energia e oggetti da consumare o per creare ambienti artificiali. È anche vero che i segnali di allarme sono sempre più numerosi e sono aumentate le varie iniziative che promuovono un'educazione ambientale più sostenuta e mirano a creare una nuova coscienza ecologica nelle giovani generazioni e non solo. Oltre ai movimenti politici, alle associazioni di vario genere, abbiamo anche tanta letteratura in merito. Come vedremo nelle prossime pagine, non mancano nemmeno le storie letterarie che ci fanno riflettere su queste problematiche.

Partiamo da Stefano Benni che è stato uno scrittore, giornalista, umorista e sceneggiatore molto amato e apprezzato dal suo pubblico e che, purtroppo, ci ha lasciato nel mese di settembre del 2025. Sul suo sito ufficiale è precisato che non esiste una biografia del *lupo* Benni perché da trent'anni, tutte le volte che gliela chiedevano, il *lupo* la cambiava, dicendo un sacco di bugie. Poiché nessuno ha mai controllato, Benni si è divertito a costruirsi almeno dodici biografie diverse. Secondo la variante più veridica, nasce nel 1947 a Bologna ma la sua infanzia la passa sulle montagne dell'Appennino, dove fa le prime scoperte letterarie, erotiche e politiche. Il soprannome *Lupo* nasce qui, per la sua abitudine di girare di notte ululando insieme ai suoi sette cani. Inizia a frequentare due o tre facoltà, ma diventa evidente che l'università non fa per lui e intanto comincia a scrivere.

Il romanzo *Terra!* nasce come una descrizione di una catastrofe climatica. Quando esce il libro, nel 1983, ancora si poteva trattare in chiave fantascientifica, anche

se Benni dichiara di aver sempre avuto paura del cambiamento climatico e ha iniziato a parlarne prima ancora che ci fosse evidente. La sua storia ci porta nel 2039 quando, a causa di un incidente, scoppia la Terza Guerra Mondiale, poi seguiranno altre tre. Il paesaggio della Terra è drasticamente cambiato e il mondo è sepolto sotto uno strato di neve e ghiaccio. La nostra avventura comincia al freddo, a Parigi, dove la vita prosegue sottoterra. A causa dei vari conflitti, una grande nube ha cancellato il sole dal nostro pianeta:

I quattro bipedi camminavano a testa in su guardando l'enorme costruzione che li sovrastava, irta di pinnacoli di ghiaccio. Cinquecentododici metri, a forma di tripla piramide, la sede della federazione sineuropea era il più alto edificio del mondo dopo i quasi ottocento metri della torre Atari, dell'impero giapponese, e i milletranta della Montagna dell'Ordine, sede dei sette sceicchi aramerussi. Questi altissimi edifici erano stati costruiti subito dopo la sesta guerra mondiale, quando era apparso drammaticamente chiaro che la grande nube che aveva tolto il sole alla terra non se ne sarebbe andata per un bel po' di anni. Migliaia di gigaton di polvere, gas e scorie radioattive sollevati dalle esplosioni belliche avevano avviato la terra a una glaciazione irreversibile, e provocato una crisi energetica mondiale (Benni 2023,15).

Come andare avanti? Quali sono le possibili soluzioni? Cessiamo i conflitti, facciamo pace si dovrebbe rispondere. Invece, la società continua a essere frammentata in blocchi geopolitici in guerra tra loro, governati da burocrati folli, religioni parodistiche e tecnologie incontrollabili. Contro la Proteo Tien, l'astronave sineuropea e il suo equipaggio ormai quasi distrutti, scendono in campo due colossali imperi: l'Impero militare samurai, con una miniastronave su cui un generale giapponese guida sessanta topi addestrati, e la Calalbakrab, la reggia volante del tiranno amerorusso, il Grande Scorpione. Intanto a terra, per risolvere un mistero legato alla civiltà Inca, assistiamo a un confronto tra Fang, un vecchio saggio cinese, e Frank Einstein, un bambino di nove anni genio del computer. La chiave del mistero Inca del cuore della terra è anche la chiave del viaggio nello spazio. La discesa nelle viscere della montagna peruviana di Fang ed Einstein è collegata in modo magico al viaggio della nave Proteo negli orrori e nelle allucinazioni dei Pianeti Dimenticati. La scienza, la fantasia, la filosofia si devono confrontare con il mistero di una civiltà antichissima e sfidano i potenti di un mondo guerriero. Le missioni e gli incontri che i nostri personaggi vivono non sono altro che esempi grotteschi di un mondo in totale disordine, popolato da personaggi bizzari, orde di cloni, fanatici politici, media ossessivi, profeti corporativi e governi incompetenti. Il ritrovamento di un vettore probabilmente lanciato da un'astronave in difficoltà, rivela la scoperta di un pianeta naturale simile alla Terra:

Ma mai, dico mai, ho visto un posto bello come questo. C'è su questo pianeta tutto quello che mi raccontava mio nonno Burz, nelle lunghe sere d'inverno mentre aspettavamo i passanti da rapinare. Ci sono fiori di tutti i modelli e le cilindrate, alberi altissimi con un traffico di eccellacci neri con ali di almeno venti metri, e piante con i frutti d'oro, e farfalle a pallini e tinta unita e in tuta mimetica (Benni 2023, 24).

Allo stesso tempo, vengono scoperti a Cuzco in Perù, dei reperti Inca che sembrano indicare come nelle profondità del pianeta sia custodita una straordinaria fonte energetica. I potenti decidono quindi di inviare nello spazio, una squadra di astronauti alla ricerca del pianeta, e nello stesso tempo condurre ricerche approfondite nel sito Inca, che sembra emanare una sorta di energia sconosciuta.

Come possiamo capire da queste righe, la trama è molto divertente, accattivante e gli spunti filosofici e le problematiche su cui il libro ci fa riflettere sono ancora molto validi e attuali: l'ipotetica colonizzazione del nuovo mondo, le guerre, gli interessi commerciali. Stefano Benni usa l'esagerazione, il paradosso per criticare la distruzione dell'ambiente, l'ipocrisia dei poteri forti, il consumismo sfrenato e il degrado dei valori umani. Pur essendo passati più di quarant'anni dalla pubblicazione del romanzo, sembra che l'umanità non abbia ancora capito che deve fare i conti con le proprie contraddizioni e che sicuramente la salvezza del pianeta non può essere affidata a eroi improbabili o alle generazioni future, ma richiede un impegno collettivo e critico immediato e urgente di tutti noi.

Passiamo adesso a Salvatore Setola e al suo romanzo *Vegan Holocaust*. L'autore è un giovane della provincia di Caserta, nato nel 1986, laureato in Storia e Critica d'Arte. Da sempre è stato interessato al rapporto tra le arti visive e la musica. È coautore dei libri *Ambulance Songs*, *Ambulance Songs 2* e *L'urlo*, *I suoni senza voce* di Luciano Cilio.

La storia di *Vegan Holocaust* ci porta nell'anno 2089. In Europa i vecchi stati nazionali si sono uniti in un unico stato federale che adotta una costituzione ispirata ai valori del veganismo antispecista. La società, governata da un efficiente sistema tecnocratico, è strutturata rigidamente in tre classi sociali in base al grado di astinenza dai cibi animali e dalle performance professionali ottenute sul mercato del lavoro: i biomigliori, i bioimperfetti e i bioperdenti. Solo ai biomigliori è consentito guadagnare di più, raggiungere i più alti livelli culturali e nutrirsi con alimenti migliori. Per i bioimperfetti è più difficile, ma possono tentare la scalata al primo livello e taluni ci riescono a costo di grandi sacrifici. Per i bioperdenti è quasi impossibile il riscatto sociale. Nella FEA, la Federazione Europea Antispecista, ciascuno è chiamato a una competizione etica e tecnica per ascendere al rango di biomigliore e guadagnarsi l'opportunità di vivere nelle Zone 1 delle ecometropoli europee, che sono delle esclusive aree residenziali costruite secondo le più avanzate tecnologie dell'architettura green:

Nella Federazione Europea Antispecista agiremo con saggezza e giudizio. Sarà rigorosamente vietato il consumo di carne di ogni specie, in ogni forma e di ogni suo derivato, eccezion fatta per la carne di grillo di cui lo stato consentirà la somministrazione soltanto in caso di fabbisogno per la prima infanzia. È un compromesso ragionevole, dal momento che per ottenere un vasetto di omogeneizzato di grillo da cento grammi occorrono soltanto centoottanta grammi di mangime e quindici centilitri di acqua, a fronte dei due chilogrammi di mangime e quattordici litri di acqua per ottenere cento grammi di carne di manzo. Concittadini, amici e fratelli europei, l'umanità sta per

riscrivere la propria storia evolutiva nel segno dell'antispecismo, e noi saremo gli eroi della storia (Setola 2021, 45).

Tutto sembra funzionare perfettamente, se non ci fossero la minaccia di una guerra fredda, del terrorismo del Libero Spirito e del riscaldamento globale. Un altro dettaglio rilevante di questo mondo ben organizzato è quello che i protagonisti sono tutti morti e, come in una versione distopica dell'*Antologia di Spoon River* di Edgar Lee Master, raccontano del loro mondo, in cui per raggiungere una purezza ideale attraverso uno pseudorispetto verso tutte le forme di vita, con lo scopo di salvare la terra, finiranno per distruggerla innescando una paradossale apocalisse finale.

Il romanzo è suddiviso in 22 capitoli, ognuno staccato dall'altro e introdotto da un aforisma di un intellettuale, da Paul Watzlawick a Kurt Vonnegut, Robert Hugh Benson, Fëdor Michajlovič Dostoevskij, a George Orwell che ovviamente non poteva non essere presente in una storia del genere. Il primo capitolo è un epitaffio che già preannuncia lo scenario a cui stiamo andando incontro:

Tutto scorreva: la vita vagiva nel sangue e il sangue implorava altro sangue, i minuti partorivano ore, le ore i giorni, l'orbita del tempo non conosceva affanno. Tutto scorreva: il mattino fioriva sul cadavere ancora fresco della luna, la notte drenava luce da un'ecatombe di stelle, ogni giorno il suono acuto di una dissonanza intonava l'armonia delle sfere. [...] Ma quando la Grande Mano stradicò il seme oscuro della natura liberandola dal gioso arcano della morte creatrice, la storia umana entrò nell'ultimo ciclo. [...] I frutti puri impazzirono. Del loro regno non resta che la voce muta degli estinti (Setola 2021, 10).

Come osserva la studiosa Patrizia Ubaldi in una recensione al libro pubblicata sulla rivista "Orizzonti Culturali italo-romeni": "da questo momento, ogni capitolo si innesta come un tassello di un enorme puzzle" e un meccanismo che sembrava perfetto viene piano piano demolito da una serie di situazioni in cui le scelte personali dei personaggi sono costantemente giudicate, etichettate e punite: dal biomigliore che, educato a non perdere mai, subisce un tracollo etico quando la ragazza lo lascia per un altro; o la reporter biomigliore che decide di pubblicare il suo dossier sulle scoperte relative ai membri del consiglio di stato della F.E.A. e i membri dei consigli di amministrazione delle multinazionali vegan; oppure la bioperdente che decide di fare la cavia umana per le sperimentazioni neuro-etico-farmacologiche per sopravvivere (Ubaldi 2021). La morale sarebbe che un'ideologia, anche se parte con le migliori intenzioni, se diventa un meccanismo di controllo totalitario, fanatico, si trasforma in un sistema oppressivo che nega libertà individuali fondamentali.

Attraverso una narrazione che oscilla tra il comico e il tragico, Setola ci fa riflettere sul rischio degli estremismi ideologici quando la società perde la capacità di mediare tra libertà personale e norme collettive. Inoltre, le storie raccontate funzionano come una specie di specchio deformante del presente e ci spingono ad analizzare in modo critico il nostro comportamento attuale in rapporto con il cibo, e più in profondità,

perché no, con la terra. Il modo in cui affrontiamo il mangiare, diventa da un semplice atto biologico un gesto culturale, identitario e politico. La storia ci spinge a interrogarci su quanto le nostre scelte alimentari siano davvero libere e quanto invece, condizionate da mode, discorsi ideologici o pressioni sociali. Il controllo sul cibo diventa controllo sui corpi e sulle coscienze, rivelando un rischio già presente nella realtà contemporanea.

Nelle prossime righe ci soffermeremo su Paolo Giordano e la sua *Tasmania*. Giordano è nato a Torino nel 1982 e ha una formazione scientifica essendo laureato in fisica. Nel 2006-2007 ha frequentato due corsi esterni della *Scuola Holden*. Ha un rubrica sulla rivista *Gioia*, dove scrive racconti prendendo spunto da una notizia e un numero. È autore di cinque romanzi e vincitore di un Premio Strega con il romanzo *La solitudine dei numeri primi*.

Tasmania nasce nel periodo pandemico quando l'autore sente il bisogno di lasciare traccia del proprio io, della propria prospettiva sul mondo. Convinto che celebriamo abbastanza le nostre fragilità, l'emotività che è ormai al centro di tutto, lo scrittore prova a sostituirle con il dubbio che ritiene sia un segno d'intelligenza più che l'emotività. Il libro parla della crisi climatica, la crisi dell'umanità in generale, la crisi del nostro pianeta, la crisi di una generazione, la crisi di una coppia che vorrebbe avere un figlio, ma teme un disastro globale sempre più vicino. La narrazione si muove tra Trieste, Roma, Parigi, Bruxelles e altre città europee, fino all'isola della Tasmania che diventa simbolo di un altrove possibile.

Il protagonista, uno scrittore e giornalista, si trova a fronteggiare una crisi personale e collettiva. Nel suo viaggio mentale e fisico, l'autore-personaggio intreccia dati scientifici, riflessioni intime e accadimenti storici tra cui gli attentati al Bataclan a Parigi, le bombe di Hiroshima e Nagasaki, la già menzionata pandemia. La voce narrante, caratterizzata da una costante indecisione scaturita dalla scoperta del non poter avere figli, presenta al lettore personaggi unici e allo stesso tempo collettivi: abbiamo Giulio che vorrebbe un dialogo col figlio ma è terrorizzato dai silenzi; Novelli che cerca la gloria tra le nuvole ignorando la dimensione terrena delle proprie parole; Curzia che rincorre varie catastrofi talmente esclusive da diventare lei stessa una stella cadente; Karol che tradisce una promessa alla ricerca della felicità e Lorenza che è un'ancora di salvezza in un mare di incertezze delle quali non ha colpa.

Sullo sfondo di una crisi climatica imminente la bomba atomica diventa un personaggio costante, un nucleo simbolico e narrativo attorno al quale si organizza la riflessione sulla crisi contemporanea. Ricordiamoci l'evento storico:

Il 9 agosto 1945 il cacciabombardiere Bockscar decollò in piena notte da un'isola minuscola dell'arcipelago delle Marianne, Tinian conquistata dall'esercito americano appena un anno prima. La destinazione del B-29, ovvero l'obiettivo su cui sganciare la bomba atomica contenuta nella sua stiva, era la città di Kokura, dove si trovava un arsenale militare. [...], Bockscar raggiunse Kokura, precisamente alle 10:44 del mattino, ma trovò la città coperta da una nuvola. Si trattava di una nube strana, molto scura, forse di origine naturale o forse dovuta ai fumi dei bombardamenti che nel frattempo il vento aveva trascinato lì. [...] Per non rischiare di diventare un bersaglio a sua volta, e proprio

il giorno in cui aveva con se una bomba atomica, l'equipaggio decise infine di rinunciare a Kokura. Verso le undici Bockscar deviò verso sud, in direzione di un'altra città dell'isola di Kyushu, quella immediatamente successiva nella lista dei target, il cui nome era l'unione di due termini e ne descriveva la struttura morfologica: naga, lungo, e saki, promontorio. Il lungo promontorio: Nagasaki (Giordano 2022, 123).

Il racconto della bomba diventa uno degli assi portanti del libro, insieme al cambiamento climatico, al terrorismo e alla fragilità delle relazioni umane. Per la prima volta l'umanità possiede uno strumento capace di autodistruggersi completamente. Dopo Hiroshima e Nagasaki, il futuro non è più sicuro. La scienza avanza più velocemente della capacità etica e politica di governarne le conseguenze e anche se la bomba non esplode più, continua a esistere come una minaccia latente, come una possibilità sempre attiva. La bomba diventa così una metafora anticipatrice della nostra incapacità di affrontare le crisi globali: sappiamo, ma non facciamo e ci confortiamo con l'idea che ci troviamo tutti sulla stessa barca alla deriva. Questa storia emerge in modo frammentario, quasi saggistico, è alternata al racconto autobiografico del narratore e contribuisce a rompere i confini tra romanzo, saggio e autobiografia, dando al testo una forma ibrida e audace. Si mescola la confessione privata e l'analisi globale, intessendo una riflessione profonda sul senso di vivere in tempi di crisi permanente. Paolo Giordano riesce a dare voce all'inquietudine di una generazione, restituendo il disagio di un uomo comune di fronte alla complessità del mondo contemporaneo:

L'umanità abita lo stesso pianeta da duecentomilla anni, possibile che debba precipitare tutto mentre sono in vita io? Appare improbabile, in effetti. Perfino gli scienziati tendono a pensarla così, infatti le grandi catastrofi, come l'estinzione dei dinosauri, hanno sempre faticato a farsi prendere sul serio. E invece viene fuori che siamo proprio nell'epoca in cui sta cambiando tutto. Drasticamente. Succede proprio a noi. [...] Dove acquisterebbe un terreno, lei? Per salvarsi, intendo. [...] In caso di Apocalisse. Novelli ci ha riflettuto qualche secondo, poi ha detto: In Tasmania. È abbastanza a sud per sottrarsi alle temperature eccessive. Ha buone riserve di acqua dolce, si trova in uno stato democratico e non ospita predatori per l'uomo. Non è troppo piccola ma è comunque un'isola, quindi più facile da difendere. (Giordano 2022, 100).

Questo è l'unico momento nel romanzo in cui Tasmania viene esplicitamente nominata. L'isola misteriosa diventa un luogo di fuga o almeno l'illusione di salvezza, come il pianeta naturale scoperto nella *Terra!* di Stefano Benni. La *Tasmania* di Giordano non è per niente idealizzata, piuttosto la possiamo interpretare come una proiezione del desiderio umano di salvezza, è più una fuga mentale che una soluzione reale. Diventa simbolo di un futuro pensato in termini di sopravvivenza, non di progresso o miglioramento dello stato attuale delle cose. Per il nostro autore, *Tasmania* è la scrittura stessa, lo scrivere diventa quell'altrove possibile per salvarsi.

Avviandoci verso la conclusione del nostro lavoro, solleviamo una domanda: può davvero il romanzo raccontare un mondo che ha perso il senso del limite? Ci azzardiamo a dare una risposta basandoci sui tre esempi fin qua analizzati. Inoltre,

facciamo appello anche al saggio *I barbari* di Alessandro Baricco che si propone di fare un po' di luce sulle mutazioni avvenute nel nostro millennio sotto ogni aspetto dell'esistenza umana e in tutti i domini. Baricco, appunto, non la chiama crisi, ma mutazione e identifica una trasformazione profonda della sensibilità contemporanea. Assistiamo alla transazione da una cultura della profondità a una cultura della superficie. Non si tratta però di un degrado, ma di un cambiamento: i *barbari* (che saremmo quasi tutti noi) non distruggono, bensì riscrivono il senso, i valori e le forme dell'esperienza. La profondità è sostituita dalla superficialità, la complessità delle cose registra una semplificazione funzionale e al posto della responsabilità abbiamo il gesto rapido ed efficace.

Nel contesto di questa mutazione, anche le forme del racconto cambiano: il romanzo tradizionale non basta più a contenere l'esperienza contemporanea e si trova a fare i conti con una nuova logica culturale, fondata sulla velocità, sulla navigazione orizzontale dei contenuti, sull'ibridazione dei linguaggi, sulla frammentazione e su una relativizzazione dell'autore e del soggetto.

Letti alla luce del saggio di Alessandro Baricco, *Terra!* di Stefano Benni, *Vegan Holocaust* di Salvatore Setola e *Tasmania* di Paolo Giordano offrono tre differenti risposte narrative alla crisi contemporanea. Il primo accetta la logica dell'accelerazione e della superficialità, trasformando la crisi ambientale in una satira apocalittica che rispecchia il linguaggio del presente. Il secondo mostra come gli esiti estremi della semplificazione ideologica e il rapporto con la terra e con il cibo possa degenerare in un nuovo totalitarismo morale. Il terzo affronta la frattura originaria della modernità simbolicamente incarnata dalla bomba atomica e attraverso una forma ibrida tenta di restituire profondità a un mondo segnato da una minaccia permanente.

I tre testi non appartengono allo stesso genere, ma dialogano tematicamente parlando tutti e tre del collasso ambientale, sociale, ideologico contemporaneo. I tre scrittori mettono in discussione il ruolo dell'intellettuale, dell'autore, del lettore e trasformano la struttura classica del romanzo con tecniche narrative ibride: satira grottesca, distopia, autofiction. Benni dissolve il soggetto in una corallità farsesca: l'io è sostituito da una moltitudine comica e tragica, senza centro. Setola distrugge il soggetto stesso, trasformandolo in caricatura, in simbolo, in parodia: l'identità diventa una maschera ideologica, non un nucleo stabile. Giordano, invece, fa dell'io il nodo dolente: chi scrive è fragile, riflessivo, incapace di agire.

Le tre storie riflettono, ognuna a suo modo, la mutazione descritta da Baricco, in cui la profondità cede il passo alla velocità, alla superficie e alla contaminazione dei registri. I tre romanzi analizzati rispondono a questa trasformazione in modi diversi: *Terra!* anticipa in forma grottesca e satirica l'ibridazione barbara; *Vegan Holocaust*, invece, abbraccia la mutazione fino all'estremo, fino al collasso della forma stessa, proponendo un'estetica del rifiuto e dell'eccesso; mentre *Tasmania* cerca una resistenza malinconica attraverso l'introspezione e la scrittura come indagine personale.

I tre romanzi mettono in discussione la narrazione lineare: Benni usa il pastiche e la discontinuità per restituire il caos; Setola rompe ogni convezione costruendo un

collage ipertestuale, un manifesto narrativo che implode nel suo stesso eccesso; mentre Giordano alterna diario, reportage e riflessione saggistica, abolendo la trama classica. La forma è, in tutti i tre i casi, specchio della crisi. Risulta sempre più evidente che il romanzo non può più raccontare come prima. Ma possiamo davvero ridurre il tutto al concetto di crisi della forma del romanzo? Alla fine, attraverso la lente di Baricco, la crisi del romanzo non è solo segno di una decadenza, di una crisi, ma possibilità di una nuova forma di sopravvivenza narrativa, che accetta il rischio, la sfida, la contaminazione e la perdita di centralità. Non riteniamo, quindi, che il romanzo contemporaneo sia in crisi. Non è nemmeno un genere in declino, ma è diventato un laboratorio instabile di forme, in cui ironia, distopia e ibridazione saggistica tentano di raccontare un mondo complicato, caotico e in continuo cambiamento. La cosiddetta crisi della *forma-romanzo* coincide con una sua inevitabile trasformazione.

Concordiamo con Giulio Ferroni secondo il quale la letteratura continua a mostrarci che questo in cui viviamo non è sicuramente il migliore dei mondi possibili e che bisogna continuare a cercare una vita diversa, civile, libera e tollerante, non determinata esclusivamente dai meccanismi della produzione, dell'accumulo e del consumo eccessivo. La letteratura ha la capacità di resistere, grazie ai suoi principi interni, alla sua volontà di sopravvivere all'orizzonte moderno, postmoderno, contemporaneo che sia. E la cosa più importante è che nonostante la mutazione antropologica che si sta verificando, la letteratura ci ricorda che non dobbiamo perdere la voglia, il desiderio di vivere esperienze autentiche e si impegna a trovare forme di comunicazione opposte a quelle "gratuite, ciniche, artificiose e indifferenti, del postmoderno" (Ferroni 2015, 219-220). In conclusione, non riteniamo si tratti di una crisi della *forma-romanzo*, ma semplicemente di un adeguamento e un rispecchiamento dei tempi turbolenti che viviamo. In tempi di crisi permanente, il romanzo non salva sicuramente il mondo, ma continua a salvarci dalla sua semplificazione.

Bibliografia

- Baricco, Alessandro. 2006. *I barbari. Saggio sulla mutazione*, Milano: Universale Economica Feltrinelli.
Benni, Stefano. 2023. *Terra!*, Milano: Universale Economica Feltrinelli.
Giordano, Paolo. 2022. *Tasmania*, Torino: Einaudi Super ET.
Setola, Salvatore. 2021. *Vegan Holocaust*, Salerno: Eretica Edizioni.
Casadei, Alberto. 2007. *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna: il Mulino.
Ferroni, Giulio. 2015. *Letteratura italiana contemporanea. 1945-2014. Seconda edizione*, Milano: Mondadori Università.

Webografia

- <https://www.stefanobenni.it/>, consultato il 10 ottobre 2025.
https://www.orizzonticulturali.it/it_recensioni_Patrizia-Ubaldi-2.html, consultato il 10 ottobre 2025.
<https://mastereditoria.unicatt.it/recensioni/il-ritorno-di-paolo-giordano-tasmania/>, consultato il 12 novembre 2025.
<https://naufragar.it/2023/03/04/recensione-tasmania-di-paolo-giordano-la-sovrabbondanza-e-il-nulla/>, consultato il 12 novembre 2025.

Stefano PAVARINI | **Crisi: semantica**
(Università di Bologna) | **di una categoria filosofica**

Abstract: (Rethinking the Crisis: Machiavelli and Beyond) This essay offers an interpretative examination of the concept of crisis, currently at the center of political and philosophical debate. Starting from the philosophical and political reflections of Giorgio Agamben, the discussion broadens to a socio-political interpretation of the European and particularly Italian crisis, which in recent years has taken on dramatic dimensions with a progressive reduction of individual rights through legislative measures enacted under the "state of exception." While Capitalism is now experiencing its final liberalist Revolution and the precariousness of work and existence is increasingly widespread, hope remains for a return to a dimension of political conflict no longer crushed by the dominant economic logic.

Keywords: *crisis, state of exception, Neoliberalism, conflict, Machiavelli.*

Riassunto: Il saggio si propone un esame interpretativo del concetto di crisi, oggi al centro del dibattito politico e filosofico. A partire dalle riflessioni filosofico-politiche di Giorgio Agamben, il discorso si amplia a una interpretazione politico-sociale della crisi europea e in particolare italiana, che in questi anni ha assunto caratteri drammatici con una progressiva riduzione dei diritti individuali attraverso provvedimenti legislativi dello "stato d'eccezione". Mentre il Capitalismo vive ormai la sua ultima Rivoluzione liberista e la precarizzazione del lavoro e delle esistenze si diffonde sempre più, la speranza rimane il ritorno a una dimensione del conflitto politico non più schiacciata dalle logiche economiche dominanti.

Parole-chiave: *crisi, stato di eccezione, Neoliberalismo, conflitto, Machiavelli.*

Ermeneutica di un concetto

Gli ultimi vent'anni hanno visto nel mondo occidentale un ciclo accelerato di crisi, dall'attacco terroristico alle Torri Gemelle alla crisi finanziaria del 2008, dall'epidemia globale del Corona Virus alla guerra tra Russia e Ucraina fino alla guerra di Israele a Gaza. Mentre le ultime due crisi stanno dispiegando ancora oggi tutto il loro potenziale distruttivo, è paradossalmente andato in crisi lo stesso paradigma interpretativo del concetto teorico di crisi e siamo forse entrati in una nuova era, caratterizzata non più dalla critica della crisi ma dalla sua post-critica. Se entriamo in questa area di ricerca così affascinante e complessa, ci troviamo innanzitutto a dover definire quale sia esattamente la relazione che intercorre tra l'esperienza della crisi, la pratica della critica e il mutamento continuo dell'orizzonte politico e sociale. Sul versante italiano emerge in piena luce la riflessione filosofica di Giorgio Agamben che, partendo dal presupposto che il concetto di crisi sia ormai divenuto il paradigma della politica moderna, definisce già nel 2003 in termini profetici lo stato di eccezione come il modello di governo dominante nell'Europa contemporanea. Lo stato di eccezione è

infatti una misura provvisoria ed eccezionale in tecnica di governo che appare come una soglia di indeterminazione tra democrazia e assolutismo, e che per questo ha già trasformato radicalmente la distinzione tradizionale delle forme di Costituzione. Lo stato di eccezione non è una dittatura (costituzionale o incostituzionale) ma uno spazio vuoto di diritto, una zona di anomia in cui tutte le determinazioni giuridiche – e innanzi tutto al stessa distinzione tra pubblico e privato – sono disattivate. False sono quindi tutte le dottrine che cercano di annetterlo al diritto: lo stato di eccezione non è uno stato del diritto, ma uno spazio senza diritto. Per fare un esempio storico determinante, non appena Hitler prese il potere in Germania, proclamò il 28 febbraio 1933 il famigerato *Decreto per la protezione del popolo e dello Stato*, che sospendeva tutti gli articoli della Costituzione di Weimar concernenti le libertà personali. Il decreto non fu mai revocato in modo che tutto il Terzo Reich può essere considerato dal punto di vista giuridico come uno stato di eccezione continua) durato dodici anni (Agamben 2003). Da allora la creazione volontaria di uno stato di emergenza permanente (anche se non dichiarato in senso tecnico) è diventata una delle pratiche essenziali degli Stati contemporanei, anche di quelli cosiddetti democratici. Ne è un esempio lampante l'Italia in cui grazie alla situazione pandemica del Corona Virus il governo Conte e soprattutto quello Draghi hanno creato un vero e proprio stato di eccezione che si è tradotto in una serie di decreti e in una legislazione di emergenza, costruiti in palese violazione delle libertà costituzionali, dei diritti soggettivi della singola persona, abolendo qualunque distinzione giuridica tra sfera pubblica e privata. Il culmine dello stato di eccezione si è raggiunto con l'imposizione da parte del governo Draghi dell'obbligo vaccinale a tutti i cittadini dai cinquanta anni in poi e a tutti i dipendenti pubblici senza distinzione alcuna: provvedimenti eccezionali che non furono adottati da nessun Stato dell'Unione Europea, e che quindi si ponevano contro la stessa legislazione comunitaria e che pur essendo oggi stati smantellati, costituiscono comunque un pericoloso precedente giuridico per il futuro.

Con singolare preveggenza Agamben ha intuito il decorso della crisi al tempo del Covid, notando come la parola stessa esprima due radici semantiche: una medica, che si riferisce al percorso di una malattia, e una teologica, che si riferisce al Giudizio Universale. Tuttavia oggi entrambi i significati si sono trasformati, annullando la loro relazione con il tempo. *Crisi* nell'antica medicina significava giudizio, il momento decisivo in cui il medico si rendeva conto se il paziente sarebbe sopravvissuto o no. L'attuale interpretazione della nozione di crisi si riferisce invece a uno stato di eccezione permanente. Questa incertezza - dunque - si estende al futuro, indefinitamente. Lo stesso fenomeno vale per il senso teologico di crisi: il Giudizio Universale non era separabile dalla fine del tempo; oggi - al contrario - il giudizio viene separato dall'idea di fine e posticipato ripetutamente. Così la prospettiva di una decisione diventa senza fine, un interminabile processo che non si conclude mai, in cui ogni emergenza segue e anticipa una nuova crisi.

Oggi la crisi – secondo Agamben – è divenuta uno strumento di governo poiché essa serve a legittimare decisioni politiche ed economiche che di fatto privano i cittadini

di qualsiasi possibilità di decisione. Termini come *Crisi* o *Economia* non sono oggi usati come concetti, ma come parole d'ordine, che servono a imporre e a far accettare misure e restrizioni che si collocano al di fuori della legalità. La *crisi* – in conclusione – dura ormai da decenni e in realtà non è che il modo normale in cui funziona il Capitalismo nel nostro tempo.

Crisi come arte di governo

Dario Gentili ricorda a questo proposito come già Walter Benjamin sostenesse nelle sue *Tesi sul concetto di storia* che il concetto di stato di eccezione negli anni Trenta fosse ormai diventato la regola. Gentili ricorda come nel nostro tempo un passaggio fondamentale si sia consumato con l'avvento del Neoliberalismo: il dispositivo della crisi economica è divenuto di per sé politico, cioè *arte di governo* a tutti gli effetti e come conseguenza ha distrutto l'idea moderna di crisi politica che conduce a una decisione risolutrice come a una rivoluzione o a una controrivoluzione, cioè a un violento trapasso dei poteri politici ed economici (Gentili, 2018). Infatti lo stato d'eccezione come regola non definisce più il predominio di una forma di potere politico sovrano ma rientra nel dispositivo economico della crisi che in politica corrisponde a una forma di governo di matrice amministrativa: la *governamentalità*. Non più condizione di decisione nella crisi, il conflitto politico è neutralizzato dalla rivoluzione neoliberale annunciata negli anni Ottanta da Margaret Thatcher, quando per affermare che il Socialismo reale sovietico non rappresentava più una alternativa all'economia capitalista di mercato, aveva coniato lo slogan: “*There is No Alternative*”.

Nell'attuale orizzonte neoliberale la temporalità della crisi è ormai del tutto convertita in senso ciclico: si vive nella eterna ripetizione del presente, un presente privo anche dell'incognita rappresentata dal futuro, dalla possibilità di vere alternative sul piano politico o economico. Con la crisi neoliberale si ritorna così a quella circolarità medioevale che per Koselleck è stata spezzata dall'irruzione nella storia della temporalità moderna e della Rivoluzione scientifica, economica, politica in quanto affermazione del nuovo e discontinuità col passato (Koselleck 1972).

Il Neoliberalismo e l'ordine spontaneo del mercato

Dario Gentili osserva come sul piano della teoria economica la sconfitta della visione di Keynes è maturata proprio a causa della riduzione della questione della crisi al problema del ristabilimento dell'equilibrio del ciclo economico piuttosto che a quello del suo governo in senso politico. Oggi il mercato e i suoi cicli non sono più considerati in base al criterio dell'equilibrio, bensì in base a quello dell'ordine, anzi all' *ordine spontaneo* del mercato, come lo definisce l'ideologo della rivoluzione neoliberista, Frederick Von Hayek. Secondo Hayek l'*ordine spontaneo* di mercato è una forma di governo a tutti gli effetti che si autogenera, si autoregola e si autoorganizza, neutralizzando il vero e proprio conflitto politico-sociale, cioè il conflitto politico moderno, quello di classe secondo Marx o quello tra “amico” e “nemico” secondo la classica formulazione di Schmitt. Nel nostro tempo infatti il conflitto politico si svolge

e si esaurisce tutto all'interno del mercato, nella estensione delle forme di lavoro precario e nella conseguente precarizzazione delle esistenze dei singoli individui. La competizione tra tali forme di precariato assicura la neutralizzazione del conflitto politico ed è insieme la condizione della legge di concorrenza che governa il mercato, una logica puramente economica del maggiore vantaggio e interesse, della maggiore o minore utilità, che riduce e polverizza il conflitto in una miriade di singole microcompetizioni, che assicurano – in ultima analisi – il funzionamento di una economia globalizzata su scala mondiale. In Italia il pieno dispiegarsi della Rivoluzione neoliberista è coinciso con le politiche del Governo Monti che tra il 2011 e il 2012, invocando la *crisi* e lo *stato di eccezione* come unica via per evitare la catastrofe finanziaria, ha realizzato concretamente lo smantellamento delle tutele del lavoro e l'estensione della sua precarizzazione, successivamente portata a termine dal famigerato “*Job Act*”, realizzato dal Primo Ministro Matteo Renzi, segretario di quel Partito Democratico, in teoria erede della Sinistra storica italiana.

Machiavelli e il ritorno del politico

L'esautoramento del paradigma della crisi è una delle ragioni per cui oggi risulta difficile esercitare la critica attraverso il pensiero, mentre sullo sfondo si allarga il fenomeno della spolticizzazione che investe le società europee, in cui il paradigma del politico è ormai sostituito da quello economico, risolto in mero scontro di interessi particolari e egoistici. Collocato saldamente all'origine della Modernità, il paradigma del politico continua – tuttavia – a manifestare tutto il suo fascino, come dimostra l'attuale ripresa di interesse per Machiavelli, anche se poi il dibattito politico vero e proprio ha perso quella energia creativa e produttiva che il nome stesso di Machiavelli evoca. Al segretario fiorentino ha da pochi mesi dedicato un importante volume di saggi Roberto Esposito, che propone una lettura attualizzante dell'autore, a partire dall'articolazione – decisiva nel Machiavelli – del concetto di conflitto politico vero e proprio, irriducibile a qualunque categoria meramente economica (Esposito 2025). Contrariamente alla visuale di Hobbes, per cui conflitto e istituzioni si pongono in antitesi, Machiavelli vede infatti nel conflitto politico il motore interno della dinamica istituzionale: il conflitto è valido, cioè ha una valenza produttiva, solo se non si consuma in se stesso, ma è volto a creare un nuovo equilibrio istituzionale per lo Stato; mentre a loro volta sono funzionanti solo le istituzioni capaci di contenere e stimolare una dinamica conflittuale, come è accaduto nell'antica Repubblica Romana. Gli stessi conflitti sono a volte portatori e a volte invece distruttori di forma politica, ma in ogni caso non vi è politica al fuori di un'autentica dialettica conflittuale che non può certo esaurirsi – come accade oggi – nel conflitto simmetrico che domina le nostre società, fatto di scontri privati, dettati da interessi meramente economici, quelli che Machiavelli attribuisce alle “sette” o “clientele” o “fazioni”. Nelle “disunioni” politiche – invece – riconducibili allo scontro tra i due “umori” prevalenti (secondo il lessico politico di Machiavelli), il conflitto assume una conformazione asimmetrica nelle motivazioni e negli esiti, come avviene nella Roma repubblicana, dove i desideri dei patrizi e dei

plebei sono strutturalmente diversi, esprimendo i patrizi una volontà di dominio, e i plebei una richiesta di libertà. Ora è proprio questa differenza strutturale a conferire allo scontro un valore politico, dato che senza una domanda continua di libertà la dialettica sociale si cristallizzerebbe in maniera statica e alla lunga degenerativa. Se le due parti muovessero da prospettive analoghe – in conclusione – non si genererebbero quei mutamenti decisivi che riguardano non solo i rapporti di forza, ma anche la dinamica delle istituzioni, dato che il conflitto non è destituyente, cioè distruttivo delle istituzioni, ma istituyente, cioè volto a destrutturare l'ordine antico per ristrutturarlo in forma differente, secondo i rapporti di forza che di volta in volta si danno nel corso della storia.

L' "Italian Thought"

Roberto Esposito è un esponente di quell' "*Italian Thought*" che in questi ultimi anni ha riportato la filosofia italiana alla ribalta internazionale, soprattutto di fronte alla crisi delle filosofie del post-moderno e delle loro spesso incongrue speculazioni: piuttosto che all'esito alquanto incerto del post-moderno, l' "*Italian Thought*" punta a indagare la *crisi* del Moderno e a rintracciare la possibilità di determinare un' *altra Modernità* sulla scorta di pensatori italiani spesso guardati con sospetto dalla tradizione canonica della filosofia europea, a cominciare da Machiavelli (Gentili, 2012). Il modello di Machiavelli ritorna di sorprendente attualità se si analizza il conflitto politico-sociale dei nostri giorni, uscendo però dalla contrapposizione ideologica di una parte contro l'altra, si trattasse pure della parte "debole" contro quella "forte": occorre – in conclusione – "pensare un conflitto che non presupponga la crisi, in cui quindi la divisione in parti non rappresenti la condizione di possibilità della decisione elettiva e selettiva." (Gentili 2012, 220). Machiavelli da questo punto di vista apre un orizzonte del tutto nuovo al pensiero politico nell'elaborazione di una inedita teoria del conflitto, non come contrario o residuo ma come forma specifica dell'ordine della vita civile: Esposito arriva – in ultima analisi – non più a contrapporre vita e conflitto, ma a procedere alla loro identificazione, dato che si tratta di un conflitto *della* vita e non *sulla* vita (Esposito 2010, 87).¹

Bibliografia

- Agamben, Giorgio. 2003. *Stato di eccezione*. Torino: Einaudi.
 Esposito, Roberto. 2010. *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*. Torino: Einaudi.
 Esposito, Roberto. 2022. *Immunità comune*. Torino: Einaudi.
 Esposito, Roberto. 2025. *Machiavelli*. Bologna: DeriveApprodi.
 Gentili, Dario. 2012. *Italian Theory*. Bologna: Il Mulino.

¹ Risulta particolarmente significativo che Esposito, pur collocandosi in linea generale a favore della legislazione di emergenza adottata in Italia al tempo della pandemia, abbia osservato: "Che sia adeguato, o meno, l'uso della nozione di "stato di eccezione" per le misure di contrasto alla pandemia, resta certamente errato il presupposto che lo sottende. Vale a dire che, nel caso in questione, si sia esercitato un potere sovrano volto a controllare e dominare le nostre società" (Esposito 2022, 164).

Gentili, Dario. 2018. *Crisi come arte di governo*. Macerata: Quodlibet.

Koselleck, Reinhart, 1984. *Critica illuminista e crisi della società borghese*. Traduzione italiana di Giuseppina Panzieri. Bologna: Il Mulino.

Oana SĂLIȘTEANU | **Leonardo da Vinci**
(Università di Bucarest) | **e le crisi di un genio**

Abstract: (Leonardo da Vinci and the Crisis of a Genius) This paper draws on three texts I recently translated, two by the great Leonardo scholar and academic Carlo Vecce (an interview he gave in Romania in November 2024 and his splendid novel *Surâsul Caterinei, mama lui Leonardo da Vinci*, Humanitas Fiction, 2024), and the ongoing translation of Leonardo's treatise *Libro di pittura*. The dramas of his early years all arose from the profound crises of a dysfunctional family: the boy was the illegitimate son of the notary Piero da Vinci and his mother, a former Circassian slave from the Caucasus, whom his father, given the harsh social and legal conventions of the fifteenth century, was forbidden to marry. An emotional and sexual crisis, created by a father who not only forbade him from seeing his mother, but also kicked him out of the house, after the young Leonardo's sodomy trial in 1476. A financial crisis, given that Piero excluded him from his will. A linguistic crisis, visibly dyslexic and dysgraphical in his writings. A crisis released by his nomadic life between Florence, Milan, Rome and eventually Amboise. So many internal crises that saw a *homo senza lettere*, as he estimated himself, struggling with loneliness, incomprehension, restlessness and the inability to bring his works and inventions to completion, but which sublimated made him the undeniable genius of the Italian Renaissance.

Keywords: *Leonardo da Vinci, crises, Scrieri literare, Carlo Vecce, Romanian translation.*

Riassunto: Il presente intervento prende spunto da tre testi che ho recentemente tradotto, due appartenenti al grande leonardista e accademico Carlo Vecce (un'intervista che ha rilasciato in Romania nel novembre del 2024 e il suo splendido romanzo *Surâsul Caterinei, mama lui Leonardo da Vinci*, Humanitas Fiction, 2024), e la traduzione in corso del trattato leonardesco *Libro di pittura*. I drammi della sua età giovanissima sono tutti scaturiti dalle profonde crisi di una famiglia disfunzionale: il ragazzo è figlio illegittimo del notaio Piero da Vinci e di una madre ex-schiava circassa proveniente dal Caucaso, che il padre, date le durissime convenzioni sociali e giuridiche quattrocentesche, aveva il divieto di sposare. Crisi affettiva e sessuale, creata da un padre che non solo gli proibì di vedere la mamma, ma che lo anche cacciò via di casa, dopo il processo di sodomia del giovane Leonardo del 1476. Crisi pecuniaria, visto che Piero lo esclude dal suo testamento. Crisi linguistica, visibile anche nella sua scrittura da dislessico e disgrafico. Crisi di una vita nomade – tra Firenze, Milano, Roma e infine Amboise. Tante crisi interiori che vedevano lottare un *homo senza lettere*, come si stimava, con la solitudine, l'incomprensione, l'irrequietezza e l'incapacità di portare alla fine le sue opere e le sue invenzioni, ma che sublimato ne fecero il genio innegabile del Rinascimento italiano.

Parole-chiave: *Leonardo da Vinci, crisi, Scrieri literare, Carlo Vecce, traduzione rumena.*

Il tema del convegno di quest'anno si addice a meraviglia alla gigantesca personalità di Leonardo da Vinci, che, per una concatenazione meramente casuale di testi che mi furono proposti per la traduzione, è diventata ultimamente il centro dei miei interessi.

Della sconfinata bibliografia in merito, mi limito a citare solo tre testi su cui ho lavorato durante gli ultimi due anni. Il primo è il progetto in corso proposto da UNARTE Bucarest, coordinato da Luigi Bambulea, che consiste nella traduzione da parte di una équipe di italianisti diretta da Smaranda Elia degli *Scritti letterari* di Leonardo, edizione Jean Paul Richter e Irma Richter 1939. Il secondo è lo splendido romanzo del noto leonardista e accademico Carlo Vecce *Il sorriso di Caterina, madre di Leonardo* (*Surâsul Caterinei, mama lui Leonardo da Vinci*, Humanitas, 2024), il cui lancio ebbe luogo in presenza dell'autore alla Fiera del Libro Gaudeamus, subito dopo la pubblicazione. Il terzo testo è un'intervista rilasciata da Carlo Vecce in occasione dell'apparizione della versione rumena del romanzo.

Di un'indole piuttosto depressa e introversa, Leonardo è trattenuto nell'esprimere sé stesso nelle sue annotazioni, le quali raramente lasciano trapelare il suo nutrito mal di vivere. Le fonti della sua infelicità sono molteplici, essendo scaturite principalmente dal profondo contrasto fra il suo sconfinato desiderio di conoscere, inventare, dipingere, realizzare, da un lato, e, dall'altro lato, i tanti limiti di ordine materiale, politico, sociale e umano che ostacolavano il compimento delle sue idee.

Dramma familiare, precario status sociale

Il primo motivo di profonda crisi esistenziale è legato sin dalla nascita al suo sfortunato dramma familiare che l'infaticabile Carlo Vecce riesce ad attestare dopo lunghi anni di pazienti ricerche negli archivi fiorentini quattrocenteschi. Il padre di Leonardo, si sa, era il notaio Piero da Vinci. Ma il filologo specialista del Quattrocento fa una scoperta rivoluzionaria sulla vera identità della misteriosa mamma di Leonardo, che non era, così come per mezzo millennio si è creduto, un'umile contadina italiana, bensì una schiava circassa di nome Caterina, arrivata a Venezia e poi in Toscana dalle alture del Caucaso, dopo aver cambiato tante galee, porti e padroni.

“Le convenzioni sociali e giuridiche dell'epoca erano molto stringenti, anche in una città così progredita dal punto di vista culturale come Firenze nel Rinascimento”, nota Carlo Vecce in un'intervista. E Piero, sottoponendosi alle leggi che vietavano i matrimoni tra rappresentanti di ceti sociali disuguali, non solo si rifiuta di sposare Caterina e di riconoscere il neonato come figlio legittimo, ma lo elimina per tutta la vita da ogni linea di eredità, disinteressandosi di allevarlo o educarlo. La grande fortuna professionale del giovanissimo Leonardo invece fu quella di esser stato accettato come allievo alla bottega del famoso scultore e orafo Andrea del Verrocchio.

L'unico gesto generoso che Piero fa nei confronti della mamma di suo figlio è appunto il documento scoperto da Carlo Vecce per cui si attestava la liberazione di Caterina dalla sua condizione di schiava. Caterina acquisiva quindi il diritto di sposare

un uomo onesto ma di umile condizione, con cui avrebbe avuto una famiglia numerosa, accanto alla quale però al giovane Leonardo gli era proibito per legge di crescere.

Quindi una famiglia profondamente disfunzionale, un figlio illegittimo, tagliato fuori dalla possibilità di seguire studi regolari, di possedere qualsiasi mezzo di sostentamento e soprattutto di crescere circondato dall'affetto dei genitori, un bambino capace di far brevissime corse clandestine di tre chilometri dalla casa di Vinci dello zio, fino al piccolo paesino di Anchiano dove era nato, per poter abbracciare la mamma almeno per poche ore.

Lo studioso del Rinascimento parla nel suo romanzo di un altro motivo di profondo trauma di Caterina, il cui primo bambino con Piero, il fratello maggiore di Leonardo, di cui si è persa qualsiasi traccia, è stato abbandonato in maniera anonima dalla sua padrona nella Ruota degli Innocenti dell'Ospedale - orfanotrofio di Firenze. Una secolare pratica spietata per tanti neonati illegittimi o non desiderati, atta a salvaguardare "l'onorabilità" di una casa. Chissà se il fratello maggiore di Leonardo non avrebbe avuto pure lui un tragitto intriso di genialità?

Crisi d'identità emozionale e sessuale

La vita sregolata, divisa tra la freddezza paterna e l'impossibilità di abitare con la famiglia materna, rende il giovane Leonardo fragile dal punto di vista emozionale e privo di qualsiasi appiglio affettivo saldo e duraturo. Molti lo considerano addirittura uno psicotico, forse a causa di alcuni traumi di natura sessuale da lui subiti in età tenera come sospettò Sigmund Freud, nel suo classico saggio intitolato *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci* uscito nel 1910, commentato anche da Carlo Vecce nel suo romanzo. Del suo comportamento omosessuale non si sarebbe mai saputo niente, se i documenti non avessero attestato il suo nome, accanto ad altri tre, in una denuncia anonima di sodomia il 9 aprile 1476, quando Leonardo stava per compiere 24 anni. Pur essendo illegale, la sodomia era ampiamente diffusa fra gli artisti e i letterati della Firenze rinascimentale. Ma dopo due mesi il caso fu archiviato, probabilmente anche dopo l'intervento di Lorenzo il Magnifico per uno degli accusati, Leonardo Tornabuoni, un suo stretto parente. Il carcere e il processo segnarono nuovi traumi psichici per il giovane artista che divenne molto riservato nei suoi appunti sulla sua vita privata. In più, il padre Piero, attento esclusivamente a far bella figura nell'Arte dei Giudici e dei Notai, caccia di casa il figlio illegittimo.

Non si hanno testimonianze di eventuali rapporti dell'artista con donne, ed è un fatto certo che Leonardo scelse una vita da celibe. Tuttavia fu circondato da giovani allievi di particolare bellezza, tra cui Gian Giacomo Caprotti (detto Salai), entrato nella sua bottega a soli 10 anni, e Francesco Melzi, il suo discepolo più devoto, che lo accompagnò in Francia fino alla morte del maestro, avvenuta nel 1519. Una tesi diffusa a sostegno della sua attrazione per i bei ragazzi è quella dei volti effeminati, quasi androgini, di alcuni suoi personaggi, come San Giovanni Apostolo del *Cenacolo*, San Giovanni Battista o l'angelo de *La Vergine delle Rocce*.

“Homo senza lettere”

Viste le sue sconfinato conoscenze di anatomia, pittura, prospettiva, scultura, architettura, botanica, ornitologia, preparazione dei colori, chimica, dinamica, meccanica, astrologia e tanti altri campi dello scibile del suo tempo, è quasi impensabile che il giovane Leonardo non abbia seguito un corso scolastico completo e regolare e che tutta la sua formazione enciclopedica sia stata conseguita da perfetto autodidatta. E infatti negli archivi quattrocenteschi non c'è traccia di menzione relativa a una sua educazione in ambiente formale e lui stesso si definisce con autoironia come *homo senza lettere*.

Da adulto e anche più tardi, da maestro di pittura, questo gli produce un altro tipo di frustrazione molto dolorosa: sentirsi emarginato culturalmente e persino escluso dagli ambienti accademici formali.

Dislessia, disgrafia

I manoscritti di Leonardo sono tutt'oggi veri e propri enigmi per le persone non abituate alla sconcertante illeggibilità della sua scrittura. Inizialmente condividevo anch'io l'opinione che il fatto fosse dovuto al noto gusto dei rinascimentali per il gioco, per il codice, per il criptico. Ma Carlo Vecce e altri studiosi contemporanei connettono la stranezza della sua scrittura chiamata speculare (appunto perché rovesciata, come riflessa in uno specchio, e proprio per questo decifrabile solo con l'aiuto di uno specchio) anche a due altre cause. La prima sarebbe la sregolatezza scrittoria di un mancino che abitualmente redige qualsiasi testo da destra a sinistra. La seconda sarebbe la convinzione che questo giovane mancino fosse affetto anche da due disturbi neuro-linguistici chiamati oggi dislessia e disgrafia, responsabili per il carente controllo dei vocaboli nella loro forma orale e scritta.

E infatti, la traduzione del testo leonardesco, anche quello ormai edito da filologi molto preparati, è particolarmente faticosa per una serie di ragioni: nella grafia, la volontaria omissione, per “scorciatoia”, delle lettere *m* e *n* in posizione preconsonantica e la frequente scrittura incompleta delle voci; nella sintassi, la presenza di frasi paratattiche lunghissime, fatte di giunture copulative; nella grammatica, la mancata concordanza tra soggetto e verbo; nello stile, la totale noncuranza rispetto ad una forma definitiva ben elaborata e priva di elementi di oralità (come i frequenti anacoluti, le fastidiose ripetizioni, le eccessive ridondanze). Se dal punto di vista artistico e ingegneristico Leonardo è innegabilmente un genio, di certo non lo è invece quando si tratta dei suoi scritti, perché spesso stesi su carta di getto, alla meno peggio, tra schizzi e disegni, con l'intento principale di lasciare ai suoi allievi alcuni preziosi insegnamenti sul perfetto rapporto tra ombre e luci, sulla prospettiva, sulla preparazione dei colori, sul come tracciare l'espressione, la postura, l'atteggiamento di un vecchio, un adulto, una donna, un bambino ecc. Gli unici passi su cui l'autore è evidente tornato a cesellare lo stile, facendo uso di aggettivi espressivi e di strutture frasali ben equilibrate, sono quelli in cui suggerisce come si dovrebbe dipingere una tempesta, una battaglia e un diluvio. La missione del traduttore di un testo talmente pigno di informazione,

secondo la mia opinione, è quella di correggere le imperfezioni sintattiche, di eliminare le ridondanze e le lungaggini, di intervenire con note esplicative nel testo troppo arido o troppo cifrato. In parole povere, il testo, unico e preziosissimo come contenuto, nella versione rumena va salvato e debitamente messo in luce anche dal punto di vista stilistico.

Difficoltà di portare a termine molte delle sue opere

A volte le sue note diaristiche piene di amarezza parlano del fallimento di una sua opera. Come questi appunti pieni di frustrazione:

“Addì 6 di giugno 1505... cominciai a colorire in Palazzo... si guastò il tempo... il cartone si stracciò, l’acqua si versò e ruppesi il vaso... piovve insino a sera...” (Marinoni, 1974, 89).

E’ troppo grande il numero di lavori che Leonardo lasciò incompiuti per poter concludere che si tratti semplicemente di una serie di casi sfortunati. In campo artistico pensiamo ai grandi progetti come il gigantesco monumento equestre in bronzo dedicato a Francesco Sforza o all’enorme affresco della battaglia di Anghiari commissionato per il Salone dei Cinquecento del Palazzo Vecchio di Firenze. Ma aggiungiamo anche opere eccellenti rimaste in stato di semplici bozze tra cui l’*Adorazione dei Magi*, *San Girolamo nel deserto*, *Leda e il cigno*. E anche le incredibili invenzioni ingegneristiche come elicotteri, macchine da guerra, ponti mobili, carri armati semoventi, macchine volanti, sistemi di irrigazione, paracaduti, strumenti musicali, progetti idraulici, macchine per sollevare pesi ecc.

Purtroppo Leonardo, riconosciuto da tutti come un artista di grandissimo talento, godeva ormai della cattiva fama di perfezionista che non finiva mai i suoi progetti. Ecco che cosa testimoniava un suo contemporaneo:

“Non ci è omo che vaglia e credetelo a me, salvo Lonar Fiorentino che fa il cavallo del duca Francesco di bronzo, che non ne bisogna fare stima, perché ha che fare il tempo di sua vita, e dubito che, per l’essere sì grande opera, che non la finirà mai.” (Marinoni, 1974, 235).

La sua perenne irrequietezza, la procrastinazione cronica, l’abitudine di saltare da un progetto all’altro, la sua irrefrenabile ma instabile curiosità (considerata il motore del suo genio) hanno determinato il Prof. Marco Catani e il Prof. Paolo Mazzarello di lanciare nel 2019 la teoria che Leonardo fosse affetto da ADHD (Disturbo da Deficit di Attenzione e Iperattività), il che, paradossalmente, può aver alimentato, e non diminuito, la sua creatività fuori comune.

Crisi pecuniarie

Il gesto del padre Piero di averlo eliminato da qualsiasi rendita testamentaria è stata per Leonardo una fonte continua di angoscia. All’epoca un artista per sopravvivere

doveva per forza trovarsi sotto la protezione di un mecenate. Lo possiamo considerare un genio spesso ignorato e sottopagato che doveva però attenersi ai tempi e alle condizioni imposte dai suoi committenti, ragione per cui lui dovette spesso anche cambiare città e menare una vita senza una dimora fissa. Da bambino e ragazzo visse ad Anchiano e Vinci, poi alla bottega del Verrocchio a Firenze, poi per quasi vent'anni a Milano alla corte di Lodovico Sforza (il Moro). Nel 1513 si trasferì a Roma sotto invito del Papa Leone X per alcuni progetti architettonici. Gli ultimi tre anni di vita li spese presso la corte del re di Francia Francesco I, dove anche morì nel 1519, essendo sepolto ad Amboise.

Ma per la sua indole irrequieta, ansiosa e sempre attratta da tante nuove cose da scoprire e inventare, l'artista spesso ignorato e sottopagato non riusciva sempre a finire le sue opere in tempo e perdeva tanti soldi, come confessa in una lettera ad un mercante, presente nella stessa edizione dei suoi *Scritti* curata da Augusto Marinoni:

“Assai m’incresce che l’avere a guadagnare el vitto m’abbi a interrompere il seguitare l’opera che già Vostra S.a mi commisse... perché ho tenuto sei bocche trentasei mesi e ho auto solo cinquanta ducati!” (Marinoni, *ibidem*, 130).

Solitudine intellettuale, paura dell’effimero e dell’oblio

Di tutte le sue fonti di infelicità, forse la più inquietante era la sua ossessione di non morire senza lasciare alle spalle un’opera duratura, una traccia ferma del suo talento innegabile e del suo sapere enciclopedico, che lo resero tanto invidiato e spesso persino emarginato. Dai suoi scritti aforistici pervade l’amarezza di un titano che ha raggiunto la perfezione, ma che se ne va tutto solo:

“Fuggi quello studio del quale la resultante opera more insieme coll’operante d’essa” (Marinoni, *ibidem*, 13).

“Non ci manca modi né vie di compartire e misurare questi nostri miseri giorni senza lasciare di sé alcuna memoria nelle menti de’ mortali” (Marinoni, *ibidem*, 9).

Pensava probabilmente ad Andrea del Verrocchio, fortunato maestro di discepoli ancor più famosi di lui, come le future grandi figure del Rinascimento quattrocentesco, Domenico Ghirlandaio, Sandro Botticelli, Pietro Perugino e appunto lui stesso. E tra i suoi *Scritti* esiste un breve pensiero che racchiude la sua indicibile tristezza in quanto la mancata eredità artistica dei suoi allievi, pochissimi e non proprio di spicco. “Tristo è quel discepolo che non avanza il maestro” (Marinoni, *ibidem*, 13).

Un genio solitario che non ha creato scuola, appunto perché titanico e impareggiabile.

Ci meravigliamo pure oggi, dopo più di cinque secoli, come mai una persona talmente corrosa da crisi, delusioni, fallimenti e frustrazioni sia riuscito a brillare nel cielo dell’arte universale come nessun altro prima di lui. Né la vita sregolata con tanti spostamenti e priva dell’affetto di una famiglia, né la dislessia, né la disgrafia, né lo

status di *homo senza lettere*, né il dissesto finanziario, né i rapporti tesi con alcuni suoi committenti, né la solitudine intellettuale, né i troppi ostacoli nel portare al termine i tanti progetti paralleli riuscirono mai a soffocare la titanica e infelice genialità di Leonardo da Vinci. Un suo unico timore si è dimostrato del tutto privo di fondamento: quello della caducità della sua opera.

Bibliografia

- Freud, Sigmund. 1910. *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*, in Vecce, Carlo. 2023 *Il sorriso di Caterina, madre di Leonardo*. Milano: Giunti Editore S.p.A.
- Marinoni, Augusto (a cura di). 1974. *Leonardo da Vinci, Tutti gli scritti*. Milano: B.U.R.
- Richter, Jean Paul. Richter, Irma. 1939. *Scritti letterari di Leonardo*. Oxford. Oxford edizione.
- Vecce, Carlo. 2023. *Il sorriso di Caterina. Madre di Leonardo*. Firenze: Giunti editore.
- Vecce, Carlo. 2024. *Surâsul Caterinei, mama lui Leonardo da Vinci*. Traducere și note de Oana Sălișteanu). București: Humanitas.

Sitografia

- Laurențiu Ciprian Tudor. Interviu cu Carlo Vecce: <https://blog.libris.ro/2025/12/24/interviu-cu-carlo-vecce/>
- Carlo Vecce: <https://romanaliterara.com/2025/02/carlo-vecce-in-dialog-cu-cristian-patrasconiu/>

Beatrice SIMION
(Alpen-Adria
Universität Klagenfurt)

Danubio e la lingua del “romanzo-saggio”, tra generi e stili

Abstract: (Danube and the ‘Novel-Essay’ Discourse: A Translingual Interplay between Literary Forms and Styles) Magris defines it as an “agglomeration of unstitched signs”, while critics describe it as “a free, transgressive essayism, strongly imbued with narrative juices”: the style experimented by the Triestine author in *Danubio* (1986) represents a *sui generis* solution to the crisis of the modern and contemporary novel. It is a personally elaborated form of essayism that develops the capacity “to contain the dispersion of the real”, being “perhaps the most changeable and elusive of genres”, as Berardinelli observes. The free transfer of non-literary discourses into the novel becomes symptomatic of a crisis within the literary text itself, originating precisely from its inability to represent fragmentation. The compendium of the narrator’s journey through the Danubian landscapes turns into a fusion of biographical anecdotes, essayistic excursions, and narrative sections that complicate the novelistic fabric in order to convey the plurality of the Central European atmospheres. The logic extends also to the linguistic level: *Danubio* employs a multilingualism encompassing more than ten languages and implies an underlying translingualism across borders. Especially in the seventh chapter of the work, dedicated to the Banat region and the figure of Grandmother Anka, the technique of tag-switching intensifies, including terms from Romanian, Hungarian, Serbian, Russian, and even Turkish. The present study offers a transversal analysis of the plurilingual and pluristylistic nature of *Danubio*, demonstrating how Magris succeeds in merging within the narrative the multifaceted identity of the territories crossed by the river. This essayistic narrative thus becomes a “metaphor for the complexity of the concept of national identity” and suggests a shift in perspective for the understanding of “the Other Europe”.

Keywords: *novel-essay, essayism, hybridity, translingualism, plurilingualism.*

Riassunto: Magris lo definisce un “agglomerato di segni scuciti”, la critica lo descrive come “un saggismo libero, trasgressivo, fortemente impregnato di succhi narrativi”: lo stile sperimentato dall’autore triestino con l’opera *Danubio* (1986) è simbolo di una soluzione *sui generis* alla crisi del romanzo moderna e contemporanea. Un saggismo personalmente elaborato che sviluppa la capacità “di arginare la dispersione del reale”, in quanto “forse il più mutevole e inafferrabile dei generi” secondo Berardinelli. Il *free transfer* di discorsi non-letterari nel romanzo diviene sintomatico di una crisi all’interno del testo letterario, che origina proprio dalla sua impotenza nel rappresentare la frammentarietà. Il compendio del viaggio attorno agli ambienti danubiani diviene commistione di aneddoti biografici, *excursus* saggistico e sezioni più narrative che complicano il tessuto romanzesco per riportare sulla carta la vastità dell’atmosfera Mitteleuropea. Tale operazione si trasporta anche sul piano linguistico: *Danubio* utilizza un mistilinguismo comprensivo di più di dieci lingue suggerendo un’ottica di translinguismo lungo i confini. Specie nel settimo capitolo dell’opera, dedicato al Banato e alla figura di Nonna Anka, la tecnica del *tag-switching* si accentua arrivando a includere termini dal rumeno, dall’ungherese, dal serbo, dal russo, ma anche dal turco. Il presente contributo analizza trasversalmente la natura plurilingue e pluristilistica di *Danubio*, analizzando passaggi testuali significativi e dimostrando come Magris riesca a far confluire nella narrazione l’identità multiforme dei territori attraversati dal fiume. Questa narrazione saggistica diventa allora “metafora della complessità del concetto di identità nazionale” e suggerisce un cambio di prospettiva

rispetto all'“Altra Europa”.

Parole-chiave: *romanzo-saggio, saggismo, ibridismo, translingualismo, plurilinguismo.*

La “perversione” del romanzo-saggio magrisiano

Alla pubblicazione italiana di *Danubio*, uscito da Garzanti nel 1986, segue un florido alternarsi di recensioni che tentano di delineare al meglio la pluriforme essenza dell'opera. Il testo ‘fluviale’, infatti, si configura come il resoconto, per nulla lineare, di un viaggio durato quattro anni, alla scoperta del continente mitteleuropeo e di quella parte di Europa lasciata sino a quel momento ai margini del discorso pubblico. Il tracciato della narrazione principale viene più volte infranto dall'intrusione di parentesi riflessive, passaggi di alta critica letteraria, *excursus* storici, spaccati biografici e aneddoti a cornice. Si tratta di una caoticità di spinta centrifuga, che tende all'ipertrofia della prosa, ma che viene sapientemente gestita dallo scrittore con l'intento di mitigare la dispersività del testo e comporre così un sentiero illuminato per il lettore.

Negli scritti più recenti che ricordano l'opera forse più famosa della bibliografia magrisiana, la critica appare concorde nell'annoverare una componente stilistica ibrida nella penna dell'autore triestino, a partire proprio da *Danubio*. Rispettivamente le definizioni riguardano il genere - “un saggismo libero, trasgressivo, se pur coerente e lucidissimo, ma impregnato di succhi narrativi e areato da una scrittura originale” (Pellegrini 1997, 49), un “saggismo narrativo” (La Capria 2008, 24), una saggistica “elegantemente narrativizzata” (Casadei 2014, 16), insomma un “genere intermedio” (Sergio 2020, 227) -, l'autore - un “affascinante miscelatore di saggio e racconto” (Mengaldo 1998, 113) - e l'opera - una sorta di “saggio narrativo” o “romanzo critico” (Governatori 1999, 53).

Dal compendio saggistico alla classica veste del *Bildungsroman*, passando per una sorta di *reportage* o diario di viaggio: la natura proteiforme dell'opera viene evidenziata dall'elenco di etichette miste. Una definizione di genere univoca sembra dunque non addirsi alle diverse sfumature del percorso danubiano. Al contrario, la dicotomia tra sequenze centripete e dispersive, si allontana dalla determinazione pura di saggio o romanzo *tout court*. In questo senso, Ernestina Pellegrini suggerisce una distinzione più sottile:

“La definizione oscillerebbe, dunque, nelle interpretazioni più convincenti e articolate, lungo un diagramma che va dal saggio romanizzato al romanzo saggistico, quasi si volesse racchiudere in formule di semplificata alchimia letteraria (e tenendo presente un'idea pura di “saggio” e di “romanzo” cara ormai soltanto ai lettori più ingenui) un testo di grande fascino [...]”. (Pellegrini 1997, 49).

Del resto, l'elemento di novità nella forma della scrittura magrisiana, si era già annoverato per il caso di *Illazioni su una sciabola* (1985), primo romanzo dell'autore triestino pubblicato l'anno precedente a *Danubio*, ma concepito in parallelo. Inoltre, il romanzo-saggio del 1986 si pone in dialogo diretto con le prove saggistiche precedenti, configurandosi come il termine di una parabola iniziata già dalla primissima pubblicazione dello scrittore triestino, la sua tesi di laurea del 1963, intitolata *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*. L'opera che aveva aperto la via agli studi sulla Mitteleuropa all'interno del suolo nazionale viene fatta da Magris confluire, assieme alla raccolta di saggi *L'Anello di Clarisse* (1984), in un trittico ideale che vede in *Danubio* la sua perfetta conclusione. Indizi sulla propensione all'ibridismo compositivo dell'autore si avevano perciò sin dalle prove di scrittura saggistica, dove talvolta emerge una componente narrativa latente. Lo rivela lo stesso Magris, che nella *Prefazione a Il mito absburgico* del 1996 dichiara:

“Ma il vero finale del *Mito absburgico* penso di averlo scritto, oltre che in *Lontano da dove*, soprattutto in due libri; sul piano saggistico, nell'*Anello di Clarisse* (1984), un volume dedicato alla problematica del nichilismo e del grande stile, imperniato sulla letteratura europea e specialmente austriaca tra la *fin de siècle* e la stagione contemporanea; sul piano narrativo, in *Danubio* (1986), un “viaggio sentimentale” attraverso la Mitteleuropa che credo sia più un libro della che sulla cultura danubiana. Questi libri costituiscono, spero, la continuazione del cammino iniziato col *Mito absburgico*” (Magris 1996, 9).

Così, un legame iniziale tra scrittura saggistica e narrativa si delineava già a partire dalla pubblicazione di *Danubio*. Del resto, la stessa definizione del genere romanzo negli anni di cui si parla subisce un processo di critica e decostruzione centrale alla discussione del presente elaborato. Secondo l'analisi di La Porta, proposta all'interno del volume *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, il romanzo degli anni in cui si costruisce il laboratorio creativo di Magris sta evolvendo in una variante ‘perturbante’, in senso peggiorativo, assumendo in sé una commistione degradante di generi-altri. Il genere romanzesco entra in crisi e la sua auto-sufficienza viene intaccata dall'ingresso di tratti saggistici o giornalistici nella prosa. Nelle parole del critico, il genere prescelto da Magris sarebbe esemplificativo “di una perniciosa tendenza in atto, che potremmo definire il demone (o la perversione) del Romanzo” (La Porta 1995, 99). Nello specifico, il testo di *Danubio* metterebbe in luce “certi vizi e tic dello stile di Magris, che nelle sue pagine critico-saggistiche risultano più sorvegliati” (Ivi, 101).

Tuttavia, tale caratteristica ‘demoniaca’ suggerisce, in una lettura di segno positivo, l'apertura del genere romanzo all'ibridismo, inteso come una forza propulsiva per una resa più fedele - in quanto più decostruita e frammentaria - del reale sulla pagina. L'apertura si rivolgerebbe innanzitutto alla saggistica, genere dai confini permeabili e di per sé elastici, che si modellano nel “tentativo di arginare la dispersione del reale” (Berardinelli 2002, 17). In linea con la prospettiva di rispecchiamento

lukacsiano, infatti, per continuare a dialogare con la frammentarietà del reale, il genere romanzo arriva ad affiancarsi a forme di narrazione anche extra-letterarie, con l'intento di abbracciare un bacino di rappresentazione più ampio e stratificato, che possa cioè rendere la complessità del quadro.

La tendenza si diffonde a partire dalla metà del secolo, come spiega Giorgia Gheri, la quale - contrariamente all'analisi di La Porta - riporta come "all'altezza della fine degli anni Quaranta, le categorie di romanzo, *reportage*, autobiografia e *memoir* fossero estremamente duttili e le ibridazioni tra esse non venissero percepite come infrazioni" (Gheri 2022, 53). Anzi, "questa costellazione eterogenea ma ben identificabile, che inclina all'ibridazione tra saggio, autobiografia, memoria, romanzo o racconto, resta molto fertile ancora negli anni Sessanta e Settanta" (*Ibidem*), e oltre.

In quest'epoca, cioè, "nascono romanzi nei quali i satelliti possono eclissare i nuclei, i dettagli possono sostituire i grandi eventi e la riflessione sulle circostanze può affiancare il racconto, trasformando il romanzo in un romanzo-saggio" (Mazzoni 2011, 263).

Sulla scia di queste considerazioni, la riflessione del presente elaborato intende mettere in luce l'ibridismo di generi e stili all'interno della scrittura magrisiana, prendendo a riferimento alcuni estratti testuali di *Danubio*. In particolare, sequenze narrative e saggistiche verranno comparate sotto il profilo testuale e stilistico, individuando al contempo le diverse tendenze scritte capaci di distinguere le opposte nature dei generi e le operazioni di congiuntura tra questi ultimi, dirette alla fluidità della narrazione stessa. In aggiunta, una breve analisi verrà proposta per il particolare impiego di forestierismi nel testo, ulteriore carattere sperimentale dell'opera. All'interno dell'avventura danubiana sarà così possibile rintracciare le linee di eversione stilistica della forma romanzesca allo scopo di raccogliere indicazioni significative in merito alle mutazioni in atto nella macro-categoria del romanzo.

La lenta formazione di un "mondo vivissimo"

Inserito nella cornice teorica della 'stagione del romanzo-saggio', *Danubio* si costituisce come un testo fluido, dove alla trama principale della narrazione si aggiungono i diversi tracciati corrispondenti alla logica dispersiva di riflessioni 'a parte'. Talvolta, questi filoni satellitari divagano a tal punto da far perdere al lettore la linearità logica delle sequenze narrative, per poi successivamente convergere nel tessuto centrale del testo e riabilitarne la comprensione.

L'operazione è del resto innescata con coscienza dall'autore, che già nelle carte preparatorie manoscritte - oggi conservate presso il *Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei* all'Università di Pavia - aveva progettato la strutturazione di *Danubio* secondo "vari piani della narrazione distinti in vari colori". La differenziazione cromatica (tra blu, rosso, verde e giallo) verte sulla volontà di distinguere - per meglio accostare e sovrapporre - scene descrittive, argomentative, digressioni sui personaggi e infine sequenze teoriche, dove emerge il

carattere enciclopedico del citazionismo magrisiano. Si prenda, ad esempio, il seguente estratto, prevalentemente segnato dal colore della digressione saggistica, il verde:

“È indubbio che Ulm si trovi sul Danubio superiore. Ma fin dove arriva a rigore quest’ultimo, quali sono il suo inizio e la sua fine, il suo ambito, la sua identità, il suo concetto? L’ingegner Neweklowsky ha speso una vita per tracciare i confini della «Obere Donau», del Danubio superiore e - una volta circoscritto questo territorio - per setacciarlo, classificarlo e catalogarlo palmo a palmo nello spazio e nel tempo, nei colori delle acque e nelle tabelle doganali, nel suo paesaggio che si offre alla percezione istantanea e nei secoli che l’hanno costruito. Come Flaubert o Proust, Neweklowsky ha dedicato la sua intera esistenza all’opera, alla scrittura, al Libro; il risultato è un volume in tre tomi di 2164 pagine complessive, comprese le illustrazioni, che pesa cinque chili e novecento grammi e che, come dice il titolo, affronta non il Danubio, ma, più modestamente, *La navigazione e la fluitazione nel Danubio superiore* (1952-1964)” (Magris 2006, 65-66).

Dedicato al tema centrale del libro, il brano introduce la città di Ulm con una lunga digressione sulla figura di Neweklowsky e sulla sua fascinazione maniacale per il fiume e le sue origini. La parentesi biografica dell’ingegnere si dispiega per diverse pagine con l’intento di sottolineare l’assurda passione del personaggio e la sua necessità di definizione totalizzante dell’elemento naturale. In questo dilungarsi aneddótico, dove compaiono i nomi di grandi letterati e pensatori come Flaubert, Proust, Heidegger, Kierkegaard e Hegel, l’autore impiega meccanismi testuali e stilistici marcati per estendere il volume sintattico del racconto, in modo parossistico.

Tramite elencazioni ridondanti (nello stesso sottocapitolo (Magris 2006, 65-72): appendici, indici, illustrazioni, tavole geografiche), climax ascendenti (setacciarlo, classificarlo e catalogarlo; ma anche successivamente vaglia, esamina, confronta, connette, generalizza; ordina, classifica, schematizza, suddivide), frequenti parallelismi (nello spazio e nel tempo, nei colori delle acque e nelle tabelle doganali, nel suo paesaggio che si offre alla percezione istantanea e nei secoli che l’hanno costruito) e una ricca aggettivazione, composta prevalentemente da strutture binarie (immediata e istantanea; fedele e verificabile; tangibile e verace; armoniosa e indissolubile); l’effetto trasmesso è quello di una prosa che punta all’eccesso, all’esorbitanza e all’esagerazione. Il tessuto sintattico si distende sino ai suoi limiti, per mezzo di una paratassi pervasiva. Ritorna spesso poi nelle scelte lessicali l’utilizzo di un’isotopia dell’impossibilità (incongruenze e inesattezze; inverosimiglianze; suggestioni poetiche incompatibili; inflessibile; irripetibile; cieco e irragionevole), riferita alla folle missione definitoria di Neweklowsky. Il punto di massima tensione si raggiunge al seguente passaggio, ben esemplificativo del tema dell’abbondanza digressiva:

“In quei tre tomi c’è tutto: la storia della navigazione dall’epoca pre-romana all’età contemporanea, gli itinerari e forme delle imbarcazioni, piroghe e vapori, eliche e madieri, le parti e gli utensili delle barche e le loro denominazioni mutevoli nei secoli e da regione a regione, le caratteristiche e le differenze dei vari affluenti, i vortici e le

secche, gli innumerevoli modelli di zattere e di chiatte, i pregi e difetti dei vari tipi di legno impiegato; i convogli, i guadi e i passaggi, la fluitazione dei tronchi, la composizione e i costumi dei barcaioi, le superstizioni e le saghe del fiume, i diritti di esazione, i viaggi di sovrani e di ambasciatori, le poesie, le canzoni, i drammi e i romanzi nati dalle acque fluviali” (Magris 2006, 67).

D’altro canto, però, la narrazione danubiana si fa più sobria e sottile nelle parti che afferiscono alle sequenze propriamente romanzesche. Senza rinunciare al gusto del dettaglio, infatti, vi sono scene in cui l’occhio narrante non indugia nell’*‘a parte’*, bensì direziona il lettore verso il *fil rouge* narrativo del testo, letto del fiume di questo immenso romanzo-saggio. In questo senso, di seguito si riporta un ulteriore estratto, riferito ad una delle protagoniste indiscusse del viaggio entro i territori dell’est europeo, la serba del Banato Nonna Anka:

“È da Bela Crkva, dunque, che ci muoveremo - a raggiera, con continue puntate e ritorni - verso gli altri luoghi danubiani del Banato e dintorni. Del resto anche l’Antiquarius, che di solito segue il fiume metro per metro, con pedanteria esasperante, giunto da queste parti si permette escursioni e deviazioni, abbandona perfino il Danubio e si sofferma per esempio su Temesvár, che ne dista circa un centinaio di chilometri. Ma egli - e con lui nonna Anka - non ha torto perché tutta questa regione è Danubio, che ne è il nervo vitale, la storia stessa, come diceva Schwicker, l’erudito cronografo del Banato. Senza il fiume «storico-universale», incalzava Müller-Guttenbrunn, e senza la storia mondiale che esso ha portato sulle sue onde, in queste terre ci sarebbero solo paludi e bassure. Le mura di Temesvár sono rive danubiane, e le chiese di Bela Crkva sono pioppi o salici di queste rive. Nonna Anka mi mostra la sua casa natale, la casa dell’agiato commerciante, amministratore e approvvigionatore Milan Vuković, che per magiarofilia scriveva il suo cognome all’ungherese, Vukovics. Davanti a questa casa si fermava, dopo la prima guerra mondiale, la carrozza del dottor Jon Gian, deputato della minoranza romena a Belgrado, uno dei molti pretendenti di nonna Anka e dei pochi che non sono riusciti a diventare suoi mariti, visto che ne ha sposati, serviti con imparziale sollecitudine e portati alla tomba, finora, quattro; figli non ne ha mai avuti. Bela Crkva è una piccola cittadina a poco più di cento chilometri da Belgrado, sulla riva sinistra del Danubio, nel Banato, uno dei cuori della Pannonia e del vecchio impero asburgico” (Magris 2006, 346).

Come si intuisce dalla disposizione testuale, la strutturazione del presente brano è più complessa della precedente in quanto propone l’inserzione di diversi discorsi narrativi - segnalati nel manoscritto dall’impiego della gamma completa di colori. La descrizione della città Bela Crkva, introdotta in forma dislocata e *in medias res* nel racconto, sviluppa lo sfondo del quadro entro cui si muovono i protagonisti del viaggio. Anche i riferimenti a Schwicker e Müller-Guttenbrunn sono segnati nello stesso colore delle immagini di sfondo, che servono a introdurre di volta in volta il lettore nel paesaggio narrativo di cui si tratta. Marcato a penna rossa, invece, è lo spaccato di vita di Nonna Anka, l’eccentrica guida del narratore, che mostra la sua casa natale e racconta numerosi dettagli intimi della sua gioventù. Un’unica digressione, invece, si

ritaglia un piccolo spazio all'interno della sequenza scelta (*Davanti a questa casa si fermava, dopo la prima guerra mondiale, la carrozza del dottor Jon Gian, deputato della minoranza romena a Belgrado*), salvo poi esaurirsi brevemente ricollegandosi alla biografia di Nonna Anka.

In questo caso, il ritmo della narrazione si distanzia notevolmente da quello del precedente estratto, e si fa più rapido attraverso descrizioni e *flash* lampo che non intaccano lo scorrimento del sentiero narrativo principale, se non per qualche inciso. A questo proposito, l'impiego strategico - qui più diffuso - dei meccanismi di coesione testuale aiuta il fluire coerente del racconto: le tre riprese di Bela Crka si inseriscono all'inizio, durante e nella conclusione del brano. Inoltre, ampio spazio è dato alla composizione di semplici definizioni con copula (*tutta questa regione è Danubio, che ne è il nervo vitale; Le mura di Temevár sono rive danubiane, e le chiese di Bela Crkva sono pioppi o salici di queste rive; Bela Crkva è una piccola cittadina a poco più di cento chilometri da Belgrado*), capaci di inquadrare con immediatezza l'informazione tematica. Una funzione simile hanno poi il riferimento alla prima persona (*ci muoveremo; mi mostra*) e l'utilizzo dei dimostrativi (*queste parti; questa regione; queste terre; queste rive; Davanti a questa casa*), che posizionano il lettore a una distanza di grado zero dal qui-e-ora della narrazione.

Alle sequenze più dominate dalle spinte laterali, si contrappongono quindi spazi meno dilatati in cui converge il filone centrale del discorso. Il contrasto tematico di fondo, esplorato dall'autore in tutte le sue opere, quello tra totalità e frammento - ma potremmo intendere anche quello tra utopia e disincanto, tra assoluto e particolare - si traduce sul piano stilistico nella dicotomia tra due scritture, a detta dell'autore, che lavorano in una frizione paradossalmente 'armonica'. Riprendendo una distinzione dello scrittore argentino Ernesto Sabato, infatti, Magris distingue una scrittura "diurna", più equilibrata e di ampio respiro, da una "notturna", tormentata e irrazionale. Nelle parole dell'autore, queste due scritture "sono talora diverse anche per quel che riguarda lo stile, il lessico e soprattutto la sintassi; dalla stessa penna possono provenire un discorso classico, lineare, che dice chiaramente e spiega le cose, e un discorso frantumato, incalzato dal loro emergere tumultuoso e non sempre prevedibile." (Magris 2012, 1500). La stessa divisione, sul piano testuale, corrisponde all'orchestrazione dei piani narrativi secondo sequenze più saggistiche e digressive, e altre di stampo centripeto, che trainano l'avanzare del tessuto romanzesco. In esse, si modulano i distinti caratteri della scrittura bimodale magrisiana, che ora restringono e ora dilatano le maglie del discorso.

Viene da pensare alla definizione che uno dei pilastri della triestinità tanto cara all'autore, Bobi Bazlen, aveva dato di quel capolavoro musiliano de *L'uomo senza qualità*, a suo dire da far pubblicare necessariamente in Italia:

"Ora, tutto questo, che ti potrebbe sembrare vivissimo, va avanti soltanto per mezzo di riflessioni, saggi, dialoghi, considerazioni laterali, descrizioni, diagnosi storiche, ecc. e dopo poco si legge con molta fatica, [...] benché tutti questi saggi siano [...] di una precisione di pensiero e di scrittura impeccabile [...]. Dopodiché ti succede che attraverso

questi interminabili [...] trattati [...], - e dopo esserti abbondantemente irritato e annoiato - ti si formi lentamente un mondo vivissimo [...] e che non ti sei annoiato, ma che ti sei divertito, che hai partecipato, che per due mesi sei vissuto in parte di quel mondo, e che ti sei innamorato di Agathe” (Bazlen 1984, 278).

Il gioco della prospettive nella *Vorstellung* danubiana

Non a caso, il modello musiliano costituisce per Magris una fonte di ispirazione inesauribile. *Danubio* difatti si rivolge ad un’eredità mitteleuropea, che tra le prime ha messo in discussione la forma romanzesca. Questa corrispondenza si evince sia dal piano professionale - i due autori condividono una carriera multidisciplinare tra scrittura accademica, letteraria e saggistica, giornalismo e critica - sia dal lato delle scelte stilistiche e di genere. Come osserva Duprè, infatti,

“Both Musil and Magris appeal to the interdiscursive literary function [...]: the formation and/or professional activity, balanced between different discursive formations (science, journalism, criticism and literary writing). [...] The free transfer of non-literary discourses to a literary discourse is symptomatic of a crisis within the literary text, which originates in its impotence to influence reality beyond its own confines” (Duprè 2018a, 108).

In effetti, è proprio nella natura ‘mutilivellare’ del saggio musiliano che si possono individuare i filoni generali della proposta danubiana: tono ironico, montaggio di piani narrativi plurimi e miscela di stili che si scontrano all’interno di un arrangiamento tanto dispersivo quanto fluido. Leggendo *Danubio* si ha spesso la sensazione di perdere il filo del discorso, ma solo per poco, poiché la linea primaria viene rapidamente recuperata tramite prese dirette che riportano il lettore al presente della narrazione. “La cornice romanzesca del viaggio diventa così un principio di dislocazione spaziale e temporale a cui il saggismo deve rispondere a forza di mobilità prospettica” (Duprè 2018b, 53).

È all’interno di questo continuo gioco di contrasti prospettici che si risolve la ‘crisi’ del genere romanzesco: per Musil quanto per Magris, la sfuggevole essenza del testo saggistico è capace di rendere al meglio la dispersività del reale, che non riuscirebbe altrimenti a giungere all’espressione entro i confini imposti da una tipologia di genere romanzesco ‘più puro’. In tal modo, l’intervento per lo più digressivo della forma del saggio non si caratterizza come svalutazione dell’autonomia del genere romanzo, al contrario permette di compensare lo sguardo univoco del soggetto narrante, estendendo cioè la sua capacità di *Vorstellung*. In altre parole,

“Ironically, though, his alertness to literary impotence does not obliterate the value of writing. For Magris, literature voices the awareness of what is missing, the consciousness of its own impotence towards reality, as it is not a compensation or a solution for discomfort. The very quest for significance produces fictions and compensations that distract from life, even though they paradoxically constitute an

integral part of the search for the sense of life. Hence the essay as a discursive form is necessarily unsystematic, fundamentally open and unlimited” (Duprè 2018a, 108).

Così, l’ampollosa digressione storico-biografica sulla ricerca dell’origine danubiana da parte di Neweklowsky si spiega come sguardo-altro al tracciato principale, che tuttavia concede a quest’ultimo una zona parallela di riflessione sulle ossessioni dell’essere e indirettamente sull’impossibilità del desiderio di totalità. La rivincita del parziale e del soggettivo, a livello testuale, si attua per mezzo della tecnica del *collage*. A questo proposito, nelle sezioni saggistiche, dove primeggia la seconda natura dell’opera, si privilegia l’ingresso di un pensiero laterale che frammenta e interrompe la narrazione.

La sensazione che si trasmette al lettore si trova in accordo con quella descritta dallo stesso autore in un saggio del 1977, raccolto in *Utopia e disincanto* (1999). Si tratta di un brano in cui Magris propone una delle sue letture critiche più riuscite in riferimento alla penna saggistica di Thomas Mann e alla sua tecnica compositiva:

“In tal senso i saggi sono una fodera o meglio un’amplissima, articolata prefazione che rende un po’ meno scandalosi *I Buddenbrook* e le altre opere, comprese quelle *Considerazioni di un impolitico* che chiudono per sempre la fase più creativa e inquietante di Thomas Mann, gigantesco e sfasato romanzo saggistico, privo di misura e pieno di aberrazioni e di ciclopiche sbavature ma anche di genio, enorme e spropositato saggio che contiene in nuce, con un’intensità forse non più raggiunta sul piano critico, tutti i saggi successivi, che ne sono lo sviluppo [...]” (Magris 1999, 161).

Il concetto di saggio come contenitore di una materia esorbitante esprime il carattere fondamentale dell’opera *Danubio*. Il romanzo-saggio acquisisce dal binomio delle sue componenti una permeabilità tale da poter far fluire la narrazione su percorsi multipli, altamente produttivi. Grazie all’ibridismo stilistico, lo scrittore-viaggiatore può acquisire una lente visiva più sfaccettata sulla realtà esplorata. Ma un altro tipo di commistione - e dunque di sconfinamento dalla bordatura tradizionale - avviene anche sul piano linguistico.

Un reportage anche linguistico “al plurale”

“Il fiume scorreva tranquillo, nella sera, verso la sua foce lontana, e si parlava di vecchie storie di *Temesvár*, *Timișoara*, *Temeschburg*, la città (ungherese? romena? tedesca?) protagonista di tanta storia dell’Europa orientale, dai tempi dei tartari a quelli dei turchi e del principe Eugenio o a quelli di Francesco Giuseppe” (Magris 2006, 343).

Come è possibile evincere dalla citazione, la belligerante messa in discussione di ogni confine tradizionale si attua per Magris, oltre che sul piano stilistico, anche su quello linguistico. Se l’intento principale del testo è mostrare (e porre in rilievo) anche l’Altra Europa al di là della cortina di ferro, quella parte di continente politicamente isolata, che è sino a quel momento rimasta pressoché inesplorata; allora secondo

l'autore diviene necessario l'utilizzo di una voce plurilingue all'interno della narrazione. La missione è rivelata nel breve contributo dal titolo *Donau und Post Donau* (1995), dove Magris dichiara: "Il primo passo di questo viaggio era mirato a cancellare quell'aggettivo «altro». Sono sempre stato convinto che Europa significasse non solo l'Europa occidentale, ma anche quella cosiddetta «altra Europa», centrale e orientale, che a quel tempo era dimenticata e repressa, a volte persino temuta e rifiutata." (Magris 1995, 10). Lo indica anche negli appunti manoscritti dell'opera, specie in riferimento al capitolo più "multiculturale" del libro, in cui si evidenzia il termine "plurilinguismo".

In effetti, il tragitto lungo il fiume - in particolare a partire dal capitolo dedicato a Nonna Anka - 'si tinge di diversi colori' inglobando numerosi forestierismi, provenienti da ben undici lingue e proposti secondo *tag-switching*. Spesso si tratta di *Kulturwörter* (Bayer 2005, 66), espressioni che racchiudono al loro interno un legame di appartenenza definito e diretto con la propria cultura. Lessico quotidiano, di stampo culinario, ma anche legato alla storia di tecnologie e imbarcazioni, particolari concetti filosofici connessi a circostanze storico-culturali specifiche: si parla di una terminologia strettamente unita al paese attraversato, che rimane al limite dell'intraducibilità, se non per mezzo di articolate perifrasi e spiegazioni. La scelta di Magris di proporla frequentemente senza una glossa puntuale, è mirata al voler trasmettere, assieme alla storia e alla cultura dei popoli e dei paesaggi visitati, un vissuto più profondo, riflesso nella lingua dei luoghi danubiani. La distinzione linguistica, posta in questi termini, si annulla per abbattere ulteriormente una linea di divisione fittizia, non solo geografica:

"In *Danube*, the river exemplifies Magris's reconceptualization of the border as a domestic threshold as it shows the historical and cultural need and ability to give oneself limits and form while at the same time it represents a line of contact, epitomizing the productive diversity of the Habsburg Austria whose anthem would be sung in 11 different languages" (Pireddu 2015, 66).

Non a caso, il libro si conclude con una citazione dal dialetto di uno tra gli autori più cari a Magris, il poeta gradese Biagio Marin. Rivolgendosi al traduttore tedesco di *Danubio*, in merito al passaggio conclusivo dell'opera, Magris dichiara di preferire l'opzione della citazione diretta dall'italiano, senza passaggi esplicativi. Il dialetto si configura cioè come 'lingua universale' proprio per il suo inscindibile legame con il luogo (della memoria) di Trieste. La logica è la stessa proposta dall'inserimento del lessico internazionale, dal rumeno, dall'ungherese, dal serbo, dal russo, ma anche dal turco.

L'opera mette in scena un attraversamento incessante di confini, mostrando come le frontiere culturali, linguistiche e politiche non siano linee rigide, ma soglie dinamiche in cui l'identità si ridefinisce continuamente. Il mistilinguismo dell'opera, lungi dall'essere un semplice riflesso del plurilinguismo danubiano, agisce come dispositivo critico che smonta la pretesa nazionalistica di omogeneità e restituisce la

natura composita dell'Europa centro-orientale. La narrazione si fa così spazio di translingualismo, luogo in cui lingue, memorie e patrimoni culturali si sovrappongono senza annullarsi, mostrando una possibilità concreta di convivenza.

Una lampadina tascabile in tempi di crisi

L'analisi condotta mostra come *Danubio* assuma l'ibridazione dei generi non come 'cedimento formale', bensì come metodo conoscitivo. Talvolta, infatti, Magris indulge deliberatamente nel gusto dell'amplificazione, rallentando il ritmo del racconto e modulando l'andamento sintattico in funzione di un'osservazione più capillare del reale: il viaggio procede così per lunghe "soste" (Pellegrini 1997, 55) più che per linee rette, secondo un andamento che accoglie dispersioni, deviazioni e ritorni come parte costitutiva della sua forma. Lungi dal voler comunicare una totalità compatta, il libro lascia emergere ciò che l'autore definisce "l'onda del racconto" (Magris 1986, XXIV), una verità sfuggente ma vitale, sempre in movimento, che si adatta alla mutevolezza dei paesaggi attraversati.

In questo senso, *Danubio* mantiene aperto il dialogo tra narrazione e riflessione teorica, divenendo - per usare un'altra immagine magrisiana - "lampadina tascabile di un detective", capace di setacciare "il fluire limaccioso degli eventi" e di proporre una conoscenza "al congiuntivo" (Magris in Casadei 2002, 45). Tale postura coincide con una forma romanzesca che accetta il proprio limite e, proprio in virtù di esso, trova un nuovo orizzonte di legittimazione. Secondo Cabibbe,

"La nozione di romanzo si confà dunque a *Danubio* per un motivo soggettivo: in quanto attraverso la visita ai luoghi più disparati Magris ci dà la storia del suo spirito, di ciò che in lui v'è di mitteleuropeo e di più che mitteleuropeo, la ricerca di un'armonia che la storia costruisce o tradisce, ma di cui egli avverte di continuo la mancanza" (Cabibbe 1987, 303).

Da qui il valore eminentemente soggettivo dell'opera, atlante interiore e insieme geografico, specchio dell'identità plurale mitteleuropea. L'ibridismo formale e linguistico non costituisce un ornamento, ma la condizione necessaria per restituire tale molteplicità, spesso contraddittoria e frammentata.

In questo quadro, *Danubio* appare come un punto di osservazione privilegiato della crisi del romanzo contemporaneo: una crisi che Magris non cerca di risolvere attraverso modelli totalizzanti, ma assume come uno stimolo per ripensare la funzione stessa della scrittura. Come osserva Rebora, la letteratura magrisiana affronta la realtà in un confronto dichiaratamente "perdente", ma proprio per questo più autentico e radicale (Rebora 2015, 93). Accettando di disperdersi *in t'el mar grande*, essa rinuncia a ogni pretesa sistematica e si espone alla complessità del mondo storico, linguistico e culturale che intende rappresentare.

Bibliografia

- Bayer, Konrad. 2005. *Fremdwörter und Kulturwörter*. München: DTV.
- Bazlen, Bobi. 1984. *Scritti*, Milano: Adelphi.
- Berardinelli, Alfonso. 2002. *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*. Venezia: Marsilio Editori.
- Cabibbe, Giorgio. 1987. *Il "Danubio" di Claudio Magris*, in „Nuova Antologia”, n. 503, Firenze: Felice Le Monnier Editore, pp. 290-305.
- Casadei, Alberto. 2014. *Il Novecento*. Bologna: Il Mulino.
- Casadei, Alberto. 2002. *Spazi e confini del romanzo: narrative tra Novecento e Duemila*. Bologna: Pendragon.
- Duprè, Natalie. 2018a. *Essayism along borders. Perspectival mobility in Claudio Magris' Danubio*, in „Incontri”, Werkgroep Italië Studies, n. 1, pp. 105-113.
- Duprè, Natalie. 2018b. *Tra fiction e saggismo. Il senso del possibile nella narrativa di Claudio Magris*, in „Literatur und Welt”. Schriften des Italienzentrums der Freien Universität Berlin, n. 1, pp. 58-64.
- Gherzi, Giorgia. 2025. *Prove del sé. Forme del saggio personale contemporaneo*. Pisa: Pacini Editore.
- Governatori, Licia. 1999. *L'opera saggistica e narrativa*. Trieste: Lint Editoriale.
- La Capria, Raffaele. 2008. *Alfabeti. Viaggio al fondo dell'anima attraverso le parole dei libri*, „Corriere della Sera”, 21 ottobre 2008.
- La Porta, Filippo. 1995. *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Magris, Claudio. 1995. *Donau und Post Donau*. Bolzano: AER.
- Magris, Claudio. 1999. *Utopia e disincanto. Storie, speranze, illusioni del moderno*. Milano: Garzanti.
- Magris, Claudio. 2006. *Danubio*. Milano: Garzanti.
- Magris, Claudio. 2012. *Alfabeti*, in *Opere*, vol. II, Milano: Mondadori.
- Magris, Claudio. 2018. *Flaubert e il libro sul niente*, in *L'educazione sentimentale*, Torino: Einaudi, pp. X-XXIV.
- Mazzoni, Guido. 2011. *Teoria del romanzo*. Bologna: Il Mulino.
- Mengaldo, Pier Vincenzo. 1998. *Profili di critici del Novecento*. Torino: Boringhieri.
- Pellegrini, Ernestina. 1997. *L'epica sull'acqua*. Bergamo: Moretti e Vitali.
- Pireddu, Nicoletta. 2015. *The works of Claudio Magris. Temporary Homes, Mobile Identities, European Borders*. Londra: Palgrave Macmillan.
- Rebora, Sergio. 2015. *Claudio Magris*. Fiesole: Cadmo.
- Sergio, Giuseppe. 2020. *Italiani di scrittori. Sondaggi linguistici dal primo Novecento a oggi*. Milano: LED Edizioni Universitarie.
- Tani, Stefano. 2022. *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni Sessanta alla giovane narrativa degli anni Ottanta*. Milano: Mursia.

Patrizia UBALDI | Carlo Bernari,
(Liceo Kant, Melito di Napoli) una penna tra due guerre

Abstract: (Carlo Bernari, a pen between two wars) The purpose of this research is to analyse how much the writer Carlo Bernari exploited, almost rode the wave of the socio-political crisis of his years between the two world wars, how much he was influenced by it, or how much he helped to fuel it. Bernari, since his first novel, *Tre operai* (*Three Workers*), published in 1933, revealed himself to be an acute observer of the city around him; as Neapolitan writer, he described a cruel Naples, more similar to Viviani's world than Scarpetta's one, of which he favoured the less well-off classes. This novel-essay, which openly presents itself as a polemical act aimed at replacing previous ideals with the concrete reality of the period, is extremely important in the new literary scenario, due to its historical as well as social skills-environment. We can definitely define Carlo Bernari as a forerunner of neo-realism, a current in embryo, which would only assert itself after the Second World War, and he would confirm his skills as a writer-essayist with *Speranzella*, published in 1949, which would win the 1950 Viareggio Prize. This novel, which presents a kaleidoscope of characters living in Via Speranzella, a street in the Quartieri Spagnoli, parallel to Via Toledo, is also a linguistic experiment due to the continuous mixing of Neapolitan and Italian. Bernari thus acts as a 'keystone' in the transition from descriptivism to problematism, using the historical-political element as a frame and as the essence of the narrative, revealing the pre- and post-Fascist literary crisis in its complete bareness'.

Keywords: *fascism, war, Naples, working class, survival.*

Riassunto: Questo articolo ha lo scopo di analizzare quanto lo scrittore Carlo Bernari abbia sfruttato, quasi cavalcato, l'onda della crisi socio-politica dei suoi anni, a cavallo tra le due guerre mondiali, quanto ne sia stato influenzato o quanto abbia favorito ad alimentarla. Bernari, fin dal suo primo romanzo, *Tre operai*, del 1933, si rivela un acuto osservatore della città che lo circonda; scrittore napoletano, descrive una Napoli cruda, più viviana che scarpettiana, di cui predilige le classi meno abbienti. Questo romanzo-saggio, che si presenta apertamente come atto polemico volto a sostituire gli ideali precedenti con la realtà concreta del periodo, è estremamente importante nel nuovo scenario letterario, per le sue competenze-ambientazioni sia storiche sia sociali. Possiamo decisamente definire Carlo Bernari un antesignano del neorealismo, corrente in embrione, che si affermerà solo nel secondo dopoguerra, e il Nostro confermerà le sue abilità di scrittore-saggista con *Speranzella*, del 1949, che sarà vincitore del premio Viareggio 1950. Questo romanzo che presenta un caleidoscopio di personaggi che vivono appunto in via Speranzella, una strada dei quartieri spagnoli parallela a Via Toledo, è anche una sperimentazione linguistica per le continue mescolanze del dialetto napoletano e lingua italiana. Bernari si pone così come "chiave di volta" nel passaggio dal descrittivismo al problematismo usando l'elemento storico-politico come cornice e come essenza della narrazione, svelando la crisi letteraria pre e post fascismo nella sua completa "nudità".

Parole-chiave: *fascismo, guerra, Napoli, classe operaia, sopravvivenza.*

Che ridicola cosa quel vedersi
venire incontro sempre correndo
rifiutato dall'aspra giovinezza
e già respinto
dal rovente domani.
(Bernari 2023, 139)

Napoletano di nascita, ma francese di origine, Carlo Bernari, all'anagrafe Carlo Bernard, ha solo 25 anni quando pubblica *Tre operai*, un'opera d'esordio che affascina gli intellettuali dell'epoca e si presenta subito come un capolavoro; pubblica diversi libri prima e dopo il secondo conflitto mondiale, ma è con *Speranzella* che conquista la critica tutta. Innegabilmente, *Tre operai* provoca un certo scandalo nell'ambiente letterario, attirando lo sguardo inquisitore e censore del regime fascista, nonché le sue persecuzioni; resta, comunque, un mistero come sia stato possibile pubblicare in pieno ventennio fascista un romanzo, che lo stesso Mussolini, ma non ci sono fonti attendibili, definisce "comunista". Questo lavoro ha lo scopo di dimostrare attraverso l'analisi di questi due capolavori, la crisi evolutiva dei romanzi e del romanziere in questione durante la prima metà del Novecento.

Indubbiamente, Bernari è un ribelle, viene espulso da tutte le scuole ed è costretto a completare la sua formazione da autodidatta. Viaggia in Italia e all'estero, vive a Parigi dove ha modo di conoscere le avanguardie francesi, e non solo, del periodo e delle cui influenze risente in modo molto evidente. Con alcuni intellettuali napoletani fonda il movimento culturale di opposizione UDA, Unione Distruttivisti Attivisti, di cui firma anche il manifesto; dichiararsi contemporaneamente distruttivisti e attivisti, una chiara contraddizione in termini, consente agli "udaisti" di affermare e dimostrare che solo attraverso la distruzione dell'arte si può favorire l'attivazione e lo sviluppo delle scienze e della tecnologia, ritenute gli unici spunti per la letteratura. La sperimentazione ancora dilaga in tutti i campi e lo riscontriamo nell'uso costante del presente, le frasi brevi, la persistente presenza di *erlebte Rede*; anche i paesaggi grigi, piovosi, industriali, sono elementi decisamente distanti dalla consueta immagine della Napoli da cartolina, tutta sole e allegria; non ci troviamo di fronte alla Napoli tormentata protagonista di misfatti e misteri di Mastriani, e tantomeno alla Napoli bene, salotto barocco dei romanzi della Serao, quella che ci descrive Bernari è una Napoli nuova, reale, cruda non più vista attraverso filtri:

Nelle scale sente il cattivo odore delle immondizie, che esala dai secchi appena vuotati. Legge il suo nome sulla parete, accanto ad un pupazzo crocifisso. La strada è grigia, e i tram passano con le luci ancora accese.

Ricomincia a piovere. Quando un operaio va in cerca di lavoro, piove sempre; e Teodoro è costretto a ripararsi sotto un porticato. Davanti gli passano i carri avviati verso il centro: le ruote sbattono nelle fosse della strada e le tende svolazzano nell'aria; fango e grigio; e anche pioggia, questo c'è nell'aria; fango e pioggia, e panni

appesi alle finestre del palazzo di fronte, panni d'un incerto bucato che attraverso la pioggia sembrano ancor più sporchi (Bernari 2011, 25).

Tutto ciò lo porterà a essere indicato dalla critica come precursore del Neorealismo, corrente che si svilupperà solo dopo la fine del secondo conflitto mondiale e troverà la sua massima espressione nel cinema, anche se questa specie di "catalogazione" da parte della critica gli va stretta, non accetta di essere incasellato, omologato in una categoria, lui è uno spirito libero (Bernari 2023, 19). Un evidente esempio lo troviamo proprio nell'incipit che sembra la didascalia iniziale di un copione teatrale: «È domenica, di marzo. Luigi Barrin e il figlio Teodoro sulla via Poggioreale. In fondo, il cimitero coi suoi alberi folti e neri, poche nuvole gelate nel cielo chiaro. Nella piazza Nazionale vi sono due baracconi da fiera e un organetto che suona lentamente la *Marsigliese*. Vecchi cartelloni di propaganda elettorale pendono fradici dai muri.» (Bernari 2011, 18), man mano che leggiamo, la scena ci si dipinge davanti agli occhi.

La poetica di Bernari è fondamentalmente basata sulla ricerca della "realtà della realtà", quasi un "truth for thruth's sake". Si tratta di una realtà nuda, priva di orpelli e superficialità, che ha lo scopo di denunciare e testimoniare una società fatta perlopiù di individui frustrati, delusi, perdenti, una sorta di "vinti" del Neorealismo. Le sconfitte dei singoli personaggi diventano le sconfitte di intere fette della società; la fantasia, l'immaginazione, la realtà sociale, la realtà politica che circondano il nostro autore, che osserva tutto con occhio critico, cercando nelle pieghe della psiche sociale, attraverso profondi scavi, gli effettivi valori e le doti nascoste dei singoli individui, ci mostrano una complessa, ma robusta struttura della trama. Teodoro Barrin, il protagonista, si presenta come un ribelle rivoluzionario, che appena assunto in una lavanderia, viene licenziato per scarso rendimento, ma la sua incapacità di prendere decisioni quando si presenta un dilemma, lo rende quasi un inetto. La sua costante ricerca di un lavoro che gli consenta di fare carriera e di elevarsi dal semplice grado di operaio, per dimostrare che non è vero che «Da una famiglia di operai non può che venir fuori un operaio» (Bernari 2011, 29), si rivela quasi subito un fallimento, così come la ricerca dell'amicizia e dell'amore. Teodoro è un debole che vive in un mondo grigio privo di ideali, non rappresenta solo il singolo operaio, è il grido di tutta una fetta di società, e questo rappresenta, indubbiamente, la grande provocazione del Nostro che usa il periodo storico-politico non solo come cornice, ma come elemento centrale. Infatti, analizzando il movimento temporale senza lasciare da parte il suo riscontro spaziale, si evincerà che il protagonista vive quelle esperienze perché si trova in quel determinato periodo storico-politico, quindi l'intera storia include una serie di motivi che diventano gli elementi costitutivi del romanzo e che per loro natura sono cronotopici. (Cfr. Bachtin 1997, 244-246).

La doppia triade, Anna – Teodoro – Maria e Teodoro – Anna – Marco, si rivela un insuccesso totale. La prima si basa su una complessa relazione affettiva in quanto Teodoro è impegnato sentimentalmente con Anna, ma si invaghisce di sua sorella Maria, di cui ammira e invidia la scarsa moralità e l'ambizione a salire la scala sociale

ed economica a costo di qualunque compromesso. L'esperimento di convivenza con le due donne si palesa quasi subito come un buco nell'acqua; Teodoro, che continua a non trovare lavoro, non sopporta di essere mantenuto dalle due sorelle, inoltre è consapevole di non avere alcuna speranza con Maria, poiché non può offrirle il tenore di vita a cui lei aspira. Bisogna sottolineare il fatto che questo primo romanzo ha subito varie trasformazioni, infatti, la prima stesura ha come titolo *Tempo passato*, anche lo stile, la sintassi e i contenuti subiscono diversi cambiamenti; i personaggi sono presentati più come borghesi che come proletari, il che rischia di inficiare lo scopo del romanzo, che vuole essere un tentativo di riscatto sociale da parte dei protagonisti; si rende necessario uno stravolgimento generale della trama e dei vari interpreti. Teodoro Barrin si trasforma, così, da piccolo borghese, anche per smontare le accuse di autobiografismo, nel prototipo del proletario, ma è un proletario atipico che sembra animato da grandi ideali rivoluzionari, salvo arrendersi a ogni intoppo; infatti, cambia continuamente le sue "strategie" di vita ogniquale volta le cose prendono una piega diversa da quella preventivata e pronosticata. Così ci si troverà di fronte un proletario che combatte contro se stesso e i suoi ideali per non combattere contro le sue paure, che si nasconde dietro bugie e omesse verità per non affrontare la realtà, incarnando «il realismo minimalistico e dolente del napoletano» (Asor Rosa 2009, 425). In queste trasmutazioni, il gruppo di personaggi passa da uno stato di «oggettività naturalistica piccolo borghese a una soggettività, aspra, risentita, quasi da prima pagina» (Bernari 2011, 167); da qui anche la metamorfosi sintattica, con l'uso di un linguaggio semplice, quasi basico, con incursioni dialettali simulate con traduzioni maccheroniche, fusione tra discorso diretto e indiretto, quest'ultima di chiara matrice joyciana. Lo stesso Teodoro ricorda molto lo Stephen Dedalus adulto, quello descritto da Joyce nella prima parte di *Ulysses*, hanno la stessa voglia di liberarsi dalla famiglia, la necessità vitale di allontanarsi dalla città natale, il rimorso per il comportamento avuto con la propria madre e l'impossibilità di rimediare perché entrambe le mamme muoiono, la bernariana aspettando inutilmente che il figlio la vada a riprendere per vivere insieme gli ultimi anni, la joyciana sperando invano che il figlio preghi con lei sul suo letto di morte. Due protagonisti così diversi eppure così simili tra loro e ai loro creatori, Stephen ha studiato, è colto, è un intellettuale, eppure ha difficoltà a trovare una sua collocazione nel mondo; Teodoro non ha titoli culturali, non sappiamo quanto abbia frequentato la scuola, sappiamo che legge molto ed è convinto che la risposta per migliorare la vita del proletariato sia nella cultura, ma anche lui si sente sempre nel posto sbagliato «E lui voleva essere qualcosa di più di un semplice operaio, perché aveva letto più degli altri e dentro ci aveva una rivoluzione» (Bernari 2011, 29); è evidente l'ibridazione dialettale nel "ci" che rafforza il verbo avere, quasi a sottolineare la posizione sociale del protagonista.

La seconda triade non ha un esito migliore della prima. Teodoro è andato in Calabria con Marco, sembra che le cose si mettano per il meglio, ma l'amico alla prima opportunità lo lascia ai suoi problemi. Anna si trasferisce a Roma dove, dopo un primo momento di intesa e infatuazione per la capitale, conosce la fame e la paura del futuro

incerto vissuto da sola. Decisamente belle sono le pagine in cui l'autore descrive la notte in cui Anna condivide il letto in un dormitorio pubblico con una volgare prostituta:

Solo adesso Anna comprende che le toccherà dormire nello stesso letto con la donna laida. (...) Sta per assaporare il benessere del riposo, quando la donna per farsi posto al suo fianco comincia a stringersi col corpo nudo contro il suo corpo. Una sensazione schifosa l'avvolge tutta e si fa dolore nei punti in cui le membra hanno maggior contatto, si fa sangue, dal sapore nauseabondo, alla lingua, si fa puzzo all'olfatto e incubo alla mente sveglia. Cerca di scostarsi, rincantucciarsi in un posto isolato, ma l'amica l'insegue col suo corpo caldo, e l'eccitamento nervoso cresce, con il crescere delle sensazioni sgradevoli, finché il sonno scompare (Bernari 2011, 65).

Nel dormitorio Anna assiste inerme anche a un furto ai danni di altre povere disgraziate come lei, oramai la vita è una guerra tra poveri, ed è questa la grande denuncia di Bernari, smontare il castello di menzogne che avvolgevano la società dell'epoca. A Roma Anna incontra Giorgio, anche lui operaio, con cui comincia una convivenza; una convivenza dettata solo dal bisogno di compagnia, non c'è amore, l'amore è un lusso che gli operai non possono permettersi. Anna è consapevole del proprio posto nella società, non ha le velleità di Teodoro o Maria di voler salire la scala sociale e, forse, è proprio questo ad allontanarli. Quando la storia con Giorgio finisce, Anna si ritrova sola, con una salute peggiorata e con un figlio, Pippetto, gracile e malaticcio come lei, e decide di tornare a Napoli. Tira avanti come può, con l'aiuto della sorella, finché non incontra Marco che le chiede di condividere la vita e lei accetta, non vedendo alternative; è sola e con un figlio senza padre, cosa molto riprovevole per quei tempi in cui una donna era simbolo di umiltà, castità e devozione, e una madre senza un marito era considerata una poco di buono. Ma anche quella con Marco è per lei solo un'unione di convenienza, ha bisogno di aiuto, aiuto economico, il suo cuore debole non le consente di lavorare e anche la salute di Pippetto è a rischio, infatti il piccolo non ce la farà. Anche Teodoro torna a Napoli e Napoli li accoglie di nuovo nel suo seno, come una brava madre, ma i nostri protagonisti ritrovano anche gli stessi luoghi, gli stessi problemi di lavoro, le stesse complicazioni sentimentali, si ritrovano così in un passato che è ancora presente.

L'intero romanzo è permeato da elementi che contraddistinguono una categoria sociale e i suoi desideri, una sorta di sineddoche che ritroviamo ripetute più volte man mano che la vicenda si dipana. La prima che ha catturato la mia attenzione è stata quella della scarpa «pensa al paio di scarpe nuove che potrà comperarsi dopo due settimane di lavoro. In tutta la giornata non ha pensato che alle scarpe, a un bel paio di scarpe nuove da mettere la domenica (...) Anna gli riporta alla memoria anche la sua miseria, i suoi abiti goffi e macchiati, le sue scarpe rotte, l'officina umida e nera.» (Bernari 2011, 19, 20, 22). Come si può notare, le scarpe rappresentano il benessere, l'agognato traguardo dell'operaio, la massima aspirazione di questi, il primo gradino sulla scala verso la borghesia, il primo traguardo raggiunto in vista del miglioramento. Teodoro

aspira a passare dalla classe proletaria a quella borghese, ed è convinto che “un bel paio di scarpe nuove” lo renderanno un uomo migliore, perché nella sua immaginazione il borghese è un uomo migliore, ma una sberla della vita lo riporta alla realtà: viene licenziato per scarso rendimento e niente scarpe nuove, le sue “scarpe rotte” gli ricordano chi è e qual è il suo ruolo. Al contrario, le sigarette «Teodoro ricorda di avere ancora qualche sigaretta: le cava fuori a fatica perché il pacchetto è rotto: offre una sigaretta ad Anna, una a Maria, e fuma anche lui.» (Bernari 2011, 23) rappresentano il minimo lusso consentito all’operaio. Fumare e offrire da fumare fa sentire Teodoro padrone della sua vita, la sigaretta è una sorta di viatico morale e sociale, ma è solo l’illusione di un miglioramento. Infine, la pioggia «Ricomincia a piovere. Quando un operaio va in cerca di lavoro, piove sempre» (Bernari 2011, 25), che rappresenta lo scontro con la realtà, Teodoro ha sperato, ha sognato, ha confidato in una “schiarita”, ma “la pioggia” è tornata, con la sua tristezza, la sua cupezza, non gli dà tregua, anche sulla spiaggia, arriva la pioggia che sia un acquazzone o una spruzzata, lui, l’operaio per antonomasia, non trova il suo “posto al sole”.

Nel 1949 Bernari pubblica *Speranzella* ed Eduardo De Filippo porta in teatro *Napoli milionaria*, entrambe le opere sono ambientate a Napoli, ma è una Napoli che non sarà mai milionaria, è una Napoli che pur sperando in una vita migliore si limiterà alla vita di una via dei Quartieri Spagnoli, Via Speranzella, che è parallela a Via Toledo, è il suo alter ego, tanto è ricca, pulita e luminosa Via Toledo, così è povera, sporca e cupa Via Speranzella, perché «La Speranzella e tutti i vicoli che le corrono intorno a spina di pesce è un pesce dispolpato.» (Bernari 1996, 19). Salvatore Di Giacomo affermava che Speranzella significa piccola speranza ed è attraverso questo titolo, che rappresenta un’illusione, un auspicio, una chimera, che Bernari mostra la sua grande abilità narrativa, capace di mettere in primo piano una Napoli, stavolta a colori, con tutte le sue storie, il suo popolo, i suoi dolori, le sue tradizioni, le sue contraddizioni, le sue superstizioni, senza mai cadere nella trappola della rappresentazione folkloristica. Se in *Tre operai* il tema era oggettivo, stabile, quasi inevitabile, in *Speranzella* il tema è vivo, ha una realtà che sembra inafferrabile, una realtà che si fa e si disfa a ogni pagina, mentre ci sembra di aver afferrato degli elementi, di averli fissati in un punto e cominciamo a riflettere su di essi, ecco che questi si dissolvono e, come per una magia, si trasformano. Come quando Nannina, inquadrata come la bambina che sopravvive attraverso gli espedienti della sorella e del cognato, viene incasellata come scugnizza, poi all’improvviso diventa donna nella perquisizione subita dal soldato americano e, addirittura, sensuale quando versando il caffè nel basso di Donn’Elvira attira tutti gli occhi su di se (Cfr. Bernari 1996, 19, 33, 97). Le sensazioni che si avvertono leggendo *Speranzella* sono instabili, altalenanti, l’abitudine al peggio che si percepiva in *Tre operai* si è spezzata e si ritrovano momenti singoli che si ripetono, si sovrappongono, per poi svanire all’improvviso e in un attimo si afferra la bellezza, la perfezione della “spalla” di Nannina che è contemporaneamente reale, attraente, sensuale e infantile:

«l’americano le poggiò una mano sulla spalla (...) trattenendo Nannina per una spalla (...) Nannina (...) si tirò via la spalla che era rimasta gelata sotto la mano nera (...)

Nannina (...) piegò un poco la testa sulla spalla che tante carezze aveva raccolte dalla mattina. (...) Manca solo la parola a quella spalla che emerge dall'onda furiosa del lenzuolo; eppure tante ragioni in essa si dibattono per quante mani l'hanno toccata e accarezzata durante il giorno. È tutt'occhi, e tutt'orecchi, quella spalla; e poco manca che non parli davvero» (Bernari 1996, 35, 43, 56).

La "spalla" di Nannina non è solo una delle tante sineddoche che Bernari dissemina capitolo dopo capitolo come un Pollicino della letteratura, ma è anche una metafora, un simbolo; la spalla trattenuta dalla mano dell'americano è tutta Napoli che accetta di sottostare alla potenza straniera per amore del suo popolo, è la città che resta "gelata" sotto la mano dei criminali che la sfruttano, è la metropoli che si lascia guardare e accarezzare per convenienza, ma che all'occorrenza sa scrollarsi tutti di dosso, è un'epifania, è un qualcosa di eccezionalmente reale, ma solo per un attimo, dopo un po' tutto svanisce. Bernari ci dimostra in questo modo che il fine ultimo non è ciò che si trova al termine di un percorso esperienziale, ma l'esperienza stessa, come afferma Walter Pater per dimostrare come rendere assoluto l'attimo fuggente:

«Mentre tutto si scioglie sotto i nostri piedi, ben possiamo cercare di afferrare qualunque passione squisita, qualunque contributo alla conoscenza che con lo schiarirsi di un orizzonte sembri mettere lo spirito in libertà per un momento, o qualunque eccitazione dei sensi, strane tinte, strani colori, e odori curiosi, o opera di mano d'artista, o il volto della persona amica.» (Pater 1944, 60).

In questo romanzo ci sono due donne a condividere la scena: la giovane Nannina e la matura Donn'Elvira. La prima, silenziosa, servizievole rappresenta il futuro, la speranza di un domani migliore e aspetta pazientemente il momento del riscatto; la seconda, aggressiva e battagliera, incarna il passato, la superstizione, la paura del cambiamento e non sopporterà l'evolversi degli eventi: «Ognuno al suo posto per me, se no il mondo è finito: 'il re coi parenti e i disgraziati coi pezzenti', diceva mia madre buonanima, non è così? (...) Signori e pezzenti per forza devono stare d'accordo, perché se cambia il vento, signor Me', sono guai sia per il signore che non è più signore, sia per il pezzente che diventa peggio del pezzente.» (Bernari 1996, 46, 65). Nannina nell'aspetto e, talvolta, nel comportamento sembra una bambina, scappa dai soprusi della sua famiglia, sua sorella e suo cognato, per rifugiarsi da Donn'Elvira, detta la Cafettèra per la mescita clandestina di caffè che ospita nel suo "basso"; sembra fragile nei suoi abiti troppo stretti o troppo larghi, sempre fuori misura, come se la vita con lei fosse sempre in anticipo o in ritardo. E il tempo si rivela un elemento molto importante nella struttura del romanzo che, attraverso un narratore onnisciente, nei primi quattro capitoli ci racconta il presente di alcuni dei protagonisti, poi fa un salto nel passato come per spiegarci l'antefatto, che in realtà è l'intera storia.

Nel passaggio dal primo al secondo romanzo in analisi sembra che Bernari abbia reso i suoi personaggi più fluidi e l'intreccio più morbido, quasi come un sostegno a una nozione più romantica della vita come una rivelazione lirica del mondo, ma il

nostro scrittore, in realtà, tenta di dare un significato più profondo a ciò che lo circonda, cerca di dimostrare che solo scoprendo l'anima profonda delle cose, il lettore può raggiungere una sorta di stato di grazia. La tematica usufruisce di una struttura che si pone su più piani temporali: il presente e il passato; su più piani spazio-esistenziali: la realtà quotidiana della strada, della sopravvivenza e quella illusoria della magia, del soprannaturale; su più piani narrativi: narrazione, discorso diretto e indiretto, flusso di pensiero. La stessa tematica si contrappone alla parola, che dal punto di vista linguistico si trova in una dimensione totalmente diversa, ibridata con i suoi dialettismi, infatti, specula su quelli che sono i contenuti e gli argomenti estetici, per cui la parola, intesa come trascrizione conoscitiva del momento etico, viene usata da Bernari in tutte le sue sfumature, vibrazioni e intonazioni in modo da rendere maggiormente realistico il passaggio da un piano all'altro. (Cfr. Bachtin 1997, 39-52).

Intorno a Nannina e donn'Elvira ruotano una miriade di personaggi, talvolta a sostegno, talaltra in contrasto, ma sempre fondamentali per il dipanarsi dell'intreccio, come Lonegro, il sedicente chiromante, che è causa ed effetto delle manie di chiaroveggenza della Cafettèra. "L'occhio", un'altra delle sineddoche bernariane, che segue e vede tutto quello che fa Nannina, questo "Big Brother" popolano, quasi casereccio, rappresenta la lente d'ingrandimento sotto la quale si sente l'intera popolazione che è passata dal controllo fascista a quello americano, il tutto condito dalla grande paura del comunismo. Mastrovicenzio, un vecchio elettricista presso il quale lavora Michele, primogenito della Cafettèra, sembrerebbe quasi marginale o addirittura superfluo, ma in lui Bernari nasconde il cuore di Napoli, un po' triste e un po' allegro, come il Pulcinella di cui narra detti e proverbi a ogni occasione. Il più emblematico di tutti forse è Pascalotto, bambino chiuso e silenzioso, sballottato a destra e a manca dai vari componenti familiari e non solo, talvolta maltrattato, usato per piccoli servizi e come valvola di sfogo degli adulti, ha una sorta di adorazione per il fratello maggiore, lo segue passo passo in attesa di un suo sorriso, un suo incoraggiamento, o un qualsiasi cenno di assenso che però non arrivano, perché Michele è troppo preso dalla sua rabbia verso tutto e tutti. Le attenzioni del fratello arriveranno, ma sarà troppo tardi:

A questo punto una mano dovrebbe cercare la sua testa, così avviene nelle favole. La mano del padre (...) gli pialla i capelli(...). Il padre cerca nel figlio superstite conforto e perdono. (...) Ma nessuna mano si stacca dalla tasca in cui è affondata, per piallare i capelli di Pascalotto (...) Piega la testa Pascalotto, ma nessuna mano si stacca dalla tasca in cui è sprofondata e gli pialla i capelli. Il selciato, a chiazze sempre più vaste, riaffiora al sole. (...) Lunedì a sera la sciabica di Mergellina porta a riva Pascalotto, lucente fra tante squame di pesci. Lo sgrondano, lo puliscono, gli fanno vomitare l'acqua, ma è già pesto. I capelli glieli ha piallati il mare (Bernari 1996, 302-304).

L'immagine di Pascalotto che aspetta, che quasi implora una carezza, che vive sperando in una qualsivoglia dimostrazione di affetto da parte del padre, desiderando

che quella” mano” gli “pialli” i capelli, che saranno alla fine piallati solo la mano del “mare”, è un’immagine in bianco e nero, da film di Rosi o di De Sica.

L’impronta morale che il nostro autore dà ai suoi romanzi, in particolare ai due in oggetto, è prettamente realistica ed etica; Napoli è ferma in una sorta di paralisi “joyciana” con tutta la gamma di situazioni e personaggi che vanno dal comico al tragico, dal drammatico al grottesco, dove la città non è più la città, ma non è ancora qualcos’altro, dove il mare che rappresenta la vita, ma anche la morte, è sempre diverso, onda dopo onda. Secondo l’estetica contemporanea, la tecnica strutturale di un’opera la definisce sia formalmente sia contenutisticamente, dandole il valore di messaggio sociale (Litz 1961, Ch. II) e qui Bernari ci dimostra la sua eccellente abilità nell’evidenziare dei dettagli che potrebbero sembrare personali, ma che in realtà rappresentano un’intera categoria sociale; il punto di vista non è solo quello del narratore, ma è quello dei singoli personaggi: la fame di Nannina non è quella che potrebbe sentire e descrivere l’autore, ma è quella forte che avverte la ragazza; le ondate di calore della Cafettèra sono percepite e descritte come donn’Elvira le percepisce; la rabbia di Michele viene definita come il ragazzo la definisce attraverso il suo comportamento.

Nel XVIII e XIX secolo Sir Walter Scott, con i suoi romanzi storici, aveva dimostrato che la Storia poteva essere parte attiva nelle vite dei suoi personaggi, ma Carlo Bernari va oltre e nei suoi romanzi mostra le conseguenze della Storia sui suoi protagonisti; infatti i suoi personaggi mettono in scena un’intera epoca, raccontando i vari eventi storici come una sorta di cornice della trama. Nelle prime decadi del secolo scorso si è sviluppato un trauma culturale che ha stravolto tutti i riferimenti concettuali e metodologici del sapere, e la grande innovazione del nostro autore è stata quella di trasformare la narrazione di semplici personaggi che vanno nel mondo per fare esperienza, nella narrazione del mondo che si dipana dentro e intorno a questi personaggi. Pertanto, Bernari usando il tempo in modo bergsoniano, lo frantuma in una serie di piccoli eventi, di poca importanza se analizzati singolarmente, ma che nella loro totalità sono alla base del dramma esistenziale dei protagonisti. Anche se è il romanzo d’esordio, *Tre operai* si rivela essere decisamente maturo, rappresenta una rottura con il passato, incarna il pessimismo, la frustrazione, la stanchezza, l’angoscia di un’intera società, ma soprattutto esprime le innovazioni letterarie legate alla forma, al linguaggio, allo stile, a suo modo è già la dimostrazione della crisi letteraria che aleggia nell’aria. *Speranzella*, romanzo adulto, strutturato senza cadere nel folklore, nonostante l’uso frequente dei dialoghi e dell’ibridazione lingua-dialetto, dipinge una precisa realtà sociale e culturale, scavando nella psiche dei personaggi e creando dei ponti tra questi e l’ambiente, mostrando l’evoluzione artistica non solo dello scrittore, ma soprattutto dell’uomo. E se Joyce afferma «I want, said Joyce, as we were walking down the Universitätstrasse, to give a picture of Dublin so complete that if the city one day suddenly disappeared from the earth it could be reconstructed out of my book»¹ (Budgen, 1972, 69), Bernari dichiara «Le “presenze” della mia città nelle pagine che le ho dedicate sono tante, quasi quanto i passi compiuti per percorrere le strade. Ma è

proprio questo inganno che voglio evitare, sicuro come sono che le vere “presenze” di Napoli, nella mia vita e nei miei scritti, sono le meno visibili; sono quelle cioè in cui la mia città, nonché descritta, non è neppure nominata.» (Bernari 1977, 82).

NOTE

- ¹“Vorrei, disse Joyce, mentre camminavamo lungo la strada dell’università, dare un’immagine di Dublino così completa che se un giorno la città scomparisse improvvisamente dalla terra potrebbe essere ricostruita dal mio libro”. (Traduzione mia).

Bibliografia

- 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.
- Bernari, Carlo, 1977, *Napoli silenzio e grida*. Roma: Editori Riuniti.
- Bernari, Carlo, 1996, *Speranzella*. Milano: Mondadori.
- Bernari, Carlo, 2023, *26 cose in versi*. Gaeta: Ali Ribelli Edizioni.
- Bernari, Carlo, *Tre operai*. Marsilio, Venezia, 2011.
- Budgen, Frank, 1972, *James Joyce and the Making of 'Ulysses' and other writings*. London: Oxford University Press.
- Capozzi Rocco, *Carlo Bernari tra fantasia e realtà*, 2017. Napoli: BeaT.
- Ghirelli, Antonio, 2015, *Storia di Napoli*. Torino: Einaudi.
- La Capria Raffaele, 1999, *L’armonia perduta*. Milano: Rizzoli.
- Litz, Walton, 1961, *The Art of J.J.* London: Oxford Un. Press.
- Pater, Walter Horatio, 1944, *Pater*, scelta e traduzione a cura di Mario Praz. Milano: Garzanti.
- Santagata Marco, Carotti Laura, Casadei Alberto, Tavoni Mirko, 2007, *Il filo rosso Vol.2°, antologia e storia della letteratura italiana ed europea*. Bologna: Laterza.

Webografia

- http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecdigitale/ritagliostampa/BNCR_Bernari_B2/BNCR_Bernari_B2/1
- <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1992/10/23/quei-tre-operai-scandalizzarono-il-fascismo.html>
- <https://www.anpi.it/biografia/carlo-bernari>
- <https://www.cafeboheme.cz/speranzellail-romanzo-di-carlo-bernari-che-racconta-napoli-dopo-la-fine-dellaguerra/#~:text=Nel%20dedalo%20dei%20vicoli%20brulicanti,che%20trova%20ricovero%20%E2%80%9Cprotezione%E2%80%9D>
- <https://www.librerianeapolis.it/libri/narrativa/speranzella-carlo-bernari>
- https://www.repubblica.it/cultura/2021/01/10/news/speranzella_il_romanzo_della_via_che_divento_mondo-281123330/

Língua e literatura portuguesa

Portuguese Language and Literature

Christoph FLECHL
(Universidade de Oeste,
Timișoara)

Doença e morte: A elaboração literária de uma crise existencial em Al Berto

Abstract (Illness and Death: The Literary Elaboration of an Existential Crisis in Al Berto) The present article examines how Al Berto poetically shapes his experience of illness, impending death, and the continuous loss of writing in his late work *Horto de Incêndio*. The poems *recado*, *outro dia*, and *morte de rimbaud* are analyzed regarding the motifs of the body, death, writing, and the horto through a close reading. In addition, Al Berto's diary entries (1994–1997) are incorporated as an interpretative resonance space that deepens and contextualizes the readings. The analysis shows that *recado* stages death as a passage, framing it through references to Greek mythology. In contrast, in *outro dia*, the song of a bird postpones the end of life one final time, presenting death as a moment of liberation for the soul. In *morte de rimbaud*, physical decline, pain, insomnia, and poetic silence condense into a poetics of extinction. In sum, the study demonstrates that Al Berto's late work develops a close relationship between bodily deterioration and the fading of language, envisioning in the horto a poetological space for the disappearance of the lyrical I.

Keywords: *Al Berto, Horto de Incêndio, death, illness, diaries, poetics of the horto.*

Resumo: O presente artigo investiga de que forma Al Berto, no seu último livro *Horto de Incêndio*, configura poeticamente a experiência da doença, da proximidade da morte e da perda contínua da escrita. Através de close reading, analisam-se os poemas *recado*, *outro dia* e *morte de rimbaud* quanto aos temas do corpo, da morte, da escrita e do horto. Complementarmente, são integradas as entradas dos diários de Al Berto (1994–1997), que funcionam como um espaço interpretativo e contribuem uma maior profundidade às leituras propostas. A análise demonstra que *recado* encena a morte como passagem, enquadrando-a através de referências à mitologia grega. Em contraste, em *outro dia* o canto da *toutinegra* adia o fim da vida, sendo a morte figurada uma libertação da alma. Em *morte de rimbaud*, condensam-se o declínio físico, a dor, a insônia e o emudecimento poético numa autêntica poética do apagamento. Em síntese, o estudo evidencia que a obra tardia de Al Berto estabelece uma relação estreita entre o desgaste do corpo e o fim da linguagem, concebendo no horto um espaço poetológico para o apagamento do eu lírico.

Palavras chave: *Al Berto, Horto de Incêndio, morte, doença, diários, poética do horto.*

1. Introdução

“Tenho cada vez menos força para escrever. Mas é tudo o que me resta. Mesmo coisas sem sentido.” (Al Berto 2012, 591). Com essas palavras termina a última entrada do diário do poeta português Al Berto. Elas testemunham a luta poético-humana contra o linfoma, que o autor, com apenas 49 anos, viria a

sucumbir no dia 13 de junho de 1997. Além disso, condensa-se nesta frase a crise existencial da sua última fase de vida, cujo desfecho se anuncia através da perda da capacidade de escrever. Neste sentido, a escrita torna-se o último meio disponível para resistir ao colapso físico e interior. A linguagem metafórica em *Horto de Incêndio* traz as marcas dessa luta: pela primeira vez, o poeta integra de forma explícita os temas da doença e da morte no seu trabalho literário (Limbeck 2001, 128). O último livro de poemas foi publicado em março, ante mortem, e reúne dois ciclos que Al Berto escreveu durante o avanço da doença. Para além dos 26 poemas que compõem *Horto de Incêndio*, a obra contém os quatro poemas em prosa do ciclo morte de Rimbaud. Doença e morte surgem em Al Berto não apenas como temas literários, mas como parte integrante da sua autocompreensão e da sua performatividade.

Numa entrevista, o autor explicou que tinha anunciado o fim da sua vida durante uma leitura pública: “Quando li o poema, no Coliseu, em novembro de 1996, estive a anunciar a minha morte sem que as pessoas o soubessem. Talvez seja um privilégio, um poeta anunciar a sua morte. Durante 15 dias vivi nessa expectativa do fim” (Marques Gastão 1997, 33). O anúncio consciente da sua morte demonstra como a sua escrita, a sua vontade de viver e o confronto com a doença e o morrer estão entrelaçados.

Este artigo analisa a forma como Al Berto elabora literariamente a doença e a morte no seu último livro de poesia e como reflete liricamente sobre elas através de diferentes temas. Com fim a esse objetivo, utiliza-se *close reading* de poemas selecionados e identificam-se motivos centrais que se interpretam à luz da crise existencial – a perda da escrita devido à doença e à morte. Torna-se necessária a contextualização desta leitura com as entradas dos *Diários* (1994-1997), a fim de permitir inferências sobre o processo de elaboração poética. Dada a escassez de literatura secundária sobre a questão, a análise baseia-se sobretudo em evidências textuais. Assim, torna-se visível como a mortalidade e a doença moldam a escrita de Al Berto não apenas literariamente, mas também de forma existencial.

2. Doença, crise e escrita: Os Diários

Os *Diários* de Al Berto foram publicados em 2012 por Golgona Anghel, em colaboração com os herdeiros legais do autor. A edição baseia-se na análise e no tratamento de um total de 36 cadernos e agendas que o poeta escreveu entre 1988 e 1997 (Al Berto 2012, 21-22). Para o presente estudo, são particularmente relevantes as entradas dos anos de 1994 a 1997, que documentam as diferentes fases da doença e igualmente o confronto poético com essa experiência.

Um primeiro indício de enfermidade surge nas anotações que Al Berto redigiu no verão de 1994. O autor relata que não se sente bem fisicamente e observa que: “[a]lguma coisa está a terminar em mim, a cumprir-se, e o silêncio assola-me, devora-me” (Al Berto 2012, 435). O excerto citado oferece o primeiro testemunho de uma elaboração poética do fim da vida. Algo em si chega ao seu termo e conduz

a um silêncio esmagador. Alguns dias depois, a 3 de agosto, Al Berto assinala novamente que sofre com o seu estado de saúde debilitado e que quer consultar um médico: “Marquei consulta no Dr. Vítor Jorge. Estou francamente assustado e ao mesmo tempo calmo. Sereno. Estranha sensação” (Al Berto 2012, 435-436). O autor confronta o seu corpo com sentimentos ambivalentes, que irradiam simultaneamente temor e serenidade, como uma premonição. Em outubro do mesmo ano surge, pela primeira vez, nos seus diários, uma fadiga profunda, cujos efeitos no quotidiano lamenta: Não só chega a passar dias inteiros a dormir, como sobretudo a sua escrita é afetada. Do íntimo do seu corpo emerge esse cansaço, que se projeta para o exterior e confere ao seu ambiente o mesmo aspeto exausto (Al Berto 2012, 462-463). O ano de 1995 está menos bem documentado, com apenas algumas entradas dispersas nos Diários. A maioria das entradas consiste em esboços poéticos iniciais, entre eles SIDAS – 15 de Novembro – texto posteriormente revisto e incluído em Horto de Incêndio sob o título sida. Parece que a atividade de escrita que mais tarde culminaria no último livro de poesia já tinha começado nessa altura, embora o título da obra ainda não fosse mencionado.

Uma entrada do diário de 11 de janeiro de 1996 menciona pela primeira vez o título Horto dos Incêndios (Al Berto 2012, 481-485). Al Berto (2012, 485) descreve o horto como um lugar interior da alma, onde a escrita se torna fogo que supera o silêncio: “[...] Falamos, por fim, do ardor e da força de mão que permanece sobre o papel [...]” (Al Berto 2012, 485). Embora os vestígios físicos da escrita desapareçam, o horto mantém-se como “o lugar último da luz e da sabedoria” (Al Berto 2012, 485). Além disso, esta entrada permite compreender de que modo Al Berto procedia no processo de escrita. A partir de fragmentos de pensamento registados, formulava elementos em prosa que, como observa Limbeck (2001, 121), viria posteriormente a condensar poeticamente. Al Berto escreveu este texto para um catálogo de exposição, tendo sido publicado postumamente em Dispersos (2007). Paralelamente, esta versão confirma que o autor português concebia o horto como um espaço poético autónomo, que posteriormente incorporou no seu ciclo.

O início do verão de 1996 é igualmente marcado por dias em que Al Berto continua a sofrer de forte fadiga e apenas deseja repousar (Al Berto 2012, 567). As restantes entradas até ao final do ano apresentam-se de forma inconsistente, uma vez que o poeta português escreve no diário apenas de modo esporádico. Só com a entrada de 24 de dezembro é que Al Berto descreve, num tom clínico e quase irónico, a dolorosa viagem até ao seu diagnóstico:

De 30 de Out. até ao fim do ano – seria fastidioso assentar em pormenor toda a parafernália da doença; diagnósticos – solidões, angústias, tratamentos, decisões, esforços, etc, etc. Testes da SIDA = negativos. – diagnosticado um $\neq$ linfoma (curável, segundo dizem)[.] A viagem foi dolorosa, ainda o está a ser, neste dia de 24 de Dez. (Al Berto 2012, 500).

Por um lado, o período referido (30.10-24.12) funciona como terminus inter quem, em que – seguindo a lógica – o autor deve ter recebido o diagnóstico antes de 10 de dezembro, dado que nesse dia realizou a primeira sessão de quimioterapia (Al Berto 2012, 516). Por outro lado, este excerto evidencia a dúvida de Al Berto quanto à sua recuperação. Embora o linfoma fosse teoricamente curável, ele duvida do que lhe dizem. Nos dias seguintes, uma inquietação marcada por um ímpeto de ação apodera-se do escritor, que não só revê os seus poemas, como continua a escrever de forma persistente. Ele precisa de escrever, de disciplinar a mão e o cérebro. Uma escrita pela própria escrita (Al Berto 2012, 505). Ao mesmo tempo, opõe pela primeira vez à escrita o esquecimento: “– ou não escrever nada, absolutamente nada e esquecer os dias, as horas, tudo. Esquecer” (Al Berto 2012, 505). Não escrever equivale a uma crise existencial que confere ao esquecimento um caráter letal. Mais uma vez, Al Berto menciona Horto dos Incêndios no dia 28 de dezembro, registrando um dia depois que escolheu Horto de Incêndio como título definitivo. Do mesmo modo, assinala neste dia no diário que reviu o poema em quatro partes morte de Rimbaud e que consegue imaginar que este constitua a segunda parte do livro de poesia (Al Berto 2012, 517). O subtítulo do poema remete para a leitura realizada pelo autor no Coliseu, em Lisboa, no dia 20 de novembro. Além disso, Al Berto confirma, numa entrevista concedida a Ana Marques Gastão (26 de abril de 1997), que anunciou já então a sua morte ao público, que nada sabia. Consciente de que já não poderia salvar o poema da sua própria finitude, comenta ainda: “[...] A Morte de Rimbaud surge já com os outros poemas quase concluídos. Apercebi-me de que neste texto poderia ter uma espécie de eco oral daquilo que escrevi anteriormente. [...] Tudo isso cai no momento em que adoço. [...]” (Marques Gastão 1997, 33). O surgimento, ou melhor, a tomada de consciência, da doença transforma o texto poético num testemunho da própria morte de Al Berto.

Terminar o Horto de Incêndio revelou-se extremamente difícil, como o poeta assinala ao 27 de dezembro. A escrita exige um esforço para o qual já não possui a concentração necessária. A sua luta poético-humana leva-o a refletir se: “os poemas adoeceram. (?)” (Al Berto 2012, 517). Para o período de Natal encontram-se referências pontuais de que Al Berto sofria, durante as noites, de insónias e dores. Os dias, por sua vez, eram marcados pela fadiga (Al Berto 2012, 507-519). Após um hiato, as anotações do autor foram retomadas a 25 de abril de 1997. No dia da comemoração da Revolução dos Cravos, foi internado no Hospital dos Capuchos. Observa que haveria muito a dizer sobre os outros pacientes do quarto, mas que não tem forças para o escrever. No dia seguinte, Al Berto regista outro diagnóstico: “[...] Tenho um tumor no cérebro. Dores terríveis, toneladas de remédios. Imenso descanso. Aparecimento do linfoma. Não sei ainda. [...]” (Al Berto 2012, 576). Na entrada de 27 de abril, o poeta descreve que se encontra na cama número 8, cujos anteriores ocupantes já tinham falecido. Através de um espelho, vê a imagem de uma Nossa Senhora de Fátima, cujo olhar parece segui-

lo incessantemente. As entradas do diário deixam claro que ele teme esse olhar (Al Berto 2012, 576-578), mas revelam também que a presença da morte se tornou palpável e concreta para Al Berto. Isto é, a observação do reflexo simboliza o confronto com a própria mortalidade. Ao mesmo tempo, a doença manifesta-se também no traço da escrita. Al Berto (2012, 577, 582) observa que a sua caligrafia muda de hora a hora, reconhecendo nela a caligrafia da doença. A escrita torna-se o único meio disponível para se opor à morte, particularmente durante a noite: “[...] Faço um grande esforço para escrever. Mas se não o faço não sei. Não posso. É tudo o que me resta é escrever, sobretudo à noite. [...]” (Al Berto 2012, 588).

Al Berto compreende a escrita, até à última entrada dos diários, como um meio existencial de resistência contra a doença e contra o esquecimento iminente. Assim, as noites em que escreve tornam-se um símbolo da elaboração poética da morte que se aproxima. Do mesmo modo, a análise dos Diários põe em evidência que Al Berto escreveu *Horto de Incêndio* já sob o impacto da doença. Permanece em aberto até que ponto esta obra é também influenciada pela consciência do fim da vida que se aproxima. Em contraste, o poema *morte de rimbaud* surgiu com certeza diante da própria mortalidade, como o autor confirma numa entrevista. Apesar disso, a escrita permanece, até à última entrada, um elemento central, sendo que a doença e a morte influenciaram (in-)conscientemente a linguagem e os temas. No capítulo seguinte, importa examinar precisamente esses temas.

3. Análise de poemas: Temas da doença e da mortalidade

No capítulo seguinte serão analisados os motivos centrais de dois poemas selecionados de *Horto de Incêndio* – *recado*, *outro dia* – bem como do ciclo *morte de rimbaud*. Com esta seleção pretende-se ilustrar diferentes modos poéticos de representar a doença, a mortalidade e a crise existencial.

3.1 recado

O poema de abertura *recado* constitui o início programático de *Horto de Incêndio*. Já o título, ‘recado’ ou ‘orientação’, estrutura o poema como um texto endereçado, dirigido a um tu lírico. Numa combinação de imperativos, desejo e exortação a não fugir do inevitável, esta mensagem é transmitida ao interlocutor poético. No primeiro verso, o destinatário recebe o voto de reunir forças para percorrer o caminho existencial que, inevitavelmente, conduz à morte. A voz poética deseja um dia limpo e luminoso, capaz de iluminar as esquinas da vida. A luz assume a função de força nutritiva: “a cada esquina de luz possas recolher / alimento suficiente para a tua morte” (Al Berto 2017, 9) para a morte que deve ser preparada. Aqui se encontra o momento paradoxal destes versos: os elementos positivos (dia, luz, vida) não servem à sobrevivência, mas antes marcam um processo interior de preparação para a última viagem. Simultaneamente, o fim da vida é associado à luz, atenuando a conotação negativa da morte e conduzindo à

aceitação de que esta representa apenas uma transformação. Em outras palavras: a experiência suficiente de vida reduz o medo do seu fim.

Os versos intermédios inauguram um espaço de isolamento e desprendimento. O tu lírico é mandado a partir: “vai até onde ninguém te possa falar / ou reconhecer” (Al Berto 2017, 9). Esse lugar de desconhecimento, onde nenhuma voz o pode alcançar, é concretizado através de duas imagens: por um lado, uma paisagem inóspita: “campo de crateras extintas” (Al Berto 2017, 9) e por outro, o acesso por uma: “porta de água tão vasta quanto a noite” (Al Berto 2017, 9). Aqui surgem imagens linguísticas que evocam concepções antigas da catábase. A passagem para o Hades, espaço onde a palavra dos vivos já não alcança ninguém, faz-se por uma porta de água. As almas devem atravessar o Letes e beber das suas águas, esquecendo assim o passado e, simultaneamente, deixando de reconhecer quem quer que seja (Gruppe & Pfister 1936, 68–69). Ainda que estas figuras mitológicas não sejam mencionadas explicitamente, o campo imagético do poema sugere tal leitura. Na secção seguinte, o imperativo da voz poética exige que o destinatário se desprenda do mundo terreno. Sob o amparo da constelação de Cassiopeia, deve esperar até que: “o outono traga os pássaros e as abelhas / para pernitem na doçura / do teu breve coração” (Al Berto 2017, 9). De modo geral, o outono associa-se à uma fase tardia da vida, a um tempo de maturidade, plenitude e declínio (Naschert 2008, 152). As aves e as abelhas funcionam aqui como figuras liminares próximas da morte, que pernitem na doçura do coração efémero até ao último batimento.

Os versos finais retomam o tom mitológico. Durante a noite surge um visitante etéreo que, para além do corpo, ergue um arco de sal: “a morada eterna – o mar por onde fugirá / o etéreo visitante desta noite” (Al Berto 2017, 10). Nesta aparição noturna é possível reconhecer Hermes Psicopompo (Gruppe & Pfister 1936, 76), o condutor de almas, ou mesmo Tânatos, que representa a passagem da existência corporal para a existência do além e abre o arco da morada eterna. O mar volta a funcionar como fronteira simbólica do Hades, que deve ser atravessada por meio de: “o navio carregado de lumes / de desejos em poeira” (Al Berto 2017, 10). Um navio de almas carregado de desejos por cumprir, cujo barqueiro se encontra pronto para a partida. O óbolo de ouro e de marfim não deve ser esquecido, porque o tu lírico tem que pagar a Caronte. Na última frase ocorre um retorno ao presente, em que o espaço mitológico cede lugar à corporeidade doente com o início do dia: “os sessenta comprimidos letais ao pequeno-almoço” (Al Berto 2017, 11). São os medicamentos que concedem dias limpos e, ao mesmo tempo, fixam a inevitabilidade do fim. Num registo do diário (27.04.1997), Al Berto menciona este poema, comparando os sessenta comprimidos letais à sua própria medicação, observando ironicamente que, com doze comprimidos, ainda lhe faltava um número considerável (Al Berto 2012, 568).

3.2 outro dia

O terceiro poema do livro, *outro dia*, apresenta um título emblemático e desenvolve uma paisagem liminar entre manhã e noite, simbolizando vida e morte. Logo o primeiro verso: “cai na manhã do coração desolado” (Al Berto 2017, 13) aponta para uma manhã que, contudo, designa um tempo frágil de transição e não um verdadeiro recomeço. O canto da toutinegra cai sobre um coração desolado e o pássaro ainda consegue, por um instante, afastar a morte iminente, explicitamente mencionada no poema: “para queimar a morte próxima do corpo e / da terra” (Al Berto 2017, 13). Os temas linguísticos da vida (manhã, canto de pássaro) superam a morte apenas de forma momentânea, sem poder evitá-la.

No segundo verso, a voz poética lembra ao destinatário que se prepare para a inevitabilidade da noite, que virá: “cheia de luzes ilegíveis de véus / de relógios parados” (Al Berto 2017, 13). Estes três elementos permitem interpretar a noite como figura da morte, que se associa à desorientação, à travessia de um véu e à suspensão do tempo. Quando o momento inevitável chega, o enunciador ordena ao tu lírico: “ergue as asas / fere o ar que te sufoca e não te mexas / para que eu fique a ver-te estilhaçar / aquilo que penso e já não escrevo” (Al Berto 2017, 13). Aqui parece ocultar-se um duplo paradoxo: por um lado, o tu lírico – o *genius* alado – deve libertar-se da envoltura que o impede de respirar. Em contrapartida, tal libertação implica que a mortalidade conceda ao espírito algum sopro vital. Por outro lado, este *genius* não se deve mover no instante da libertação, para que a voz poética possa contemplar a fragmentação das ideias que já não transcreve. Este paradoxo dissolve-se quando *outro dia* é contextualizado através do *Fédon* de Platão. No diálogo, Platão atribui a Sócrates a visão de que o corpo é uma prisão enfraquecida pelas necessidades e vulnerável à doença; dele a alma se liberta quando a morte ocorre. Além disso, a alma só pôde conhecer o Ser verdadeiro quando foi libertada da insensatez do corpo (Platon 2016, Phaidon 66b–c, 67a–b). No contexto do poema, isso significa que o eu poético pede ao seu *genius* que permaneça imóvel no instante da travessia para o Horto, para que ele possa vê-lo despedaçar as ideias inominadas e envenenadas pela cicuta – uma clara alusão a Sócrates – na fronteira entre: “precipício e à beleza do teu corpo” (Al Berto 2017, 13), isto é, entre Tântatos e Eros.

O último parágrafo inicia-se com o dia seguinte – o dia após a morte – que avança, e o eu poético declara: “deixarei o dia avançar com o barco / que levanta voo” (Al Berto 2017, 13). Já não se trata de um dia comum, pois o corpo ficou para trás, à beira do precipício. O navio (das almas) inicia o voo e transporta o *genius* para além. Ao mesmo tempo, traz más notícias e coisas esquecidas, que permanecem na esfera do além. Na imagem final, a transição condensa-se novamente, e o poeta português cria um gesto poético singular: “um dedo incendiado esboçando na poeira uma janela de ouro e de vento” (Al Berto 2017, 14). O dedo já não pertence ao corpo, mas ao *genius* que se libertou da prisão corporal, e com ele cria uma janela temporal fugaz e áurea, através do qual só é

possível vislumbrar no momento da travessia. Neste ponto, torna-se possível retomar a ligação ao conceito de Horto dos Incêndios, formulado pela primeira vez no diário. Como referido anteriormente, o poeta descreve esse jardim como o último refúgio da sabedoria, iluminado a partir de dentro, e no qual a escrita é capaz de vencer o silêncio.

3.3 morte de rimbaud

Sven Limbeck (2001, 119) observa acertadamente que Al Berto, na fase final da sua obra, introduz um alter ego através do qual reflete poeticamente sobre a sua própria existência. No poema em prosa dividido em quatro partes, é Arthur Rimbaud quem assume essa função: o poeta francês rompeu de modo radical com a sua produção literária aos dezoito anos e iniciou uma vida nómada, marcada por viagens de negócios e comércio (de armas) no Norte de África (Limbeck 2001, 119). No entanto, Rimbaud, cuja trajetória até a morte por cancro foi marcada pelo movimento e pelo progressivo silenciamento poético, surge menos como figura histórica e mais como um tipo de poeta que se desvanece. Essa configuração permite reconhecer paralelos com a própria existência de Al Berto, que levou uma vida inquieta, assinalada por deslocamentos constantes e fugas. Nesse contexto, adquire uma função interpretativa particularmente elucidativa a passagem seguinte: “a verdade é que passei a vida a fugir” (Al Berto 2017, 64). O narrador poético descreve-se como alguém que, tal como Rimbaud, se desloca de cidade em cidade, sem nunca verdadeiramente chegar a lugar algum. Assim, torna-se evidente que fuga e viagem não aparecem apenas como factos biográficos, mas como componentes existenciais da poética albertiana, cujo núcleo se encontra no nomadismo e na transitoriedade.

Essa autocaracterização como poeta *vagus* constitui o pano de fundo do universo imagético da primeira parte de morte de rimbaud. Logo no início, o eu lírico é colocado num momento de suspensão, o seu mundo silencia-se e a noite que se aproxima abre um espaço de auto-reflexão no qual fuga e fim da vida se interpenetram: “todos os pássaros sossegaram. / as crianças desceram das árvores, guardaram os jogos, recolheram a casa. / a noite está próxima” (Al Berto 2017, 63). A noite instala-se, as aves cessam o canto e também as crianças terminam as brincadeiras e regressam a casa. Os versos evocam a *toutinegra* de outro dia, cujo canto conseguiu deter a morte por mais uma manhã. Agora cala-se a leveza lúdica do existir e, com ela, a voz do eu lírico. Além disso, a noite funciona novamente como símbolo da morte, que no poema em prosa se aproxima de modo concreto. Tendo em conta a entrevista mencionada acima, torna-se evidente a franqueza com que Al Berto anunciava metaforicamente ao seu público a própria morte.

No meio da primeira parte, Al Berto retoma novamente o tema do navio: “e vi a vida como um barco à deriva. vi esse barco tentar regressar ao porto – mas os portos são olhos enormes que vigiam os oceanos. servem para levarmos o corpo até um deles e morrer” (Al Berto 2017, 63). A imagem compara a vida a uma

embarcação incontrolável que vagueia em mar aberto e deseja regressar ao porto de origem, mas já não consegue. Numa leitura metafórica, o barco funciona como um barco da alma, que após o nascimento se afasta e rumo em linha reta para o único e simultaneamente último porto no oceano do ser – a morte. Por detrás dos enormes olhos dos portos esconde-se a onnipresença da morte, junto às suas margens sedutoras, onde se atraca, onde o movimento chega ao fim quando a vida se extingue e a noite se instala. O verso termina novamente com o refrão, o que reforça ainda mais a motivação mortuária. Embora a vida do poeta vagos encontre um fim individual, levamos (primeira pessoa do plural) indica de modo inequívoco, no plano gramatical, que se trata de uma experiência coletiva; por isso, na lógica metafórica do verso, cada barco-alma avança continuamente em direção ao último porto.

Um cansaço interior de renúncia e, sobretudo, a insónia marcam o ambiente da segunda parte do poema em prosa. O primeiro verso começa com: “não consigo dormir, nunca mais. / ando de um lado para o outro” (Al Berto 2017, 66). Essa insónia absoluta pode ser lida em confronto com as entradas dos Diários de Al Berto, nas quais, a partir de 1994, surgem repetidamente referências a problemas de sono, exaustão física e à percepção crescente da própria doença. Assim, este poema sublinha a dimensão biográfico-poética.

A percepção crescente da doença por parte do alter ego domina os versos seguintes: “lá fora, dentro da noite, os chacais, as hienas cercam a casa, mas o pior é este / chacal que me esfarrapa as vísceras, / esta hiena que me devora o sonho” (Al Berto 2017, 66). A casa cercada pode ser lida metaforicamente como o corpo atacado por animais selvagens e cujos limites se tornam cada vez mais permeáveis. Seguindo esta leitura metafórica, torna-se possível decifrar o chacal e a hiena como expressões desta dimensão biográfico-biológica. O chacal, que esfarrapa as vísceras, simboliza a ameaça interior representada pela doença. A hiena que devora os sonhos, por sua vez, remete para a dor e, novamente, para a insónia, tal como descrito por Al Berto nos seus Diários. Até que ponto Al Berto tinha consciência da extensão da doença ao escrever morte de Rimbaud não pode ser verificado com base nos Diários.

Lá fora domina a noite, que simultaneamente condiciona todo o entorno do corpo. A ameaça à existência do eu lírico manifesta-se no envolvimento total pela noite. Em contraste com o oceano – v. a primeira parte do poema – cujos portos, com os seus olhos enormes, representam a onnipresença da morte, a ameaça não se manifesta aqui pelo olhar, mas pelo modo como os animais nocturnos espreitam e dilaceram, atacando o interior do corpo. Além disso, ambos os campos imagéticos (oceano e noite) remetem para a vivência do eu lírico: o oceano remete para o movimento da vida em direção ao último porto, enquanto a noite torna particularmente visível o estado do corpo atingido.

A terceira parte de morte de Rimbaud transmite um ambiente enevado, atravessado pela auto-dissolução, pelo desespero e pela perda contínua da

capacidade de escrever. A luta poético-existencial acima referida encontra a sua forma mais condensada nas seguintes palavras: “não tenho mais nada a dizer. os poemas morreram” (Al Berto 2017, 69). Para além do silenciamento do eu lírico, este confronto reflete-se também nos próprios poemas que morreram. Por detrás disso esconde-se a impossibilidade de continuar a escrever e a derrota na luta poética, o que significa que a morte não venceu apenas o corpo, mas também, de forma definitiva, a escrita. Antes de o corpo morrer, extingue-se a linguagem – esse último lugar de resistência – que agora colapsa sobre si mesma. Neste sentido, também se podem interpretar as inúmeras entradas do diário que documentam este processo. Nos seus registos, Al Berto (2012, 505, 577, 582, 587, 588, 591) anotou que a sua grafia se transformava continuamente, que a escrita se tornava fisicamente exaustiva e que, apesar disso, continuava a ser o único escape nas noites de insónia.

O verso seguinte sublinha a natureza da morte e, novamente, a perda da capacidade de escrever: “mas a morte, quando se aproxima, é uma coisa simples... vem comer à mão a cinza melodiosa dos dias” (Al Berto 2017, 69). A imagem da morte é poeticamente deslocada, ao ser desdramatizada e normalizada. Se, na primeira parte – na imagem do oceano –, o morrer surge como uma unidade universal, a morte que aqui se aproxima torna-se algo quotidiano, que come da mão do eu lírico. Não se esconde por detrás desta imagem a violência dos animais selvagens ou a onnipresença da morte, mas apenas a aproximação de uma coisa simples que se torna familiar. A proximidade manifesta-se no facto de o narrador oferecer à morte os restos queimados do seu tempo e da sua escrita – os poemas mortos – para que ela os devore. Além disso, a cinza conserva ainda um som, que remete para a sua função poética. Como referido acima, no Horto arde o fogo interior que supera o silêncio: Por isso, a cinza pode ser entendida como o resíduo do acto de escrever.

O esgotamento físico provocado pela dor, de novo o emudecimento poético e a quase entrega voluntária à morte dominam a atmosfera da quarta parte, na qual o eu lírico atravessa uma transformação corporal e acaba por desaparecer. No penúltimo verso, este limiar condensa-se: “recomeço a fuga, a última, e nela hei-de morrer de / olhos abertos, atento ao mínimo rumor, ao mais pequeno / gesto – atento à metamorfose do corpo que sempre recusou o aborrecimento” (Al Berto 2017, 73). Pela última vez, o poeta vagus empreende a fuga, embora já não fuja do inevitável; pelo contrário, confronta-se de olhos abertos com esse processo de passagem. Está consciente de que se trata da sua derradeira iniciativa, razão pela qual deseja apreender esta metamorfose, a degradação do corpo, em todas as suas facetas. Também nos seus Diários Al Berto registou a forma como o corpo se alterava: cai-lhe o cabelo e a doença inscreve-se-lhe no rosto sob a forma dum inchaço (Al Berto 2012, 506, 513, 514). Parece, pois, que Al Berto concretizou esse propósito de observar as transformações, ainda que essas anotações não coincidissem temporalmente com a escrita do poema. A metamorfose adquire

relevo adicional através do refrão repetido: “o que vejo já não se pode cantar” (Al Berto 2017, 73). Por um lado, este verso exprime o emudecimento poético, uma vez que o que é visto se encontra para além da linguagem. Por outro, remete novamente para a visão do Ser verdadeiro em outro dia. Só após a morte a alma o consegue ver, mas a expressão verbal – o fogo – extingue-se no momento da transição.

No último segmento acontece o inevitável: “caminho com os braços levantados, e com a ponta dos / dedos acendo o firmamento da alma. / espero que o vento passe... escuro, lento. então, entrarei / nele, cintilante, leve... e desapareço” (Al Berto 2017, 73). De braços erguidos, o eu lírico avança, o que pode ser interpretado como entrega voluntária à morte. Simultaneamente ressurgue o motivo do fogo interior, quando acende, com as pontas dos dedos, o firmamento da alma, estabelecendo assim uma ligação direta ao Horto. A este lugar acede apenas com o vento lento que espera na escuridão. Unido ao elemento aéreo, o eu lírico adquire uma forma leve, desencarnada, e dissolve-se por fim no Horto.

4. a noite está próxima: uma conclusão

A presente análise de Horto de Incêndio centrou-se na forma como Al Berto, na sua fase tardia, traduz literariamente a doença, a mortalidade e a perda da escrita. Para tal, foram examinados poemas selecionados – recado, outro dia e morte de rimbaud – a partir dos campos imagéticos do corpo, da morte, da escrita e do horto. Com base em close reading, demonstrou-se que a morte, em recado, é concebida como uma passagem e que, através do recurso a referências mitológicas (Lete, Caronte, o barco das almas), surge como uma transição para outro estado. Em outro dia, pelo contrário, a morte é adiada uma última vez pelo canto dos pássaros. Simultaneamente, o fim da vida apresenta-se como algo libertador para a alma, uma vez que esta pode assim aceder ao horto. Este tema remete para a conceção platónica da alma no Fédon, segundo a qual o verdadeiro conhecimento só é possível após o desprendimento do corpo.

Em morte de rimbaud, os motivos principais emergem de forma intensamente condensada: insónia, dor, deterioração física e o emudecimento poético. Torna-se evidente que os poemas morrem antes do corpo e que a linguagem se desfaz no momento da passagem para uma esfera desencarnada. Igualmente central é a metáfora do fogo como tema nuclear do horto, que, no seu processo de extinção (cinza, vento), faz com que o eu lírico desapareça no final.

Uma leitura sintética evidencia que, nos três textos, a mortalidade não se encontra apenas como temática, mas estrutura igualmente a própria poética. A decadência do corpo e a perda da linguagem avançam em paralelo e culminam numa poética do apagamento, fundada no conceito de horto. A morte não surge como uma rutura de continuidade, mas como uma metamorfose.

Além disso, a análise dos Diários (1994–1997) demonstrou que este processo pode também ser identificado a nível biográfico, dado que neles se registam

insónias, dores, exaustão e a perda gradual da capacidade de escrever. Embora não constituam um enquadramento interpretativo, uma vez que não existe simultaneidade entre os poemas e os Diários, oferecem um espaço de ressonância que complementa a auto-observação poética da decomposição e lhe confere maior profundidade.

A investigação contextualizada da biografia, dos Diários e da poética permite, assim, compreender mais profundamente a fase final da obra de Al Berto, na qual escrever e morrer se encontram ligados de forma indissociável.

Bibliografia

Literatura primária

Al Berto. 2017. *Horto de Incêndio*. Porto: Assírio & Alvim.

Al Berto. 2012. *Diários*. Ed. por Golgona Anghel. Porto: Assírio & Alvim.

Platon. 2016. *Werke. Band 3. Phaidon, Symposion, Kratylos*. Ed. por Günter Eigler. Mannheim: WBG Verlag.

Literatura secundária

Gruppe, Otto, Pfister, Friedrich. 1936. „*Unterwelt*.“ In *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Band 6, ed. por Wilhelm Heinrich Roscher. Leipzig: B. G. Teubner, p. 35–95.

Limbeck, Sven. 2001. “*Al Berto. Das geheime Leben der Bilder*“. In *Dissidenten der Geschlechterordnung. Schwule und lesbische Literatur auf der Iberischen Halbinsel*, ed. por Werner Altmann, Cecilia Dreytmüller, Arno Gimber. Berlin: edition tranvía Walter Frey, p. 119–131.

Nachert, Guido. 2008. “*Herbst*.“ In *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, ed. por Günter Butzer & Joachim Jacob. Stuttgart: J.B. Metzler, p. 152–153.

Marques Gastão, Ana. „*Al Berto. Dor e silêncio das ruas vazias*“. *Diário de Notícias*, 26 de abril de 1997, p. 32-33.

Andrei SCRIDON
(Universidade Babeş-Bolyai,
Cluj-Napoca)

**Crise financeira e crise identitária
na literatura portuguesa
contemporânea: o caso do romance
“Índice médio de felicidade”,
de David Machado**

“Pense num país que saiu há algumas décadas de uma ditadura, depois experimentou um período de bonança económica e que, nos anos 2010, depara-se com crise económica, alta no desemprego, descrença e crise de identidade nacional. Pensou no Brasil? Pois eu falava de Portugal.” (Reginaldo Pujol Filho)

Abstract (Financial and Identitarian Crises in Contemporary Portuguese Literature: The Case of “Índice médio de felicidade” by David Machado) The 2008 financial crisis had a profound impact across all aspects of life and all fields of activity, eventually making its way into literature. In Portugal – one of the countries most affected – it represented the culmination of a series of crises that had swept the nation in recent years: social, political, and identitarian. It reopened old wounds and instilled a sense of hopelessness and a loss of perspective. The novel “Índice médio de felicidade” [“Average Happiness Index”] by David Machado stands out not only as a cinematic account of these crises, but also as a narrative of the characters’ struggle and resilience in their quest to improve the shelf life of their happiness. This study focuses not only on how these crises are reflected in the novel, but also on its translation into Romanian, examining the techniques used by the translator, including context control, and to convey the anguish, the struggle for optimism, and the pursuit of happiness – feelings that Romanian readers are all too familiar with. The analysis adopts an interdisciplinary perspective, in line with the novel’s own interdisciplinary nature. The translator took into consideration the similarities between the two peoples – particularly in terms of mentality and historical background – in order to make the novel more accessible and emotionally resonant for the target audience.

Keywords: *crisis; traductology; Bildungsroman; happiness; identity*

Resumo: A crise financeira de 2008 teve um impacto profundo em todos os sectores da sociedade e em todas as áreas, e acabou por se fazer sentir também na literatura. Em Portugal, um dos países mais afetados, foi apenas o culminar de uma série de crises que tinham assolado o país nos últimos anos: sociais, políticas e identitárias. Esta crise reabriu feridas antigas e instalou um sentimento de desespero e de perda de perspetiva. O romance *Índice Médio de Felicidade*, de David Machado, destaca-se não só como um relato quase cinematográfico de todas estas crises, mas também como um testemunho da luta e da resiliência das personagens na sua busca por melhorar o seu índice de felicidade. O estudo não se centra apenas na forma como estas crises se refletem no romance, mas também na tradução da obra para o romeno, e nas técnicas utilizadas pela tradutora (incluindo o controlo contextual) e revelar a angústia, a luta pelo otimismo e a procura da felicidade — sentimentos bem familiares ao público romeno. A tradutora teve em conta as semelhanças entre os dois povos, no que diz respeito à mentalidade e à história, de modo a tornar o romance cativante para o público-alvo.

Palavras-chave: *crise; tradutologia; Bildungsroman; felicidade; identidade.*

1. Contexto social e económico

Após a crise financeira global de 2007-2008, alguns países foram obrigados a pedir assistência externa. Portugal foi um destes países. Em abril de 2011, o governo português pede assistência externa e, em maio de 2011 a “troika” constituída pelo Fundo Monetário Internacional, a Comissão Europeia e o Banco Central Europeu interveio e aprovou um pacote de salvamento financeiro. Este pacote impunha um conjunto de medidas que implicava o aumento das taxas diretas e indiretas, a supressão do apoio social, um aumento exponencial de cortes salariais na administração pública (Guerra 2020, 16). Tudo isto conduziu à diminuição do consumo público e privado (e, portanto, a um poder aquisitivo muito baixo) e uma forte diminuição de investimentos, cujos efeitos se traduziram em quebras e desemprego (Dias & Marques 2019). Para a população em geral, todas estas medidas passaram a ser reduzidas numa única palavra: austeridade (Feixa & Nofre 2013).

O programa de salvamento financeiro acabou em maio de 2014 e o país conseguiu completar o seu ajustamento ao longo de um período de três anos. Não obstante, além dos resultados e dos méritos deste programa, existe uma perceção generalizada dos enormes sacrifícios exigidos à sociedade portuguesa e à economia portuguesa (Guerra 2020, 16). Registaram-se alguns progressos na consolidação orçamental e no défice externo, mas também houve retrocessos significativos na criação da riqueza, no emprego e no rendimento, bem como um aumento do nível de pobreza e de desigualdade social.

Tudo isto criou uma consciência das fragilidades estruturais da economia nacional e levou a uma revisão da atitude da população em relação à integração europeia. A condicionalidade do programa de assistência financeira significou que todas as decisões relevantes tinham de ser aprovadas por Bruxelas, Frankfurt e Washington, impondo uma enorme limitação a soberania de uma das nações mais antigas do mundo (Guerra *ibidem*). A questão moral era – será que os portugueses estão a pagar o preço de terem vivido acima das suas possibilidades durante os últimos anos? Que lições podiam ser retiradas? Quem são os portugueses agora, em comparação com os seus antepassados e o glorioso passado do país?

A realidade social daquela época ficou refletida na arte, sobretudo na música e na literatura. Num estudo realizado por Paula Guerra (2020), analisando 16 canções da época, foram identificados vários sentimentos como, por exemplo, revolta, desânimo, frustração, pessimismo e desespero. Muitos dos versos destas canções recorrem a recursos linguísticos como a ironia para salientar a desconstrução da realidade social portuguesa, a cultura do “mal menor” e a condição juvenil (precariedade e dependência).

2. O romance “Índice Medio de Felicidade” – um *Buildungsroman* numa época de crise

Neste contexto surge o romance de David Machado, publicado em 2013, no auge da crise económica. A narrativa acompanha Daniel, um homem comum que atravessa um período difícil da sua vida: perdeu o emprego; a sua mulher, também desempregada, foi-se embora com os filhos para Viana do Castelo, onde passou a trabalhar no café do pai e ele fica sozinho em Lisboa, tentando recuperar a vida que tinha anteriormente. Ao longo do romance, Daniel interroga-se sobre o significado da felicidade, questionando a ideia de que esta pode ser medida ou mantida de forma estável. O leitor é introduzido, desde o início, no “abismo preto” em que se encontra o protagonista, o qual reflete o desespero vivido naquele momento pela sociedade portuguesa: “Almodôvar, eu até vendia terrenos em Marte se fosse preciso” (Machado 2013).

O estado emocional de Daniel é acompanhado pelas clivagens e transformações que emergiram na sociedade portuguesa e que se intensificaram durante a crise económica, nomeadamente a clivagem tradicional entre as diferentes regiões do país, sobretudo entre o Norte e o Sul (Cabral 2003). No romance, Daniel permanece em Lisboa, no Centro, tentando reconstruir a sua antiga vida, enquanto a mulher e os filhos se encontram no Norte, onde existem mais oportunidades e onde a situação não parece ser tão grave. Paralelamente, a narrativa evidencia novas configurações familiares. Tal como foi observado (Pereira 2004, 91), a partir da segunda metade do século XX assistiu-se à passagem da família alargada para a família nuclear. O contexto económico agravou esta situação, culminando na fragmentação da unidade familiar: famílias separadas (Daniel, em Lisboa; Marta e os filhos, em Viana do Castelo), famílias quase monoparentais (Almodôvar, amigo de Daniel — preso; Clara, a sua mulher, absorvida pelo trabalho e emocionalmente ausente; Vasco, o filho, praticamente abandonado), indivíduos socialmente inadaptados (Xavier) e pessoas independentes que vivem num contexto confortável (Dorotea Marques, uma portuguesa residente na Suíça).

A crise económica reforçou a crise identitária, que resulta de um conflito identitário insuperável que começou no século XVIII e que teve (e continua a ter) ecos poderosos na sociedade portuguesa (Cabral 2003). Ao mesmo tempo, intensificou a busca da “essência nacional portuguesa”, prosseguida sem descanso desde a época romântica. Tal como afirmava o etnólogo Jose Dias, trata-se de “um misto de sonhador e de homem de ação [...] o Português é, sobretudo, profundamente humano, sensível, amoroso e bondoso, sem ser fraco” (Dias 1971, 19).

É precisamente essa fragilidade que é salientada no romance de David Machado, a par da evocação dos traumas do período fascista. Daniel, tal como o próprio autor, pertence a uma geração que apenas conheceu a ditadura salazarista através dos relatos e das memórias dos pais e dos avós. Ainda assim, a lembrança dessa época sombria persiste na memória coletiva:

“[...] há quarenta anos, este país não era nada, a ditadura sufocou-nos tanto que quase páramos de respirar e o mundo deixou de dar conta de que ali estávamos, moribundos. Depois salvámo-nos, a vida tornou a fazer sentido, voltámos a fazer parte do mapa.” (Machado, 2013)

A discrepância entre a realidade social anterior à crise e o presente doente e assustador (Guerra, 2020, p. 26) é avassaladora: a fragmentação pessoal e social exprime-se através dos diálogos entre as personagens. “Como é que o mundo mudou tanto?”, pergunta Clara a Daniel. “Quando é que nos tornámos tão fracos?”, questiona-se o protagonista, referindo-se à “época negra da nossa história, este inverno tão demorado”. O próprio acaba por admitir a sua derrota: “não sou invencível”. É o fracasso pessoal e profissional de um homem que tinha tudo planeado, que sempre deu o seu máximo (“todos os dias era o primeiro a chegar e o último a sair, a minha dedicação era absoluta.”) e cuja vida agora deixou de fazer sentido.

Torna-se, assim, visível a crise identitária de um povo que passa a submeter-se a forças externas (Bruxelas, Washington), engolindo o seu próprio orgulho — um orgulho construído ao longo de séculos de glória imperial, associado à identidade de uma das nações mais antigas do mundo.

Não obstante, mesmo rodeado por tanto pessimismo e dentro deste abismo preto, num “país que está a afundar-se depressa”, o protagonista mantém o seu otimismo, a sua humanidade, a bondade e a força para continuar a luta. Desta forma, o escritor Daniel Machado confirma a afirmação do etnólogo José Dias em relação ao carácter dos portugueses e a resiliência deles perante as vicissitudes da história. Tal como afirma o protagonista, a esperança é a única que lhe impede de morrer.

Pode-se, portanto, falar neste caso de um *Buildungsroman*, uma vez que Daniel não só mantém a sua esperança e a sua humanidade ao longo do romance, mas também há uma evolução da sua atitude, refletida na linguagem utilizada pelo autor e o uso das frases antitéticas: “Não são invencíveis” (no início do romance) e “Eu pensei: somos invencíveis” (no final da obra). Munido de otimismo, impulsionado pelo desejo de criar uma ponte com os filhos dele (o eterno conflito entre gerações) ele realiza um percurso que se transforma numa viagem de autoconhecimento, uma viagem marcada por deslocações geográficas e simbólicas. Não é coincidência que a Suíça seja o primeiro país cujo índice medio de felicidade é revelado no romance, sendo também o país onde reside Dorotea Marques. A Suíça foi um dos principais países de destino para milhares de portugueses em busca de uma vida melhor, durante as décadas de 1960 e 1970. A própria Dorotea Marques é a encarnação do mito do sucesso alcançado fora de Portugal e a figura do português que leva uma vida confortável no estrangeiro, mas que, ainda assim, enfrenta limitações (no seu caso, trata-se de limitações físicas).

O percurso de Daniel é a expressão da experiência coletiva de um país confrontado com a perda da estabilidade, de referências identitárias, um país obrigado a abandonar um passado glorioso e a “engolir o seu orgulho”. Um povo cujos defeitos “podem ser as suas virtudes e as virtudes os seus defeitos, conforme a égide do momento” (Dias 1971, 19). No caso de Daniel, o final é feliz, mas não é definido,

sublinhando desta forma a ideia a felicidade não é um ponto de chegada ou um índice estável, senão um caminho irregular, com altos e baixos.

3. Recursos linguísticos utilizados no romance

No que diz respeito à linguagem, tal como foi reparado por Reginaldo Pujol Filho no prefácio do romance, David Machado apropria-se da linguagem coloquial de Lisboa, da fala cotidiana, com gírias e expressões diárias, apresentando um “português de telemóveis, com ecrã tátil”, mas ao mesmo tempo utiliza a linguagem culta para recorrer à história recente como referência para entender e abordar o presente. Trata-se de uma mistura entre a linguagem juvenil, moderna e pós-moderna, e a linguagem elevada e cuidada, utilizando até frases filosóficas ou ensinamentos valiosos, o que atribui uma inesperada autenticidade ao romance.

Portanto, por um lado o autor usa:

- linguagem coloquial típica de Lisboa: a palavra *puto* que significa “indivíduo miserável” e usa-se num sentido derogatório, mas que em Lisboa também se usa para miúdos e adolescentes.
- linguagem juvenil (o português dos telemóveis): “*qrs vr m ndt?*” (“*queres ouvir uma anedota?*”)
- estilo anticalófilo: (o uso de palavras como *puto*, *cabrão*, *merda* etc.)
- recurso às temas modernas (drogas, homofobia)

Por outro lado, de maneira a combinar muito bem com o acima-mencionado, David Machado usa:

- future é a mesóclise (“recusar-te-ias”). Importa salientar que tanto o futuro, como a mesóclise são preferencialmente usadas na linguagem cuidada e no registo formal.
- oximoros (“corromper com a sua humanidade”)
- estilo calófilo (uso de frases atentamente construídas, quase filosóficas: “os dias deste mundo ainda são feitos de luz”)

Tal como no estudo realizado por Paula Guerra, onde foi identificada a ironia nos versos de várias canções, Daniel Machado usa a ironia para criticar a ideologia espalhada da felicidade na atualidade:

“Descobri uns vídeos na net. Um homem a explicar o caminho para a felicidade. Ele fala no Sidarta. E eu quero aprender. [...] Quem é que aquele homem naquele vídeo sobre a felicidade pensa que é para entrar com as suas palavras na cabeça do meu filho. Estas pessoas. Há vinte anos, estas pessoas estavam fechadas nas suas casas, perdidas num lugar qualquer deste planeta, aos gritos talvez, mas as suas vozes não tinham força para atravessarem sequer as paredes. A internet mudou tudo.” (Machado, 2013)

A mensagem é muito clara: quando o mundo está quase a desmoronar-se, é possível utilizar a procura da felicidade como meio para restabelecer a esperança na vida quotidiana (Magalhães et al 2024, 48). Ser feliz torna-se a nova normalidade, advertem os autores. A felicidade tornou-se numa ciência recorrendo a índices para a medi e para fazer classificações. No entanto, tal como foi referido anteriormente, a busca da felicidade é um processo em desenvolvimento contínuo, e a felicidade própria não é um ponto de chegada definitivo.

Repara-se igualmente a forma como o autor usa descrições de lugares ou sentimentos para assinalar o percurso que vai do desespero e do pessimismo até ao otimismo e à esperança evidenciados no final do romance. Observam-se as referências à cor preta: “abismo preto”, “essa história negra”, “este inverno tão demorado” (o inverno que é a estação da escuridão por excelência), em contraste com as imagens que surgem na parte final da obra (os dias que “ainda são feitos de luz”, “a eletricidade no meu sangue”).

4. Estratégias tradutória na versão romena do romance

O romance foi traduzido para romeno em 2022 por Veronica Manole, docente de português na Universidade “Babeş-Bolyai” de Cluj-Napoca. Durante o processo de tradução, a tradutora manteve um contacto regular com o autor para pedir-lhe informações ou esclarecimentos adicionais, sobretudo o uso da linguagem coloquial ou gírias muito marcadas.

No que respeita à tradução de palavras, este tipo de tradução constitui um desafio maior do que a tradução da linguagem comum, uma vez que exige a conversão de textos que contêm expressões vulgares, coloquias ou ofensivas, assegurando simultaneamente a preservação das suas características originais, do impacto emocional e das conotações socioculturais (Zhang & Mo 2025, 2). Os tradutores devem considerar os efeitos sociais e as dimensões ideológicas em contextos culturais específicos. Segundo Mona Baker (2006) o comportamento do tradutor influencia a construção narrativa nas culturas de chegada e uma tradução seletiva pode reformular ou desafiar enquadramentos narrativos existentes. Munday (2012, apud Zhang & Mo 2025) argumenta que o comportamento dos tradutores é condicionado tanto pela ideologia dominante da cultura de chegada, como pelas ideologias pessoais dos próprios tradutores. Neste sentido importa salientar que, no caso da sociedade romena, o paradigma mudou nos últimos anos, sobre todo no domínio das traduções de séries e filmes transmitidos nas plataformas de *streaming* (como o caso da Netflix). Se há trinta anos, predominava o uso de eufemismos com o objetivo de diminuir o impacto emocional (como ilustra o famoso caso das traduções de legendas, feitas por Irina Margareta Nistor, que ficou gravado na memória coletiva romena), atualmente observa-se uma tendência, tanto na tradução de legendas, como na tradução literária, para uma maior fidelidade ao texto de partida e à sua carga expressiva.

No caso da tradução do romance “Índice médio de felicidade” para romeno, a tradutora empregou diversas técnicas de tradução, tomando em conta o contexto

cultural e social, o que Cappelen and Dever (2019) designam “controlo contextual” (*context control*). Importa salientar que a tradutora não recorreu, em momento algum, à omissão nem ao eufemismo, optando antes para soluções que preservam a força expressiva do texto de partida.

Por exemplo, no caso do verbo *foder*, que ocorre 80 vezes no romance em diferentes formas (23 vezes no infinitivo e 57 vezes nas formas *foda*, *fodam*, *foda-se*), a tradutora recorreu sem pudor à equivalência, usando o verbo equivalente do romeno com as respetivas conjugações. Ela fez uso também da substituição cultural, de modo a tornar o discurso na língua de chegada mais natural e mais familiar ao leitor romeno. Assim, o insulto *vai foder-te* foi substituído pela expressão típica romena que se traduz por *vai para a cona da tua mãe*.

Por outro lado, no caso da palavra *merda* que ocorre 44 vezes no romance, tanto como insulto, como no sentido de *disparates*, *coisas sem importância*, a tradutora aplicou o conceito de controlo contextual, selecionando soluções mais adequadas e correntes no romeno, em função dos diferentes contextos situacionais e pragmáticos:

Em original	Tradução para romeno
Eu sei. Sou um egoísta de merda .	Știu. Sunt un egoist de căcat .
Esperança. Inveja. O sabor da comida. Esse género de merdas .	Speranță. Invidie. Gustul mâncării. Rahaturi de genul ăsta.

Observa-se que, no primeiro caso, a tradutora recorreu ao equivalente romeno da palavra *merda*, isto é *căcat*, com um impacto emocional e cultural semelhante ao da palavra portuguesa; no segundo caso, optou pela naturalização, escolhendo um sinónimo mais atenuado, *rahat*, que constitui uma opção adequada para exprimir a ideia de coisas sem importância ou *disparates*.

Como já foi referido anteriormente, a palavra *puto* é amplamente utilizada em Lisboa para designar miúdos ou adolescentes. A palavra ocorre 121 vezes no romance (48 vezes sob a forma *puto*, 73 vezes sob a forma *putos*), sendo empregado tanto como insulto, mas também como sinónimo de *miúdos*. Na segunda aceção, a abordagem da tradutora é novamente a naturalização, procurando assim aproximar o texto da cultura-alvo (ela traduz *putos* por os termos romenos equivalentes ao significado de *miúdos*):

Em original	Tradução para romeno
Lembras-te, Almodôvar? Aqueles suicídios todos quando éramos putos ?	Îți amintești, Almodôvar? Toate sinuciderile acelea când eram copii ?
Olha os putos , disse Xavier num sussurro.	Ia te uita la băieții ăștia, a șoptit imediat Xavier.

A atenção concedida ao texto-alvo e ao leitor romeno é evidenciada no excerto seguinte, no qual a tradutora, ao referir-se à argola de um dos miúdos, em vez de escolher o termo mais geral e neutro *inel*, optou pela gíria *belciug*, uma solução inédita que acrescenta expressividade e autenticidade ao registo juvenil da linguagem utilizado no romance.

Em original	Tradução para romeno
Era baixo, não parecia ter mais de doze ou treze anos [...] o cabelo rapado e uma argola grossa e dourada pendurada numa orelha, como um pirata.	Era scund, nu părea să aibă mai mult de doișpe sau treispe ani [...] capul ras și un belciug gros, auriu, într-o ureche, ca un pirat.

5. Conclusões

Com toques de *road book*, o romance “Índice Médio de Felicidade” não hesita em retratar a realidade social, económica e identitária brutais de um povo paradoxal que, como afirmava o etnólogo José Dias, é forçado a engolir o seu próprio orgulho e a reconhecer a sua fragilidade e impotência. Trata-se de um país afundado num “abismo preto”, semelhante a um inverno prolongado. No entanto, mesmo no meio desse abismo, subsistem a esperança, a humanidade e a bondade, recordando a célebre frase do escritor francês Albert Camus: “E no meio de um inverno, aprendi finalmente que havia em mim um verão invencível.”

A mensagem do romance é, não obstante, positiva: entre encontros e desencontros culturais e linguísticos, entre deslocações geográficas e simbólicas, pessimismo, desespero, fracasso profissional e pessoal, subsiste a felicidade — não como um estado permanente ou um ponto de chegada, mas como um processo aberto, intimamente ligado à nossa relação com ela e à dificuldade em aceitar a sua ausência.

O romance surpreende ainda pela combinação inédita de uma linguagem coloquial e anti-calófila com uma linguagem cuidada e um estilo esteticamente orientado para o belo, que oferece ao leitor a oportunidade de redescobrir a língua portuguesa e a sua expressividade.

A tradução do romance para romeno evidencia a engenhosidade da tradutora e a atenção concedida ao leitor do texto-alvo, constituindo um exemplo de profissionalismo nas práticas tradutória em romeno e ilustrando o novo paradigma no tratamento da tradução de palavrões e de expressões vulgares ou ofensivas.

Referências bibliográficas

- Baker, Mona. 2006. *Translation and Conflict. A Narrative Account*. London: Routledge
- Cabral, Manuel Villaverde. 2003. *Conteúdo e relevância da identidade nacional portuguesa*, in “Dados”. Volume 45, nº 3, p. 513-533
- Cappelen, H, Dever, J. 2019. *Bad language*. Oxford: Oxford Press University
- Dias, Daniel and Marques, Carlos Robalo. 2019. *Every Cloud has a Silver Lining: Cleansing Effects of the Portuguese Financial Crisis*, in “International Finance Discussion Papers 1250. Disponível em <https://doi.org/10.17016/IFDP.2019.1250> Acesso em 15 de dezembro de 2025
- Dias, José. 1971. *Estudos do carácter nacional português*. Lisboa: Junta de Investigações de Ultramar
- Feixa, C & Nofre, J. 2013. *#GeneraciónIndignada. Topías y utopías del 15M*. Lleida: Milenio Publicaciones.
- Guerra, Paula. 2020. *The Song is Still a Weapon: The Portuguese Identity in Times of Crises*, in “Sage Publications”, 28 (1), p. 14-31
- Machado, David. 2013. *Índice medio de felicidade*. Lisboa: Dom Quixote
- Machado, David. 2022. *Índice mediu de fericire*. Traducere de Veronica Manole. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință
- Magalhães, L., Lopes Ferreira, M.J., Nobre, B., Pinto Onofre, J.C. 2024. *Humanistic Perspectives in Happiness Research*. Cham: Springer
- Munday, J. 2012. *Introducing Translation Studies: Theories and Applications 3rd Edition*. London: Routledge
- Pereira, Helder Rodrigues. 2004. *A crise de identidade na cultura pós-moderna*, in “Mental”, ano 2, nº. 2, p. 87-98.
- Rodrigues, C.F. 2016. *Introdução ao estudo desigualdade do rendimento e pobreza em Portugal. As consequências sociais do Programa de Ajustamento*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos
- Zhang, B., Mo, A. 2025. *Corpus-based critique of translator behaviour in rendering swear words: a case study of Chi-Chen Wang's Stories of “China at War*, in “Humanities and Social Study Communication”, number 12, <https://www.nature.com/articles/s41599-025-06120-z>. Acesso em 15 de dezembro de 2025

Lengua y literatura españolas

Spanish Language and Literature

Oana-Dana BALAȘ,
Alexandru M. CĂLIN
(Universidad de Bucarest)

**La crisis de las metáforas: el escudo
de Aquiles y *Continuidad de los parques*
de Julio Cortázar**

Abstract: (*The Crisis of Metaphors: Achilles' Shield and Continuity of Parks by Julio Cortázar*) *Continuity of Parks*, Julio Cortázar's one-page masterpiece, has often been compared to the Möbius strip and Escher's "Drawing Hands" for the way it intersects narrative levels. This paper aims to demonstrate the likelihood of an intertextual link between the Argentine writer's short story and the description of Achilles' shield in Book XVIII of the *Iliad*, as well as to analyze the grammatical means by which Cortázar subtly transitions between distinct narrative levels.

Keywords: *the shield of Achilles, Hispano-American literature, ancient Greek literature, pragmatics of verb tenses, lexical and grammatical resources.*

Resumen: *Continuidad de los parques*, la obra maestra de una página de Julio Cortázar, ha sido comparada con la cinta de Moebius y con *Manos dibujando* de Escher por la manera en que entrecruza los niveles narrativos. Este artículo tiene como objetivo demostrar la probabilidad de un vínculo intertextual entre el cuento del escritor argentino y la descripción del escudo de Aquiles en el canto XVIII de la *Iliada*, así como analizar los recursos gramaticales mediante los cuales Cortázar transita sutilmente entre niveles narrativos distintos.

Palabras clave: *el escudo de Aquiles, literatura hispanoamericana, literatura griega antigua, pragmática de los tiempos verbales, recursos léxicos y gramaticales.*

¿Qué es lo que realmente ocurre en *Continuidad de los parques*? Podría decirse que un hombre arrellanado en un sillón y sumido en la lectura de una novela se queda dormido mientras lee, y continúa en sueños la acción de la novela que, mediante un giro típicamente pesadillesco, se vuelve contra él. Naturalmente, los exegetas han quedado impresionados por el *continuum* discreto y hábilmente construido entre dos niveles narrativos distintos. Previsiblemente, este *continuum* ha suscitado inevitables comparaciones con las *Manos dibujando* de Escher y la cinta de Moebius. Sin embargo, que sepamos, nadie parece haber acercado la pequeña obra maestra de Cortázar a otra de las obras más conocidas de la literatura universal, a saber, la creación del escudo de Aquiles en el canto XVIII de la *Iliada*. El presente artículo se propone analizar esta conexión intertextual entre los dos episodios con el objetivo de comprobar los fundamentos lingüísticos de la continuidad narrativa y de demostrar conceptualmente esta relación.

Julio Cortázar se interesó muy temprano por los mecanismos de la ficción, de modo que explora la permeabilidad de las barreras ontológicas y la fusión de mundos ficticios desde sus primeros textos: "This moment when metaphorical «worlds»

merge, the world of the story itself shifting simultaneously into the fantastic mode, recurs throughout Cortázar's early short fiction" (McHale 2004: 80). *Continuidad de los parques* es un ejemplo ilustrísimo, objeto de varios análisis enfocados en los recursos léxico-gramaticales que apoyan la continuidad ontológica y posibilitan los sutiles deslices entre niveles diegéticos (Lagmanovich 1989, Crespo 1997, Lunn / Albrecht 1997, Zavala 2004). Asimismo, en *Imagen de John Keats*, Cortázar reflexiona sobre la relevancia del acto de describir algo que ya es una descripción, aludiendo a una coincidencia estética con Homero, referencia que apoya el paralelismo que propone la presente investigación entre *Continuidad de los parques* y el episodio del escudo de Aquiles.

El cuento se despliega sobre tres niveles narrativos. El nivel extradiegético (DoN s.v. *extradiegetic*) o efrástico corresponde a la narración o ficción primaria, del hombre que lee la novela. Un segundo nivel, intradiegético (DoN s.v. *intradiegetic*), representa la narración secundaria, de los amantes que traman el crimen. Finalmente, el nivel metadiegético (DoN s.v. *metadiegetic*), de transgresión ontológica, metalepsis (McHale 1987: 120) o superposición de los espacios ficcionales reúne al personaje lector y a los amantes. La imperceptible transición entre niveles narrativos viene hábilmente marcada por una serie de recursos lingüísticos, como el aspecto verbal, el léxico o la deixis. Conceptualmente, la circularidad narrativa y temática del cuento también permiten identificar un paralelismo novedoso con el escudo de Aquiles por varias razones, que detallamos a continuación.

1. La circularidad

La primera razón –y quizá la más poderosa– es una especie de circularidad evidente en el relato del escritor argentino, que también se manifiesta en el episodio homérico de la creación del escudo, siempre y cuando leamos este episodio por sí mismo, como un texto autónomo.

Así, nada más comenzar, el texto homérico relata cómo el dios Vulcano “hizo lo primero de todo un escudo grande y fuerte” (Rapsodia XVIII v. 478) en el cual “grabó [...] muchas artísticas figuras, con sabia inteligencia”. Después de todo ello, Vulcano graba “una danza” sobre la que nos dice: “gentío inmenso rodeaba el baile y se holgaba en contemplarlo” (Rapsodia XVIII v. 606) y, muy importante, que “un divino aedo cantaba, acompañándose con la cítara; y en cuanto se oía el preludio, dos saltadores hacían cabriolas en medio de la muchedumbre” (Rapsodia XVIII vv. 603-605).

Conviene recordar que, en una época en que la epopeya homérica era literatura viva y no clásica, el público de Homero no *se leía* los poemas homéricos, sino que los *escuchaba* recitados. Se podría decir, por tanto, que mediante un efecto autorreferencial que evoca el cuadro *Las Meninas* de Velázquez, en la obra de arte plástico cuyo creador ficticio es el dios Vulcano se inserta el verdadero artífice de esta obra, el aedo. En otras palabras: hay dos “escudos de Aquiles”. Uno pertenece a Hefesto y el otro, a Homero. El primero es una obra supuestamente plástica, que reproduce escenas de vida, el segundo es una obra oral y musical, a la que reproduce el aedo homérico.

La circularidad que evoca el escudo de Aquiles se puede rastrear en el cuento de Cortázar, donde se apoya en distintos recursos léxicos o bien gramaticales como la referencialidad, la deixis y el aspecto gramatical.

1.1. El léxico

Antes que nada, el léxico facilita las transgresiones entre niveles narrativos y sostiene la circularidad del relato. Por ejemplo, la palabra “testigo” (“fue testigo del último encuentro...”), que cierra la descripción acumulativa del lector que se deja absorber por el libro (“el placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba”; “absorbido por la sórdida disyuntiva de los héroes”, “dejándose ir hacia las imágenes...”) marca el paso hacia la diégesis secundaria. A la vez, los paralelismos léxicos refuerzan la ambigüedad del espacio narrativo: “el mayordomo”, que se repite en dos párrafos; “el último encuentro en la cabaña del monte” / se separaron en la puerta de la cabaña”; “el terciopelo verde” / “el terciopelo del alto respaldo” / “el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde”; “su cabeza descansaba cómodamente” / “la cabeza del hombre en el sillón” (Lagmanovich 1989: 30).

1.2. La referencialidad y los determinantes

La vaguedad que se fomenta a nivel léxico mediante la neutralidad referencial (cf. Lagmanovich 1989: 29) viene reforzada por el empleo del artículo definido en sintagmas nominales sin modificadores. Así, se nota el uso abrumador de determinantes definidos (particularmente artículos, aunque también demostrativos y posesivos) y el uso escaso de cuantificadores indefinidos.

El relato empieza abruptamente, lo cual coincide con el empleo del artículo definido en primera mención de un referente discursivo nuevo (“Había empezado a leer la novela unos días antes”). Semejante empleo del artículo definido suele asociarse con referentes discursivos conocidos o con una interpretación referencial deíctica:

“[...] este [el artículo] permite hacer referencia a entidades que ya están presentes en el universo de discurso, bien porque pueden ser percibidas directamente, bien porque han sido mencionadas, bien porque los conocimientos extralingüísticos de los interlocutores las hacen identificables” (Bosque / Demonte 1999: 791)

Sin embargo, existen contextos en que “la identificación del referente de la descripción definida es irrelevante para el proceso interpretativo” (Bosque / Demonte 1999: 793); en tales casos, “el empleo del artículo definido cuenta como una garantía de que el referente es una entidad identificable, accesible; en este sentido, el rasgo gramatical de la definitud no es otra cosa que una garantía de accesibilidad” (Bosque / Demonte 1999: 795). Se trata de “casos en los que es relevante la unicidad de ciertos roles en situaciones estereotipadas, más que la unicidad de los objetos aludidos” (Bosque / Demonte 1999: 793); por lo tanto, con *bridging coreference* (Kempson 1986 *apud* Kleiber 1999: 71) y validez genérica (Kleiber 1999: 71).

La sencillez estructural de los sintagmas nominales del texto cortazariano se asocia, por consiguiente, a la estereotipia referencial de nombres como “novela”,

“finca”, “cabaña”, etc. Ello permite el empleo de artículos definidos que posibilitan la resolución referencial, pero que al mismo tiempo se convierten en fuentes de vaguedad narrativa.

Finalmente, este frecuente uso del artículo definido también se sostiene en la anáfora asociativa¹: así, el sintagma nominal “la novela” introduce un referente nuevo en el discurso, mientras que “la trama”, “los personajes”, etc. remiten por anáfora asociativa a este nombre; “su apoderado”, “el mayordomo”, etc. remiten en virtud del mismo mecanismo a “finca”. De esta manera, la dinámica de los determinantes contribuye a difuminar la frontera entre espacios narrativos.

1.3. La persona gramatical

Los distintos niveles diegéticos permiten identificar las voces narrativas o las personas. Así, en el primer nivel, el narrador heterodiegético omnisciente N1² cuenta la historia del personaje que lee una novela. En el segundo nivel, el mismo narrador N1 evoca bajo la forma de una suerte de discurso reproducido la voz narrativa N2, también heterodiegética omnisciente, de la novela que lee el hombre y que cuenta la historia de los amantes. A nivel metaléptico, el narrador N1 se confunde con el narrador N2, ya que no queda claro cuál de las dos voces narra la historia. Además, en el mismo nivel, el personaje amante se convierte en un narrador homodiegético N3 (DoN s.v. *homodiegetic narrator*) que reproduce bajo la forma de discurso indirecto las palabras del otro narrador homodiegético N4, que es el personaje de la mujer.

Hemos señalado que la estrategia de Cortázar de optar por la tercera persona “resulta en una voz narrativa que habla con el mismo tono y timbre que las voces de los personajes” (Alazraki 1983 *apud* Lagmanovich 1989: 27). En esta pieza polifónica, gracias a la categoría de la persona, lo hetero y homodiegético difumina el cambio de voces y, consecuentemente, el paso de un mundo narrativo a otro.

De esta manera, la continuidad o circularidad ontológica espacio-temporal viene favorecida por la tercera persona de la voz narrativa, que se suma al léxico y al empleo de los determinantes. En virtud de su naturaleza, la referencia de tales elementos flota efectivamente entre niveles narrativos; si el centro deíctico en que se anclan viene fijado por el tiempo lingüístico (Bosque / Demonte 1999: 2889), la fluidez referencial en su conjunto se debe al aspecto verbal de las formas de pretérito.

Mientras que el narrador y el centro deíctico cambian de un nivel narrativo a otro, la tercera persona y el pretérito lingüístico se mantienen, junto con las expresiones temporales basadas en el demostrativo de distancia media (“esa tarde”, señala un punto temporal en la narración primaria; “esa hora”, marca un punto temporal en la narración secundaria). Además, un demostrativo temporal de cercanía eleva bruscamente la narración secundaria al presente de la lectura (“ahora llegaba el amante”). Por tanto, la continuidad formal de las expresiones lingüísticas de persona

¹ “Los usos anafóricos asociativos son casos de anáfora indirecta en los que el SN definido depende de la aparición de otra expresión nominal a la que le liga un vínculo conceptual, sin que entre ambas haya correferencia” (Bosque / Demonte 1999: 797). Véase también Kleiber (1999).

² Un narrador heterodiegético omnisciente 1) no es un personaje en la narración que cuenta; 2) puede entrar en la mente de los personajes, reproducir los pensamientos de estos y comentar sobre los sucesos; 3) se asocia gramaticalmente a la 3ª persona del singular (DoN s.v. *diegetic*)

y déixis oculta la transición entre niveles narrativos, potenciando la ambigüedad. Todo ello viene rematado por el carácter patentemente ecfrástico del relato.

2. El carácter ecfrástico

Un segundo aspecto que vincula *Continuidad de los parques* con *El escudo de Aquiles* es su carácter ecfrástico. La écfrasis es, como nos recuerda el DRAE, una “descripción precisa y detallada de un objeto artístico” (DRAE s.v. *écfrasis*). Ahora bien, al igual que *El escudo de Aquiles*, *Continuidad de los parques* es incuestionablemente la descripción de una obra de arte, sin importar que tal obra de arte sea de dudosa calidad.

Obviamente ecfrástica nos parece la mención según la cual “un dialogo anhelante corría como un arroyo de serpientes”. Sin embargo, más importante que este detalle aislado es el uso coherente del tiempo imperfecto. Para que quede perfectamente claro, volvamos por un momento a la *Ilíada*. Cabe mencionar que las escenas representadas en el escudo de Aquiles cobran más de una vez carácter épico y, sin embargo, en Homero nunca dan la impresión de ser narradas, sino más bien *descritas*. He aquí una muestra de tal episodio épico:

Entre las primeras vacas, dos terribles leones habían sujetado y conducían á un toro que daba fuertes mugidos. Perseguíanlos mancebos y perros. Pero los leones logran desgarrar la piel del animal y tragaban los intestinos y la negra sangre; mientras los pastores intentaban, aunque inútilmente, estorbarlo, y azuzaban á los ágiles canes: éstos se apartaban de los leones sin morderlos, ladraban desde cerca y rehuían el encuentro de las fieras” (Canto XVIII vv. 579–586)

La impresión de descripción, más que de narración, procede precisamente del hecho de que las supuestas acciones no se enuncian en el pretérito perfecto, sino en el imperfecto. (Hay que decir que el imperfecto pertenece a las traducciones. En el original griego, es más frecuente el participio presente, una forma igualmente imperfectiva).

Este es, también, precisamente el caso de *Continuidad de los parques*. Es cierto que el relato propiamente dicho se sitúa convenientemente en la esfera del pretérito, con formas verbales perfectivas típicas de la narración en pasado, en un uso inconfundiblemente novelesco: un pretérito perfecto (“había empezado a leer”) y varios pretéritos perfectivos (“salió”, “volvió a abrirlo”, “lo abrió”, etc.). El pasaje entre niveles se realiza mediante una alta concentración de pretéritos imperfectivos (“entraba”, “llegaba”, “restañaba”, “rechazaba”, etc.), que se suceden en un ritmo acelerado a partir del adverbio discursivo “primero”.

Los investigadores han observado la particular dinámica del aspecto verbal (Lagmanovich 1989; Lunn / Albrecht 1997), puesto que tales formas de pretérito se emplean aquí en su valor lúdico, correspondiente a la “puesta en escena de algún tipo de situación ficticia” (Bosque / Demonte 1999: 2917), propia de los juegos infantiles y de los sueños (Lagmanovich 1989: 31). Y, ciertamente, hay un valor onírico del imperfecto que facilita el paso desprevénido de lo extradiagético a lo intradiagético, paso que nosotros, los lectores de Cortázar, hacemos también junto con el lector de la sórdida novela, con tanta inocencia como este.

Pero además de sus armonías oníricas y de su carácter lúdico, el imperfecto posee también un fuerte valor descriptivo – oponible al valor diegético del perfecto. Derivado de este valor descriptivo, el imperfecto adquiere también un valor ecfástico, marcando la perspectiva externa de una acción, ya sea representada visualmente, como en el escudo de Aquiles, o codificada por escrito, como en *Continuidad de los parques*. El brillante truco de Cortázar consiste en mezclar los dos valores, el ecfástico y el descriptivo propiamente dicho.

Un enunciado como “primero entraba la mujer” es obviamente ecfástico, el evocar imperfecto – o imperfectivo – de un verbo originalmente en perfecto, o más bien perfectivo. Además, un demostrativo temporal de cercanía desplaza bruscamente la narración secundaria al presente del personaje lector (“ahora llegaba el amante”). En cambio, enunciados como “El puñal se entibiaba contra su pecho, y debajo latía la libertad agazapada” pueden integrarse tanto en el plano de los personajes amantes como en el plano del personaje lector, formando parte de esta manera tanto de la descripción como de la écfrasis.

Gracias a la ambigüedad del imperfecto, la escritura de Cortázar consigue deslizarse admirablemente sobre la fina superficie que separa los dos mundos, apoyándose en esos demostrativos de media distancia –“esas caricias”, “esa hora”–, que pueden pertenecer tanto a la perspectiva del personaje lector como a la del hipotético narrador de la novela.

El escudo de Aquiles y *Continuidad de los parques* se parecen también en que ambos constituyen instancias de écfrasis. Lo que comparten es una cierta perspectiva indirecta de los acontecimientos, esbozada por las formas verbales de imperfecto. Para Cortázar, sin embargo, el imperfecto es solo un escalón intermedio, un mero recurso del que abusa hábilmente para internarse imperceptiblemente en la narración intra-novelsca, a la que le corresponde unívocamente una forma de perfecto o perfectivo.

Por tanto, el paralelismo entre *Continuidad de los parques* y *El escudo de Aquiles* se apoya en el papel central del imperfecto como recurso ecfástico y descriptivo. En ambos textos, este aspecto verbal suspende la narración y transforma la acción en imagen, favoreciendo una perspectiva externa. No obstante, Cortázar radicaliza este procedimiento al convertir el imperfecto en un umbral entre niveles narrativos, que permite el paso imperceptible de la descripción a la acción novelsca. Así, la écfrasis no solo describe, sino que articula la fusión inquietante entre los mundos del lector, el texto y la ficción.

3. Las referencias ofidias

Por último, a través de la circularidad, el relato de Cortázar evoca la imagen de la serpiente Ouroboros mordiéndose la cola. Los diálogos fluyen también, “como un arroyo de serpientes”; la historia dentro de la historia es un verdadero *culebrón*; tiene, por otra parte, el poder hipnotizador atribuido desde antiguo a las serpientes. Todas estas alusiones ofidias, si admitimos su existencia, remitirían al escudo por una conexión etimológica. Es bien sabido que el *áspid*, que es el nombre de una víbora muy venenosa de los Pirineos, deriva etimológicamente del griego *aspis*, que en tiempos de Homero no significaba otra cosa que “escudo”.

4. Conclusión

El presente estudio permite sostener la existencia de una relación intertextual coherente entre *Continuidad de los parques* y el episodio del escudo de Aquiles. La hipótesis de trabajo –la probabilidad de un vínculo entre el cuento de Cortázar y la ékfrasis homérica– se apoya tanto en los procedimientos lingüísticos que posibilitan la circularidad de la narración como en los principios estéticos que articulan ambos textos.

Por un lado, la circularidad narrativa se sostiene sobre el sutil manejo de las formas verbales, favorecida asimismo por la estereotipia léxica, los paralelismos léxicos, la voz narrativa en tercera persona y el uso de las expresiones deícticas. Por otro, la disolución progresiva de los niveles diegéticos y el uso estratégico del imperfecto como forma verbal descriptiva y efrástica reproducen, en clave moderna, un mecanismo ya presente en la *Ilíada*: la suspensión de la acción para convertirla en imagen y, simultáneamente, la reactivación de la imagen como relato.

Así como el escudo de Aquiles contiene en su superficie una representación del mundo animada por la voz del aedo, el cuento de Cortázar convierte la lectura misma en una escena inscrita dentro de la ficción que describe. Esta correspondencia se ve reforzada por la reflexión teórica del propio Cortázar en *Imagen de John Keats*. Lejos de ser una observación marginal, dicha reflexión configura un marco poético que legitima la lectura intertextual propuesta: Cortázar se inscribe conscientemente en una tradición en la que la palabra no duplica la imagen, sino que la funda y la reactiva.

En consecuencia, aunque la prudencia filológica impide afirmar una relación de fuente directa, los datos analizados permiten descartar hasta cierto punto la hipótesis de las meras coincidencias – como diría el gran Julio, “modestamente excepcionales” (*Rayuela*, cap. I). La afinidad planteada entre ambos textos se explicaría mejor como el resultado de la intertextualidad, en la que Cortázar dialoga sutilmente con Homero.

Bibliografía

Bibliografía primaria

- Cortázar, Julio. 1969 [1964]. *Continuidad de los parques*, in “Final del juego”. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, pp. 9-11.
 Cortázar, Julio. 1995 [1963]. *Rayuela*. Madrid: Alfaguara.
 Cortázar, Julio. 1996. *Imagen de John Keats*. Madrid: Alfaguara.
 Homero. 1908. *La Ilíada*. Traducción al español por Luis Segalá y Estalella. Barcelona: Montaner y Simón Editores.

Referencias

- Bosque, Ignacio, Violeta Demonte (coords). 1999. *Gramática descriptiva de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe.
 Crespo, Marcela. 1997. *Las disyunciones espacio-temporales y actanciales en “Continuidad de los parques” de Julio Cortázar*, in “Gramma” 9(27), pp. 21-23.
 Genette, Gérard. 1980 [1972]. *Narrative Discourse. An Essay in Method*. New York: Cornell University Press.
 Kleiber, Georges. 1999. *Anaphore associative et relation partie-tout : condition d'aliénation et principe de congruence ontologique*, in “Langue française” 122, pp. 70-100.
 Lagmanovich, David. 1989. *Contigüidad de los parques, continuidad de la escritura*, in “Cuadernos de Literatura: Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios”, 4, pp. 25-35.

- Lunn, Patricia V.; Jane W. Albrecht. 1997. *The Grammar Technique inside "Continuidad de los parques"*, in "Hispania" 80(2), pp. 227-233.
- McHale, Brian. 2004 [1987]. *Postmodernist Fiction*. London: Routledge.
- Prince, Gerald. 1987. *A Dictionary of Narratology* (DoN). Nebraska: University of Nebraska Press.
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española* (DRAE), 23.^a ed., [versión 23.8 en línea]. <https://dle.rae.es>, fecha de último acceso 15.11.2025].
- Roncayoli Lombardi, Estefanía. 2015. *Del otro lado del cuento. La arquitectura gramatical en "Continuidad de los parques"*, in "Gramma" 5, revista en línea, <https://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/issue/view/311>, fecha de último acceso 15.11.2025.
- Zavala, Lauro. 2004. *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla: Editorial Renacimiento.

Răzvan BRAN
(Universidad de Bucarest)

Representaciones metafóricas de la crisis climática y del calor extremo en el lenguaje periodístico español

Abstract: (*Metaphorical Representations of the Climate Crisis and Extreme Heat in Spanish Journalistic Language*) This study aims to investigate the metaphorical representations associated with the environmental crisis and, in particular, with extreme heat. The corpus for this analysis consists of a series of online articles published by *El País* in 2025. In addition to more general metaphorical images related to climate change and ecological crisis, the articles present a wide range of images of global warming, semantically marked [+intensity] and [+quantity]. Moreover, the analysis reveals that some concepts, such as ‘danger’ and ‘disaster’, carry a [+negative] semantic nuance, so they are often associated with a state of ‘alert’. Finally, ‘extreme heat’ is metaphorized as ‘extinction’, ‘fire’ and ‘hell’, concepts used in the religious domain. These everyday metaphors are related to a wide range of source domains, such as sports, religion and science (medicine and meteorology). The use of these conceptual images highlights the attempt to create an emotional impact on readers by generating anxiety and fear.

Keywords: *conceptual metaphors, climate crisis, extreme heat, ‘disaster’, ‘hell’.*

Resumen: El presente estudio analiza las representaciones metafóricas que se asocian a la crisis medioambiental y, sobre todo, al calor extremo. El corpus del análisis está conformado por artículos del archivo en línea de *El País*, publicados en 2025. Aparte de las imágenes metafóricas de corte más general, relacionadas con el cambio climático y la crisis ecológica, los artículos periodísticos presentan un abanico de imágenes del calentamiento global, marcadas semánticamente [+intensidad] y [+cantidad]. Igualmente, el análisis ha revelado que a esto se añade el matiz [+negativo], exhibido por conceptos como ‘peligro’ y ‘desastre’, que a su vez gestan un cada vez más preocupante estado de ‘alerta’. Por último, el ‘calor extremo’ se metaforiza como ‘extinción’, ‘fuego’ e ‘infierno’, conceptos de tintes religiosos. Las metáforas cotidianas encontradas se relacionan con un abanico de dominios fuente: el deporte, la religión, la ciencia (medicina y meteorología). El recurso a tales imágenes pone de relieve el intento de impactar emocionalmente en los lectores por generar inquietud y miedo.

Palabras clave: *metáforas conceptuales, crisis climática, calor extremo, ‘desastre’, ‘infierno’.*

1. Introducción

La sociedad contemporánea atraviesa un período crítico de cambios climáticos, que nos van afectando cada vez más en nuestro día a día. Se trata de fenómenos extremos, inesperados, no específicos de algunas regiones o épocas del año: fuertes nevadas, riadas, calor extremo, sequía, ciclones. Son fenómenos globales y sumamente actuales, a los que se está enfrentando el planeta debido al calentamiento planetario irreversible y a los agujeros en la capa de ozono, consecuencia de los gases de efecto invernadero. Estos eventos insólitos no solo se resienten por la población, sino que también se transmiten en los medios de comunicación, en programas televisivos, sobre todo, en los telediarios, en la prensa escrita y en las redes sociales.

Muchas veces, se insiste en el carácter extremo y se acude a imágenes impactantes o mensajes alarmistas provocando miedo y hasta pánico. Además, no faltan los bulos relativos al cambio climático, por lo cual es esencial identificar, racionalizar e intentar desmontar las técnicas de manipulación empleadas por los medios de comunicación.

La presente labor investigativa se propone analizar las representaciones metafóricas relacionadas con el ‘calor extremo’ en la lengua actual, como reflejo de los cambios climáticos mencionados. Amén de la aproximación conceptual-semántica, nos interesan los recursos lingüísticos utilizados para expresar dichas representaciones. En concreto, se analizarán también las asociaciones léxicas recurrentes que engloban intrínsecamente metáforas fosilizadas, así como los mecanismos morfosintácticos y su funcionalidad pragma-comunicativa.

En lo que concierne a su estructura, el artículo se organiza de la siguiente manera. Primero, se presentarán el corpus y los fundamentos teóricos en los que se sustenta nuestra investigación. En el cuarto apartado, se llevará a cabo el análisis propiamente dicho de las representaciones de la crisis climática, con especial énfasis en la anomalías térmicas y en el ‘calor extremo’. Se comentarán igualmente los recursos léxicos, sobre todo los que expresan [intensidad] y [cantidad], así como los dominios fuente de los esquemas identificados. Al final, se proporcionarán las conclusiones que se desprenden de la indagación.

2. Corpus y metodología

El corpus del estudio está conformado por una selección de artículos periodísticos incluidos en el archivo en línea de *El País*, publicados en la sección *Clima y medio ambiente*. El lapso de tiempo que nos ocupa está comprendido entre mayo y septiembre de 2025, pero la mayoría de los artículos se publicaron en los meses estivales¹. Los artículos seleccionados o bien informan sobre el tiempo meteorológico o formulan opiniones sobre las políticas ecológicas y medioambientales. En cuanto a la metodología, primero se identificarán las estructuras léxico-semánticas que aluden a la crisis, a la alerta, al desastre climático y al calor extremo. Luego, el material léxico se clasificará según los rasgos semánticos comunes. Esto nos ayudará a establecer cuáles son las representaciones conceptuales más recurrentes relacionadas con la crisis y el calor.

Asimismo, como nos encontramos en la época de la imagen, huelga decir que los recursos lingüísticos que exhiben metáforas fosilizadas se apoyan y se intensifican a través de una diversidad de recursos multimodales. El texto va acompañado de un rosario de elementos gráficos paratextuales: imágenes y fotos (paisajes urbanos o naturales, incendios, termómetros, el sol, etc.), mapas, gráficas e infografías, tablas que presentan datos estadísticos. Igualmente, se acude a recursos tipográficos, como, verbigracia, fuentes de distintas dimensiones o/y colores, cuyo simbolismo permite inferir sobre la gravedad de los fenómenos presentados. Tales elementos completan

¹ El lenguaje periodístico puede ser altamente fructífero a la hora de analizar la lengua, puesto que contiene un rosario de creaciones e innovaciones léxicas, los gérmenes de las terminologías emergentes y abundantes representaciones metafóricas de uso cotidiano (Bran 2021a, Bran 2021b, Bran 2024). El estilo periodístico se caracteriza por riqueza léxico-semántica, asociaciones inéditas, numerosos juegos de palabras, eufemismos, etc.

el contenido informativo del artículo y a la vez aumentan el impacto afectivo del mensaje.

En los artículos, se insertan citas (entrecomilladas) con declaraciones, avisos, aserciones y opiniones formuladas por expertos en materia de fenómenos climáticos y/o representantes de organismos internacionales. Así pues, se presentan fuentes fehacientes que no solo informan a los lectores y respaldan el contenido del artículo, sino que también pueden tener un significativo efecto emocional.

3. Encuadre teórico

En consonancia con los objetivos formulados al principio, el análisis que emprendemos se enmarca en la lingüística cognitiva y, en concreto, en la teoría semántica del prototipo y de la metáfora conceptual. Por ello, en este apartado, se darán unas pinceladas a la conceptualización y a la categorización en cuanto procesos cognitivos y semánticos, que se encuentran en estrecha relación con la metáfora y el prototipo.

En la segunda mitad del siglo XX, a raíz de las investigaciones desarrolladas en la psicología, se propone una novedosa teoría acerca del significado (lingüístico). De acuerdo con esta aproximación de corte cognitivista, la metáfora desempeña un papel fundamental en la conceptualización (Lakoff y Johnson 1980; Lakoff y Johnson 1999) y tiene una relación indisoluble con la categorización y la gestación de prototipos (Rosch 1978, 36; Kleiber 1990, 48). El prototipo se define como el miembro más representativo o saliente de una categoría. La conceptualización y la prototipización se vinculan intrínsecamente a la creación del significado lingüístico. La metáfora, pues, deja de ser un tropo, un mero procedimiento propio del lenguaje poético o retórico, y pasa a considerarse un mecanismo de la cognición, presente en la lengua común, natural y no marcada. La mente acude a la metáfora para sistematizar y conceptualizar la complejidad de la realidad extralingüística, circundante. Estas metáforas presentan carácter recurrente y están arraigadas en la lengua del día a día, en el lexicón común. Son las así llamadas metáforas de la vida cotidiana (*everyday metaphors*), fosilizadas/petrificadas o catacresis. Sobre el papel clave de la metáfora en la conceptualización de la experiencia humana, Lakoff (1993, 206-207) afirma: “The metaphor involves understanding one domain of experience (...) in terms of a very different domain of experience (...). More technically, the metaphor can be understood as a mapping (in the metaphorical sense) from a source domain (...) to a target domain”.

Muchas representaciones de la experiencia humana se basan en la metaforización en cuanto mecanismo cognitivo universal. Además, se ha observado que dichas metáforas son comunes a más idiomas y, por consiguiente, tienen carácter sistemático y recurrente. Aunque se ha afirmado que las conceptualizaciones metafóricas son universales, esta aserción sigue siendo un tema controvertido en la actualidad.

Para dichas representaciones metafóricas creadas en base a categorías y prototipos, se han propuesto varias denominaciones: imagen, esquema, escenario (cognitivo/conceptual/ metafórico)¹ (Fillmore 1976, 1992, 2006). Los conceptos y las

¹ En nuestro trabajo, estas denominaciones se utilizarán de manera intercambiable.

categorías guardan entre sí una compleja relación y gestan una intrincada red de imágenes conceptuales interrelacionadas e interdependientes. El contexto pragma-comunicativo y el contorno léxico-semántico desempeñan un papel fundamental en la gestación de las imágenes conceptuales y de las redes conceptuales más extensas (Barsalou 1982, Barsalou 2005).

Después de esta escueta presentación teórica, en lo que sigue, se comentarán las metáforas conceptuales encontradas en la prensa española escrita, como muestra del discurso (cuasi-)científico de información y divulgación, así como los dominios fuente y los recursos léxicos y morfosintácticos.

4. Representaciones de la crisis climática. Análisis del corpus.

En este apartado se presentarán las representaciones metafóricas de la crisis climática, en general, y del calentamiento planetario, en particular, con especial énfasis en el calor extremo.

4.1. Recursos léxico-semánticos

Antes de proceder al análisis de las metaforizaciones de la ‘crisis’ y del ‘calor extremo’, consideramos oportuno inventariar y comentar los lexemas y las construcciones que se utilizan con recurrencia en el corpus. Tal análisis cualitativo posibilitará la identificación de las representaciones metafóricas y de sus dominios fuente.

4.1.1. La primera categoría léxico-semántica está conformada por sustantivos y sintagmas nominales. En el corpus, se han identificado palabras simples y derivados nominales, como, verbigracia, *cambio*, *dureza*, *gravedad*, *severidad*, *crisis*, *estrés*, *pico*, *récord*, *impacto*, *daño*, *desastre*, *canícula*, *bochorno*, *fuego*, *infierno*, *emergencia*, *sirena*, *alarma*, *advertencia*, *aviso*. A estos se añade un buen número de nombres de acción y efecto, o sea, derivados deverbales, creados con una variedad de sufijos: *-miento* (*calentamiento*, *endurecimiento*, *agravamiento*, *rebasamiento*), *-ción* (*devastación*, *extinción*, *insolación*, *tropicalización*), *-ida/-ada* (*subida*, *bajada*), *-e* (*repunte*), *-o* (*ascenso*, *aumento*, *incremento*, *refuerzo*). Señalamos, igualmente, algunos nombres derivados con el sufijo *-azo*, que denota ‘golpe’, como *zarpazo* (< *zarpa*) y *petardazo* (< *petardo*), que poseen una marcada funcionalidad pragmática. Así, amén de su significado léxico, el sufijo *-azo* aporta los matices [+intenso] y [+violento], por lo que el uso de tales derivados muestra la intención de impactar al receptor. Resulta igual de interesante el aumentativo *calorazo*, de corte más bien coloquial, que implica también el matiz semántico [+intenso].

Los nombres citados integran una multitud de sintagmas nominales, cuyas estructuras más frecuentes son <(adjetivo +) nombre + adjetivo> y <nombre + *de* + nombre>. Valgan como ejemplos *cambio climático*; *fuerte estrés térmico*; *zarpazo infernal*; *emergencia climática*; *temperaturas (de) récord*; *niveles récord*; *calentamiento global / planetario / del planeta*; *aumento adicional de la temperatura*; *un nuevo repunte térmico / del calor*.

4.1.2. Como era de esperar, una clase igual de representativa cuantitativamente son los adjetivos, muchos de los cuales remiten a la idea de ‘temperatura alta’. Citamos primero los derivados denominales de *calor* (p. ej., *caluroso*, *cálido*, *caliente*), más bien neutros semánticamente, de uso común y de extensión más amplia. A estos añadimos el participio adjetivado *recalentado*, creado con el prefijo *re-*, de valor intensivo, y los adjetivos *térmico*, *tórrido*, *tropical*, *infernál*. Otra categoría semántica la constituyen los adjetivos relacionados con la ‘anomalía’: *normal/anormal*, *inusual*, *insólito*, *extremo*, *extraordinario*, *extra*. Por último, se han identificado otros adjetivos, que denotan ‘peligro’ y ‘desastre’: *peligroso*, *dramático*, *crítico*, *álgido*, *brutal*, *alarmante*, *grave*, *severo*, *castigado*, *intenso*, *terrible*, *inaguantable*, *insoportable*, *asfixiante*, *mortal*. Observamos que se utilizan numerosos derivados prefijados, como *anormal*, *inusual*, *inimaginable*, *insólito*, *irreversible*, *inaguantable*, etc., formados con *in-/im-* o *a-*, que crean adjetivos de significado contrario.

Nótese que se crean extensas series sinonímicas, cuyo uso pone de relieve un intento pragmático y estilístico por parte del periodista: *caluroso*, *cálido*, *tórrido*, *infernál*, etc.; *habitual*, *normal*, etc. frente a *anormal*, *inusual*, *insólito*, *inédito*, *extraordinario*, *extra*, *excepcional*; *notable*, *destacable*, *destacado*; *elevado*, *alto*; *superior*, *máximo*, etc. Estos se organizan en un continuum semántico gradual, y su repetición sinonímica o hiperonímica tiene un marcado valor ponderativo.

Dichos adjetivos conforman sintagmas nominales, como *clima extremo*; *días tórridos/calientes*; *noches tropicales/terribles*; *punto álgido*; *temperaturas infernales*; *vientos recalentados*; *fenómeno grave*; *jornada bastante calurosa*; *cota inédita*; *tiempo cálido inusual*; *calor intenso*; *indicadores alarmantes*; *zonas castigadas*; *un ascenso extra de las temperaturas*; *fuerte estrés térmico*; *la amplitud térmica será muy destacada*. Estos sintagmas complejos sintácticamente reflejan la estructura <(adjetivo +) nombre + (determinante +) adjetivo>. Huelga mencionar que los adjetivos no solo determinan y especifican la extensión de los sustantivos, sino que también dan lugar a asociaciones de valor intensivo-ponderativo.

4.1.3. La clase conformada por verbos, locuciones verbales y sintagmas verbales es menos numerosa. Aparte del verbo *calentar(se)*, neutro semánticamente, se usa una plétora de verbos marcados [+intensidad]: *sufrir*, *soportar*, *sobrellevar*, *acelerarse*, *golpear*, *aquejar*, *castigar*, *agravarse*, *afectar*, *asfixiar*, *recalentarse*, *tropicalizar(se)*, *arder*: *la superficie se calienta*; *el aire se está recalentando*; *el agua del mar Mediterráneo arde*. Mencionamos también los verbos *superar(se)*, *aumentar*, *incrementar* y *subir*, empleados muchas veces en construcciones perifrásticas durativas y progresivas con *seguir*, *continuar*, *no parar*, *estar*: *los termómetros continuarán subiendo*; *no ha parado de incrementarse*.

Aparte de su marcada expresividad, propia del estilo periodístico, el uso de algunos lexemas verbales denota una creciente tendencia a la coloquialización de la prensa: *Sevilla y Córdoba coquetearán con los 36°*; *la consecuencia será un redoble de tambores, es decir, un “aumento adicional de la temperatura tanto esta jornada como la siguiente”*; *existe un 80 % de probabilidades de que en el próximo lustro se desbanque a 2024 como el año más caluroso*; *con estos dos periodos de calor extraordinario, en los que se batieron numerosos récords, se codea el actual episodio*

de temperaturas de pleno verano en primavera; los termómetros se dispararon a 42,3°; dos episodios tórridos con los que se tutea el actual; la localidad donde más veces ha ocurrido no es ninguna sorpresa: Montoro (Córdoba) se lleva la medalla de oro con cinco ocasiones. Por otra parte, los verbos empleados remiten al ‘peligro’ o a la ‘alerta’ e incluyen en su semantismo rasgos como [intensidad]/[cantidad]. Entre los sintagmas verbales frecuentes, más expresivos mencionamos *batir récords (de temperaturas); alcanzar temperaturas más altas; sobrellevar el calor; desembocará esta semana en el primer episodio muy cálido del año; el zarpazo también golpeará Baleares; las temperaturas irán in crescendo / en aumento.*

4.1.4. Los adverbios más frecuentes son los derivados en *-mente*, que sirven sobre todo para determinar e intensificar adjetivos: *temperaturas progresivamente más altas; episodio extremadamente cálido; temperaturas sumamente altas / más anómalamente altas.* Algunos se construyen con verbos (*ocurre habitualmente*) o funcionan como marcadores discursivos: *sorprendentemente, no en la supuesta sartén de España, la provincia de Sevilla, sino en la de Valencia; los termómetros estarán claramente por encima de lo que corresponde.*

Resumiendo, tal como se puede observar, las clases léxicas más representativas cuantitativamente son los nombres y los adjetivos. Son no solo las clases más productivas desde el punto de vista lexicogenésico, sino también las más expresivas semánticamente. A través de la derivación se gestan complejas familias léxicas, formadas por series de vocablos relacionados (sustantivo–adjetivo–verbo): *tropical, tropicalizar(se), tropicalización; calor, calorazo, caluroso, caliente, cálido, calentar(se), recalentar, calentamiento*, etc. Aparte de las amplias series sinonímicas adjetivales ya mencionadas, cabe señalar los pares antonímicos, como, por ejemplo, *normal/anormal, habitual / no habitual.*

Como era de esperar, aparte del léxico común (p. ej., *calor, cálido, caluroso*), muchas unidades léxicas pertenecen al campo conceptual-semántico de la meteorología. Así, encontramos términos específicos, propios de la climatología, como *tórrido, tropical, tropicalizar(se), tropicalización, temperatura, canícula, bochorno, insolación*¹, *ascenso térmico.*

4.2. Intensidad y cantidad

Una primera característica que se desprende del material léxico recogido y analizado anteriormente son los matices [+intensidad] y [+cantidad], rasgos semánticos con un alto valor pragma-comunicativo. Hay que mencionar primero los adjetivos de uso común, como *alto (altas temperaturas); grande (una gran ola sin fin); elevado (temperaturas elevadas); duro (fase dura; episodio duro); fuerte (fuerte insolación; fuerte estrés término)*, que empleados en varias asociaciones léxicas. A estos adjetivos se suman otros lexemas y asociaciones recurrentes que ponen de relieve los dos rasgos considerados: *eventos energéticos extremos; fenómenos (meteorológicos) extremos; lo terrible.* En concreto, la intensidad está marcada en sustantivos y adjetivos como: (i) *intenso, fuerte, duro, álgido, terrible; récord,*

¹ Según el *DLE*, ‘cantidad de energía solar recibida por una superficie’; [meteor.] ‘tiempo que luce el sol sin nubes’.

repunte, pico; recalentado, calorazo; (ii) tórrido, tropical, infernal; (iii) insólito, inédito, extremo, extraordinario, excepcional, extra.

Se emplean igualmente asociaciones metafóricas, como, por ejemplo, *la sartén de España* o *el agua del mar Mediterráneo arde*, que remiten, con intención expresiva y ponderativa, a la idea de ‘calor extremo’. Los verbos con valor intensivo constituyen una categoría léxica menos representada en el corpus (*superar, exceder, arder*), como en *las temperaturas exceden los 40 grados*.

No es infrecuente que, en algunos lexemas, al rasgo [+intensidad] se asocie el matiz [+negativo]. Es el caso de las lexías que se refieren al ‘desastre’, a la ‘crisis’, al ‘peligro’ o al ‘infierno’: *terrible, dramático, peligroso, grave, infernal, apocalíptico, mortal, impacto*. Citamos a modo de ejemplo algunos sintagmas: *vientos recalentados; un nuevo repunte del calor; soportar temperaturas extremas*.

Por otra parte, la ‘intensidad’ se puede expresar mediante procedimientos morfosintácticos, o sea, la gradación comparativa y superlativa de los adjetivos. Se emplean, sobre todo, el superlativo relativo de superioridad y el superlativo absoluto: *estas temperaturas tan extremas; las temperaturas serán tan infernales como en los días anteriores; aún/todavía peor; lo peor; entre los peores episodios de calor; el más cálido de la serie; el tercer año más caliente de la serie histórica; el día más caluroso del verano hasta la fecha; los tres años más calurosos registrados hasta ahora en el planeta; las temperaturas no han estado tan altas en miles de años; un futuro más cálido y peligroso; producirse a mucha mayor velocidad; el podio de los tres peores [episodios] registrados; más cálida de lo normal; un día muy muy caluroso; regresará el calor más intenso; temperaturas progresivamente más altas; los días más duros de este episodio de temperaturas muy altas para la época; batir récords de temperatura máxima para mayo; los termómetros estarán claramente por encima de lo que corresponde; los 10 años más cálidos desde que hay registros*. Algunas veces, el intensificador *tan* se construye con adjetivos que ya contienen la idea de ‘intensidad’ (*extremo, intenso, infernal*). A estos hay que agregar los adjetivos *máximo, mínimo* y *superior*, que tienen valor comparativo/superlativo intrínseco. En ocasiones, simplemente se usan asociaciones inesperadas, oximorónicas, como *las mínimas estarán altas*. Aparte de los mecanismos morfosintácticos de la gradación, hay que señalar otros recursos de la intensificación: *mucho, aún, todavía, progresivamente, cada vez* + comparativo; *tan*, la repetición de *muy* + adjetivo).

Llaman la atención los complementos de la comparación y del grado superlativo, introducidos por *que*, (*tan* + adjetivo) + *como...*; *entre* + superlativo; *de la serie (histórica); del verano; de este episodio; de lo normal; de lo que corresponde; (registrados) hasta la fecha / ahora (en el planeta); para mayo / la época; en miles de años*, etc. Estas estructuras expresan los referentes que se tienen en cuenta a la hora de presentar los fenómenos extremos.

Los periodistas recurren también al procedimiento de la atenuación, con valor pragmático. Esta se expresa mediante sustantivos (*alivio; refresco; confort térmico; bajada de temperaturas*), adjetivos (*valores normales; más suaves*) u otras construcciones léxico-semánticas (*bastante; algo; un poquito* + comparativo). Para ilustrarlos, citamos algunas estructuras presentes en el corpus: *temperaturas algo frescas / más bajas, cada día hace un poquito más calor que el anterior; calor más*

normal, con valores solo algo por encima; una jornada bastante calurosa; las temperaturas se moderarán algo.

La gradación e, implícitamente, la intensidad se asocia al código de colores (amarillo, ámbar, naranja, rojo), cuya interpretación refleja el simbolismo cultural de los colores. Estos marcan de manera progresiva los avisos meteorológicos: el rojo tiene valor elativo, negativo y se asocia generalmente al fuego, al peligro y a la intensidad: *la zona balear muestra un rojo intensísimo*. Los demás colores denotan distintos grados de la intensidad y del peligro de los episodios cálidos: *el nivel de alerta se eleva a naranja*.

La ‘cantidad’ se asocia generalmente al valor [+frecuentativo] y se expresa a través de distintas construcciones. Citamos a modo de ejemplo construcciones como *olas de calor, oleada de incendios, avalancha de impactos en cascada, la alarmante racha de temperaturas excepcionales*. Por lo tanto, se emplean lexías del vocabulario relativo al medio ambiente, como *ola, oleada, cascada, racha*, con valor metafórico.

Se utilizan, por consiguiente, lexías y asociaciones léxico-semánticas de uso común, marcadas [+intensidad] y [+cantidad]. Algunas presentan mayor extensión semántica mientras que otras son más específicas, o sea, implican en su semantismo los rasgos considerados.

4.3. Esquemas conceptuales

Tras presentar el abanico de recursos léxico-semánticos más recurrentes en el corpus y los contenidos semánticos [+intensidad]/[+cantidad] que se expresan mediante estos recursos, procederemos al análisis conceptual-metafórico de las imágenes asociadas al calor extremo. Dichas metáforas se pueden organizar en un continuum conceptual-semántico, por lo cual se presentarán desde el esquema más general (‘cambio’) hasta representaciones más particulares, o sea, ‘extinción’ e ‘infierno’.

4.3.1. ‘Anomalía’ y ‘cambio’

El análisis léxico-semántico del corpus pone de manifiesto un primer macroesquema cognitivo, o sea, la dicotomía ‘normalidad’/‘anomalía’. Podemos considerar que nos situamos en un eje conceptual, que se desarrolla desde la normalidad medioambiental a las anomalías climáticas. Estas últimas consisten en fenómenos extraordinarios, entre los cuales destacan las temperaturas anómalas y extremas. Entre los polos de dicho eje se puede identificar una etapa intermedia, o sea, el cambio climático que se traduce en fenómenos excepcionales. Por ello, en su mayoría, las imágenes asociadas a la ‘anomalía’ o al ‘cambio’ se expresan mediante estructuras marcadas semánticamente [+intensidad].

En los artículos analizados, se hace una delimitación conceptual entre la normalidad y la anormalidad, distinción que se expresa a través de lexías como *límite* y *cota*: *pasar el límite; superar la cota*. Se usan también lexemas con significado figurado y más expresivo, como, por ejemplo, *techo, barrera* y *umbral*: *techo de calor; encima de los umbrales en una zona amplia; pasar la barrera*. La anormalidad se define en relación con un referente, esto es, los registros de temperaturas, los datos estadísticos y la frecuencia de los episodios extremos. Al referirse a los 40 °C, los especialistas opinan que “no es una cota inédita, pero sí «inusual»” o que “no es del

todo extraordinario, no es inédito, pero sí inusual”. Nótese en las dos citas el matiz semántico que hay entre los adjetivos *inédito* (‘desconocido, nuevo’) e *inusual* (‘infrecuente’). Aparte de los adjetivos *insólito*, *extraordinario*, *excepcional*, valgan como ejemplos algunas asociaciones de palabras que denotan ‘anormalidad’: *este calor impropio de mayo / propio de pleno verano*; *una cifra muy poco habitual en la capital hispalense en mayo*; *niveles nunca vistos por encima de lo normal / de lo habitual / de lo que corresponde*; *para la época*; *cota inédita*; *un tiempo cálido inusual que persiste durante un periodo prolongado*; *se ha salido de lo normal*; *anomalías térmicas por encima de los 5 [grados]*; *anomalía excepcional sin precedentes*.

Al lado de la ‘anomalía’, este esquema de corte más general integra también el subesquema del ‘cambio’. El cambio afecta la normalidad medioambiental, es decir, un determinado *statu quo* considerado en límites normales. Las modificaciones climáticas acarrearán una sarta de anomalías y desequilibrios ecológicos. El ascenso térmico y las temperaturas extremas implican sobrepasar el límite o la barrera de la normalidad, pero esto representa solo una faceta de dichos desequilibrios. A nivel léxico-semántico, aparte de los vocablos *límite*, *barrera*, *techo*, ya mencionados, notamos el uso de la palabra *cambio* (climático), así como series de adjetivos antónimos: *normal*, *habitual* vs. *anormal*, *anómalo*, *no habitual*.

Un papel importante lo juega el uso del vocabulario que denota ‘crecimiento’ (*subida*, *subir*, *ascenso*, *pico*; *elevado*, *alto*; *ir en aumento* / *in crescendo*) en estrecha relación con el ‘calentamiento’ (*tropicalización*, *insolación*). Además, como ya se ha explicado, estos dos conceptos se relacionan con la dicotomía ‘normal’/‘anormal’. Así pues, las temperaturas elevadas sobrepasan los niveles considerados normales y se utilizan varias construcciones: *se registraron temperaturas claramente por encima de lo normal*; *la situación no es nada normal*; *subida/ascenso/aumento adicional de las temperaturas*; *una nueva escalada en los termómetros*; *escalaron las máximas*; *un calor muy intenso para la época*; *temperaturas insólitas, extraordinarias*; [en primavera se registra un episodio de calor] *propio de pleno verano*; [se registran] *temperaturas medias típicamente veraniegas*.

Amén de la intensidad (térmica), estos cambios se traducen en aspectos como:

(i) duración de los episodios meteorológicos extremos (*período prolongado*, *olas de calor*, *una gran ola sin fin*; *episodios de calor extremo*; *mantenerse*; *durar*, *seguir*, *continuar*);

(ii) frecuencia (*repetirse*; *olas de calor cada vez más largas y frecuentes*)

(iii) extensión geográfica (*en buena parte del país*; *en casi todo el país*).

No obstante, no se trata solo de ascensos térmicos o de temperaturas que sobrepasan límites/barreras/umbrales habituales, sino que también “se batieron récords de temperaturas” o se alcanzan “temperaturas récord”. Se hace referencia a los cambios que se producirán en el futuro próximo (*cada día hace un poquito más calor que el anterior*; *continuará en futuros escenarios de calentamiento*; *los impactos presentes y futuros del cambio climático*) y al impacto en los ecosistemas (*transforman completamente los ecosistemas*).

4.3.2. ‘Crisis’, ‘peligro’ y ‘desastre’

Los aspectos inusuales ya mencionados, intensidad, duración, frecuencia y extensión, generan situaciones críticas, una “avalancha de impactos en cascada”. Las anomalías y el cambio climático pueden acarrear crisis medioambientales en la actualidad o en el futuro. Estas, a su vez, afectan el equilibrio ecológico, la fauna, la flora y la humanidad, en su conjunto: “Esto aumentará los riesgos y los impactos climáticos en las sociedades, las economías y el desarrollo sostenible”. Aún más, la crisis genera peligros de índole variada y hasta desastres climáticos.

Dentro de este esquema cognitivo, cabe resaltar el subesquema ‘aviso/alerta/alarma’. Así, ante los “desastres naturales” y los “indicadores alarmantes”, las entidades públicas emiten un rosario de avisos para la población. Los récords se interpretan en la prensa como llamadas de atención, funcionan como unas sirenas: *2024 funciona como una sirena; las alarmas están sonando por todo el planeta*. Todo esto denota un estado de alerta, expresado mediante lexías como *alerta, alarma y emergencia climática*. Los episodios de calor inusual, sobre todo los vernaes, “son los más peligrosos para la salud”, tienen “impacto sobre la salud” a causa del “calor persistente”. Por ello, según los meteorólogos, “lo que hay que hacer es avisar”, porque “es fundamental prevenir los efectos del exceso de temperatura”. Se trata de temperaturas *inaguantables/insoportables*, de *puntos álgidos*, de *días álgidos de la ola de calor y niveles de riesgo (alto) para la salud por calor; estos eventos de calor extremo tienen incidencia directa en la salud, al agravar enfermedades e, incluso, elevar la mortalidad*.

4.3.3. ‘Extinción’ y ‘salvación’

Los cambios climáticos no solo producen desequilibrios en el ecosistema y en la biodiversidad. Es más, la consecuencia inevitable de los desastres naturales es la extinción del planeta, de la humanidad y de todas las especies. Esta imagen metafórica se expresa a través de una variedad de lexemas, como, por ejemplo, *mortal, mortandad, mortalidad, fallecimiento: se disparan los fallecimientos de forma estadísticamente reseñable; incrementan la mortandad; las olas de calor marinas más severas (...) provocan mortalidades masivas*.

En este contexto climático crítico, marcado por temperaturas *inaguantables, insoportables*, hasta *asfixiantes*, señalamos el uso del verbo *salvarse*, especialmente en preguntas directas. Así, uno se puede preguntar: *¿Habrà alguna parte que se salve?; ¿Se salvarà alguna región?*. Por esto, aparte de las alertas climáticas, es imprescindible emitir también *alertas sanitarias*. Para que la humanidad se salve, hay que concebir planes de (auto)protección: *plan (de choque) contra el calor; cómo protegerse ante las temperaturas extremas; refugios climáticos*. Nótese que se emplean muchos términos médicos y lexemas relativos a la ‘salud’, a la ‘muerte’, a la ‘salvación’.

4.3.4. ‘Fuego’ e ‘infierno’

El calor se asocia generalmente al fuego y al color rojo. Otra representación identificada en el corpus es el ‘infierno’, metáfora de tintes religiosos. Esta se relaciona intrínsecamente con la ‘extinción’ y la ‘salvación’, imágenes ya presentadas. Sin embargo, el ‘infierno’ resulta interesante precisamente por el matiz

religioso que se le añade. Después de la muerte y del juicio divino, los cristianos o bien pueden salvarse o pueden ser condenados y castigados a pasar la eternidad en el infierno. La palabra *infierno* se asocia a conceptos negativos como ‘sufrimiento’, ‘discordia’, ‘alboroto’, ‘dificultad’, ‘tormento’, ‘muerte’.

En el corpus, hay referencias directas al ‘infierno’, a través de lexemas como *infierno* o *infernál*: *llegó un final [de mayo] de infierno; temperaturas/noches infernales*. Otras veces, los periodistas solo aluden al ‘infierno’, empleando la lexía *fuego*: *verano de fuego y calor*. Ya es consabido que, en la doctrina cristiana, el fuego se asocia al infierno y al castigo eterno. Asimismo, es interesante la referencia a la ‘maldición’, concepto propio del ámbito religioso: *se marcó la cifra maldita 50 veces*.

Huelga decir que estos cuatro (macro)esquemas, de corte más amplio, descritos bajo 4.3.1-4.3.4, se pueden explayar en subesquemas conceptuales más concretos, más particulares.

4.4. Dominios fuente

Dichas representaciones tienen como punto de partida dominios fuente de índole muy diversa. Entre los más representativos señalamos:

- (i) los elementos de la naturaleza (*fuego, calor, ola, oleada, avalancha, racha*);
- (ii) las ciencias: medicina (*álgido, sofocante, asfixiante*); meteorología/climatología (*ascenso térmico; noches tropicales; tropicalización*, etc.);
- (iii) el deporte ([*llevar*] *la medalla de oro/plata; el podio de los tres peores [episodios] registrados; batir un récord; el récord nacional absoluto*);
- (iv) la religión (*infernál, infierno, maldito*).

Se trata de dominios muy productivos, presentes en la realidad extralingüística, o sea, en la realidad circundante concreta. Además, estos elementos están arraigados en la experiencia cultural y reflejan la cosmovisión y los conocimientos enciclopédicos de la comunidad lingüística. Las conceptualizaciones pasan al léxico común a través de las metaforizaciones y, de ahí, al discurso periodístico. En los artículos investigados, dichas imágenes poseen marcados valores estilísticos y expresivos y se emplean con la intención pragmática de conmover.

5. Consideraciones a modo de conclusión

Huelga decir que el planeta se encuentra en un punto de inflexión ecológica. Estamos ante unos cambios que generan enormes y graves consecuencias, que acarrearán daños irreversibles, una crisis que está llevando al planeta y a la humanidad al punto de no retorno. Pese a algunas opiniones formuladas en el espacio público, la crisis climática sí que es un hecho real, presente en la sociedad actual, que se caracteriza por una variedad de desequilibrios. Se trata de fenómenos extremos, cada vez más frecuentes y violentos, como calor, sequía, incendios forestales, desforestación, desertificación, tormentas, extinción de especies. Nuestra labor investigativa se ha propuesto analizar las representaciones de la crisis climática y del calor extremo en la prensa escrita española, desde una perspectiva cognitiva,

conceptual-semántica. En las páginas anteriores, se ha indagado en las imágenes metafóricas, o sea, las metáforas fosilizadas a las que recurre la prensa, así como su expresión lingüística.

Primero, la investigación de los recursos lingüísticos empleados en el discurso periodístico ha revelado el uso de vocablos y de asociaciones léxico-semánticas marcadas [+intensidad], [+cantidad], [+frecuencia] y [+duración], matices intrínsecamente relacionados. Muy a menudo, a estos valores ponderativos se añade el matiz [+negativo]. Se ha identificado un variado repertorio de recursos lingüísticos y familias léxicas, resultantes de varios procesos lexicogenésicos. Su análisis nos ha permitido apreciar que ciertos vocablos y asociaciones léxicas presentan un significado intensivo intrínseco, que cubren un amplio espectro conceptual. Las estructuras consideradas van marcadas estilísticamente [+coloquial/oral] y, junto a las amplias series sinonímicas, ponen de manifiesto también la tendencia a la expresividad del discurso periodístico en su conjunto.

En síntesis, resultan imágenes metafóricas complejas e impactantes emocionalmente. La situación climática actual y el exceso térmico se representan como una crisis ecológica, epifenómeno del cambio medioambiental y del calentamiento planetario. Es más, los períodos cálidos no se limitan solo al estío, sino que incluyen igualmente los meses de primavera y otoño. Dicha crisis genera una multitud de peligros, desastres y hasta la extinción del planeta. A estas imágenes conceptuales se asocia el subesquema ‘infierno’. Este se encuentra en intrínseca relación con el ‘fuego’, especialmente, en los artículos publicados durante los meses estivales.

Igualmente, cabe realzar una vez más que las imágenes conceptuales expuestas en los apartados precedentes están en consonancia con los objetivos y las peculiaridades estilísticas del discurso periodístico: expresividad, información sorprendente e impactante, etc. Así pues, aparte de informar, los periodistas buscan despertar el interés e impresionar, con el fin de atraer cada vez más lectores.

Más allá del análisis lingüístico emprendido, nuestra labor investigativa podría considerarse un intento de llamar la atención acerca de los bulos climáticos alarmistas. Opinamos que investigaciones como la nuestra podrían hacer a los lectores concienciar los cambios medioambientales y reflexionar sobre los peligros y su reflejo en la prensa. Esto les posibilita identificar y desmontar dichos bulos, así como interpretar correctamente la información proporcionada por la prensa y fomentar el pensamiento crítico.

Referencias bibliográficas

Fuentes primarias

El País, en línea <https://elpais.com>

<https://elpais.com/espana/2025-05-28/las-claves-del-episodio-de-calor-extraordinario-estara-en-el-podio-de-los-tres-peores-registrados-en-mayo.html> (última consulta: 10/11/20205)

https://elpais.com/espana/2025-05-28/comienza-el-pico-del-episodio-de-calor-extremo-para-mayo-que-durara-hasta-el-domingo.html#?rel=mas_sumario (última consulta: 16/07/2025)

<https://elpais.com/espana/2025-05-26/la-aemet-anuncia-el-primer-episodio-calido-del-ano-hasta-42-grados-en-el-valle-del-guadalupe.html#?rel=mas> (última consulta: 10/06/2025)

- <https://elpais.com/clima-y-medio-ambiente/2025-05-28/el-calentamiento-global-no-da-marcha-atras-la-temperatura-del-planeta-seguira-en-niveles-record-en-los-proximos-cinco-anos.html#?rel=mas> (última consulta: 10/11/2025)
- <https://elpais.com/espana/2025-05-29/el-calor-extremo-para-mayo-obliga-a-la-aemet-a-activar-avisos-en-siete-comunidades-con-andalucia-ya-en-naranja.html> (última consulta: 11/11/2025)
- <https://elpais.com/espana/madrid/2025-05-28/madrid-se-enfrenta-a-temperaturas-de-record-en-mayo-sin-noticias-del-plan-contr-el-calor.html#?rel=mas> (última consulta: 28/06/2025)
- <https://elpais.com/clima-y-medio-ambiente/2025-05-30/radiografia-de-los-40-en-mayo-en-espana-ni-rastro-de-ellos-hasta-2006-y-siete-en-19-anos.html> (última consulta: 29/09/2025)
- <https://elpais.com/clima-y-medio-ambiente/2025-06-04/un-estudio-certifica-que-las-sequias-son-cada-vez-mas-severas-debido-al-cambio-climatico-causado-por-el-ser-humano.html> (última consulta: 12/07/2025)
- <https://elpais.com/clima-y-medio-ambiente/2025-06-28/la-primera-ola-de-calor-arranca-con-el-75-de-los-municipios-en-niveles-de-riesgo-para-la-salud.html> (última consulta: 15/08/2025)
- <https://elpais.com/clima-y-medio-ambiente/2025-07-02/el-calor-extremo-golpea-europa-falta-de-aire-acondicionado-incendios-forestales-y-cierre-de-escuelas.html> (última consulta: 10/09/2025)
- <https://elpais.com/clima-y-medio-ambiente/2025-09-15/aemet-confirma-que-espana-ha-vivido-el-verano-mas-calido-desde-que-hay-registros.html> (última consulta: 11/11/2025)
- <https://elpais.com/clima-y-medio-ambiente/2025-09-15/espana-es-el-pais-europeo-que-pagara-la-factura-mas-alta-por-el-clima-extremo-de-este-verano.html> (última consulta: 10/11/2025)
- <https://elpais.com/clima-y-medio-ambiente/2025-11-06/los-tres-anos-mas-calurosos-registrados-hasta-ahora-en-el-planeta-son-2023-2024-y-2025.html> (última consulta: 11/07/2025)
- <https://elpais.com/clima-y-medio-ambiente/2025-10-12/el-calentamiento-global-lleva-a-los-arrecifes-de-coral-tropicales-al-punto-de-no-retorno.html> (última consulta: 10/11/2025)

Estudios lingüísticos

- Barsalou, Lawrence W. 1982. *Context-independent and context-dependent information in concepts*, in “Memory & Cognition”, 10, p. 82-93.
- Barsalou, Lawrence W. 2005. *Situated conceptualisation*, in “Handbook of Categorisation in Cognitive Science”, (eds.) Cohen, H. / Lefebvre, C.
- Bran, Răzvan, 2024. “Tendencias neológicas en la terminología gastronómica española”, in *Studia UBB Philologia*, LXIX, 1, 2024, p. 15-34.
- Bran, Răzvan, 2021a. *COVID-19, Corona de nombre y apellidos Virus Disease. Las denominaciones del Coronavirus en la prensa española y rumana. Estructura morfosintáctica y semántica*, in “Crossing Boundaries in Culture and Communication”, Volume 12, Number 2, București: Editura Universitară, p. 117-129.
- Bran, Răzvan, 2021b. *Las metaforizaciones conceptuales del Coronavirus en el lenguaje periodístico español y rumano*, in María Águeda Moreno Moreno, Marta Torres Martínez (coords.), “Investigaciones léxicas. Estados, temas y rudimentos. Líneas de investigación del Seminario de Lexicografía Hispánica”, Jaén: Octaedro, p. 35-45.
- Fillmore, Charles. 1976. *Frame semantics and the nature of language*, in “Annals of the New York Academy of Sciences: Conference on the Origin and Development of Language and Speech”, volume 280, p. 20-32.
- Fillmore, Charles. 2006. *Frame Semantics*, in Geeraerts, D. (ed.), “Cognitive Linguistics: Basic Readings”, Berlin/New York: Mouton de Gruyter, p. 373-400.
- Fillmore, Charles, Atkins B. T. S. 1992. *Towards a frame-based lexicon: The semantics of RISK and its neighbors*, in A. Lehrer, Kittay, E. (eds.), “Frames, Fields and Contrasts: New Essays in Semantics and Lexical Organization”, Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates, p. 75-102.
- Kleiber, Georges, 1990. *La sémantique du prototype. Catégories et sens lexical*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Lakoff, G., Johnson, M. 1980. *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lakoff, George. 1993. *The Contemporary Theory of Metaphor*, in “Metaphor and Thought” (second edition), Andrew Ortony (ed.), Cambridge: Cambridge University Press.
- Lakoff, G., Johnson, M. 1999. *Philosophy in the flesh. The embodied mind and its challenge to western thought*. New York: Basic Books.

Aura Cristina BUNORO
(Universidad de Bucarest)

**Crisis social y resistencia indígena
en las *Tradiciones peruanas*
de Ricardo Palma**

Abstract: (*Social crisis and indigenous resistance in Ricardo Palma's Peruvian Traditions*) It is well known that the affiliation of Ricardo Palma with colonialism is unjust, because throughout his *Tradiciones* we find many passages that highlight his critical view regarding the Conquest and the colonial period. In addition to recovering the Inca past through a fusion of history and literature, Palma uses his writings as a tool to correct the ills of society. The defense of Indigenous rights was expressed in a more moderate and literarily indirect way in his case. Yet he did manage to convey the crisis of the Indigenous population and the cultural roots of pre-Hispanic Peru— a condition marked by marginalization, exclusion, and relegation, as the Republic continued the same subordinate role that the colony had imposed upon them; and at the same time, the resistance and desire for freedom of Indigenous peoples.

Keywords: *crisis, freedom, rights, indigenous, Inca.*

Resumen: Es bien conocida la injusta afiliación de Ricardo Palma al colonialismo, ya que a lo largo de sus *Tradiciones* hallamos muchos fragmentos donde destaca su visión crítica con respecto a la Conquista y al período colonial. Además de la recuperación del pasado incaico a través de la fusión entre historia y literatura, Palma utiliza sus escritos como herramienta para corregir los males de la sociedad. La defensa de los derechos indígenas se expresó de manera más moderada y literariamente indirecta en su caso. Pero sí que ha conseguido transmitir la crisis en la que se hallaban el indígena y las raíces culturales del Perú prehispánico por su estatuto relacionado con la marginación, exclusión y relegación, siguiéndose en la República el mismo papel subordinado que la colonia les había impuesto; y al mismo tiempo la resistencia y el deseo de libertad de los indígenas.

Palabras clave: *crisis, libertad, derechos, indígena, incaico.*

La extensión de las tradiciones dedicadas a la Colonia ha generado mucha polémica alrededor de la anexión de Ricardo Palma al colonialismo. José Carlos Mariátegui afirma que dicha ubicación llevaría a la deformación de la obra (cfr. Mariátegui 1979, 159-160) dado que las pocas tradiciones dedicadas al periodo incaico recogen todos aquellos elementos, temas, motivos (las figuras históricas más importantes, el origen de los incas, sus riquezas y la costumbre de enterrarlas, la descripción de los incas, las costumbres y cultura incaicas) que remiten al legado incaico y que lo rescatan. Además, Palma no dedica más extensión en su obra a este periodo por no repetir lo que ya había escrito el Inca Garcilaso de la Vega en sus *Comentarios Reales*, una de las fuentes fundamentales para las *Tradiciones peruanas*.

Y en cuanto al proceso de independencia del Perú, hallamos en la obra desde las primeras rebeliones indígenas hasta la participación de las figuras centrales de la emancipación, como San Martín y Simón Bolívar. “No faltan, naturalmente, en las

Tradiciones, alusiones a jefes militares de relieve, como los generales Sucre y Córdova, y algunos del bando español, juzgados negativa o positivamente” (Bellini 2011, 37). Además, Isabelle Tauzin Castellanos señala que, en las *Tradiciones*, se produce “un proceso de falsificación del testimonio histórico” (Tauzin Castellanos 2000, en línea), ya que el tradicionista reviste el contenido de la historia en ropaje literario con un propósito bien definido, el de apoyar a la construcción de la identidad nacional peruana incluyendo el pasado prehispánico. Además, Palma alterna entre una escritura seria e instructiva y una perspectiva humorística, según lo requiera el tema tratado.

Veamos cómo se narra la rebelión de los incas y el conflicto entre estos y los conquistadores en la tradición “Un cerro que tiene historia”: “En 1536 en Inca Manco, a la vez que con un ejército de ochenta mil indios asediaba el Cuzco, envió veinticinco mil guerreros sobre la recién fundada ciudad de Lima” (Palma 1952, 37). Según la tradición, los indígenas entablaron enfrentamientos con los españoles, “defensores de la ciudad” por diez días. La amante de Pizarro, hermana de Atahualpa, entregó a los incas sitiadores “un cofre lleno de oro y esmeraldas” (Palma 1952, 37). Aunque había sido descubierta, Pizarro decidió perdonarla. Palma relata que “a no obrar el Cielo un milagro, los españoles estaban perdidos” (Palma 1952, 38); sin embargo, gracias a la intervención divina, “los indios emprendieron la retirada, sin que haya podido ningún historiador explicar las causas que la motivaron” (Palma 1952, 38).

Una figura histórica incaica importante es el Inca Manco que aparece en la tradición “La muerte del factor”, representado como un rebelde frente a la conquista y al mando de un importante contingente de soldados dispuestos a derrotar a los españoles. En esta tradición, los indígenas —como era habitual— se encuentran establecidos en los Andes, cuyas elevadas montañas les brindaban protección y refugio (cfr. Palma 1952, 68).

El tradicionista afirma que Francisco de Carbajal constituyó un respaldo decisivo para los Pizarro en su confrontación con los indígenas sublevados quienes buscaban recuperar su libertad y sus derechos. “La sublevación de indios era general en el Perú” (Palma 1952, 82) por culpa de la crisis social provocada por la falta de equidad y justicia.

Los enfrentamientos entre indígenas y conquistadores también se mencionan en la tradición “Maldición de mujer”. En este relato, los indígenas aparecen defendiendo sus territorios, lo que obligaba a los españoles a “sostener muy sangrientas batallas” (Palma 1952, 90) y a soportar hambre, miseria y diversos peligros. Incluso las mujeres españolas se vieron en la necesidad de defenderse, “batiéndose vigorosamente con los indios” (Palma 1952, 90).

Los enfrentamientos entre los pueblos originarios y los conquistadores llegaron incluso a provocar el cambio de nombre de ciertos asentamientos, como se observa en la tradición “Barchilón”. Al referirse a la fundación de San Juan de la Frontera, o Huamanga, Palma alude al Inca Manco y al Inca Viracocha, puesto que el nombre original del lugar se atribuía a ellos (cfr. Palma 1952, 130). No obstante, tras la derrota de las tropas de Manco, la denominación fue modificada. Tal como explica el autor, así como tantas otras cosas transformadas con la llegada de los españoles, también el nombre de la ciudad sufrió una alteración. El nuevo título buscaba rememorar el triunfo de los conquistadores sobre los vasallos del Inca: “Más tarde cambió el

nombre de San Juan de la Frontera por el de San Juan de la Victoria, conmemorando un triunfo de las armas españolas sobre los vasallos del infortunado Manco” (Palma 1952, 130).

En determinadas circunstancias, algunos grupos indígenas optaron por no enfrentarse a los conquistadores y aceptaron su autoridad, siempre que estos garantizaran el respeto de los antiguos derechos de la tribu, prerrogativas que ya habían perdido tras la conquista incaica. Tal fue el caso del cacique Oto Apu-Alaya, jefe de los indígenas del valle de Huancayo, quien “fué de los primeros en reconocer el nuevo orden de gobierno” (Palma 1952, 376). Sin embargo, las tradiciones registran que, en la mayoría de ocasiones, los pueblos originarios se sublevaron contra la dominación española. Entre ellos destaca el indígena Pedro Bohorques, quien, tras escapar del presidio de Valdivia, “proclamándose descendiente de los Incas, y haciéndose coronar, se puso a la cabeza de un ejército” (Palma 1952, 394).

El conflicto entre indígenas y españoles se evidencia también en la tradición “Un virrey y un arzobispo”, donde se menciona que “[...] la rebelión de los indios de Huarochiri, que se sofocó ahorcando a los principales cabecillas, figuran entre los sucesos siniestros de esa época” (Palma 1952, 554). La rebelión que estalló en el año 1750 en la provincia de Huarochirí en contra de la dominación española duró dos meses y fue un levantamiento que sacudió la estabilidad del dominio de la Corona en Perú (cfr. Spalding 2003, 21).

Asimismo, en “El castigo de un traidor”, Palma relata la historia del mestizo Jorge Gobeá, delator de los líderes de la revolución programada para el día de San Miguel Arcángel. Gobeá, espía al servicio del virrey, había logrado infiltrarse entre los conspiradores y revelar sus planes. El juramento de luchar por la libertad de la patria se realizó durante el entierro del cacique Chonqui, figura noble y respetada. El uso de expresiones como “patria esclavizada” (Palma 1952, 571) evidencia la intención del autor de criticar el orden colonial y resaltar la participación indígena en la lucha independentista y en la formación de la identidad nacional. Según esta tradición, quienes participaron en el juramento de liberarse de los opresores eran “más de cuarenta, entre mestizos e indios nobles, caciques en su mayor parte de los pueblos inmediatos a Lima” (Palma 1952, 571). El desenlace de la conspiración resultó trágico: “seis de los caudillos fueron ahorcados y descuartizados, poniéndose las cabezas en escarpas sobre el arco del Puente y en las portadas de Lima” (Palma 1952, 571). El tradicionista expone luego el origen de esta conspiración, situándola en el momento en que el indígena Juan Santos se proclamó Inca y comenzaron los enfrentamientos con las autoridades españolas. Juan Santos era mestizo, probablemente nacido en el Cusco, y criado por los jesuitas, con quienes aparentemente viajó a Europa y África. Al volver al Perú se sintió descendiente de los incas y tomó el nombre de Juan Santos Atahualpa, recorriendo la sierra desde el Cusco a Cajamarca. Volvió al Perú antes de 1734 y decidió alzarse contra la Corona en 1742. Pretendió restablecer el Tahuantinsuyo y proclamarse inca, argumentando que descendía de ellos y que contaba con el favor de los indios, mestizos y negros. Dominó las tribus de yaneshas y asháninkas y las sublevó contra los frailes. En los trece años que duró la rebelión, fueron diezmadas las misiones de Chanchamayo, Perené, Huancabamba, Gran Pajonal y Alto Ucayali (cfr. Del Busto 2004, 162).

Palma plantea aquí una nueva versión del conflicto entre civilización y barbarie, oponiendo a los indígenas “civilizados” frente a aquellos que califica como “salvajes”. Critica especialmente las acciones de estos últimos, pues no mostraron piedad con los españoles capturados, a quienes finalmente ejecutaron. Desde su posición de defensor de una conducta humanitaria, Palma no oculta las imperfecciones de los pueblos indígenas y llega incluso a denominar “huestes bárbaras” a los naturales que manifestaron una violencia excesiva en su lucha contra la dominación española:

Desde 1743, el indio Juan Santos, en las montañas de Chanchamayo, se había proclamado Inca bajo el nombre de Atahualpa II, rey de los Andes, y a la cabeza de tribus salvajes se adueñó del cerro de la Sal, amagando invadir Tarma, Huancayo, Huánuco y otras poblaciones. Las autoridades españolas se pusieron a la defensiva y artillaron el fuerte de Quimiri, que a la postre cayó en poder de las huestes bárbaras, las que sin compasión degollaron a los soldados prisioneros. En 1749 rugióse que Juan Santos había sido asesinado por sus vasallos, y los indios de las poblaciones civilizadas, que simpatizaban y aun mantenían inteligencia secreta con aquel caudillo, se echaron abiertamente a conspirar en Lima. (Palma 1952, 572)

Según relata la tradición, la naturaleza parecía ponerse del lado de los indígenas en su lucha por recuperar la libertad, de modo que “los soldados del rey eran impotentes para batir a los indios en las empinadas y riscosas breñas” (Palma 1952, 572). Los conquistadores debieron enfrentarse a un entorno majestuoso pero hostil, al cual no estaban habituados. A pesar de que los indígenas conocían bien el terreno, su rebelión fue finalmente sofocada. La victoria española se debió, en parte, a la falta de una organización sólida entre los sublevados y, a ello, se sumó la traición del mestizo Jorge Gobeá. La compasión del autor hacia los vencidos se percibe en el uso de expresiones como “tan abatida raza”, así como en su reflexión sobre el desenlace del conflicto: la traición y la desunión interna hicieron que la contienda no concluyera de forma distinta. Palma observa que “el virrey habría tenido que tratar de potencia a potencia con los de Huarochirí y alcanzado éstos concesiones y privilegios en favor de su *tan abatida raza*¹” (Palma 1952, 572-573).

Según señala Palma, Juan Santos se proclamó Inca con el nombre de Atahualpa II, plenamente consciente del valor simbólico que tenía asumir el nombre del último monarca inca, engañado por los conquistadores y ejecutado sin posibilidad de defenderse. La explotación del territorio por parte de los españoles provocó numerosos conflictos con los pueblos originarios. En la tradición “El resucitado”, se narra que el aumento de contribuciones e impuestos desembocó en la ejecución de funcionarios reales a manos del pueblo. Palma recurre a la expresión “tanto ajustó la cuerda” para subrayar la difícil situación que atravesaban los indígenas durante la época colonial. Con frecuencia, las rebeliones concluían de manera trágica: “En el Cuzco se descubrió muy oportunamente una vasta conspiración encabezada por don Lorenzo Farfán y un indio cacique, los que, aprehendidos, terminaron su existencia en el cadalso” (Palma 1952, 651-652). Según relata Palma, aunque el virrey Guirior

¹ Las cursivas son nuestras.

había advertido a Areche que moderara la excesiva severidad de sus medidas —pues la imposición de nuevos tributos no podía desembocar sino en una protesta armada—, el enviado del rey persistió en la explotación de la población. El autor emplea el término “peruanos” para referirse a los naturales del territorio y denomina al Perú “tierra conquistada”, en contraste con la figura de la dominación española encarnada en Areche, quien representa el abuso ejercido sobre los indígenas.

Guirior se esforzó en convencer al superintendente de que iba por mal camino; que era mayúsculo el descontento, y que con el rigorismo de sus medidas no lograría establecer los nuevos impuestos, sino crear el peligro de que el país en masa recurriese a la protesta armada, previsión que dos años más tarde, y bajo otro virrey, vino a justificar la sangrienta rebelión de Tupac-Amaru. Pero Areche pensaba que el rey lo había enviado al Perú para que, sin pararse en barras, enriqueciese el real tesoro a expensas de la tierra conquistada, y que los peruanos eran siervos cuyo sudor, convertido en oro, debía pasar a las arcas de Carlos III. (Palma 1952, 652)

Toda esta situación desembocó en la rebelión de Túpac Amaru, quien se alzó precisamente para poner fin a los tributos excesivos, la mita y los abusos de los corregidores. El movimiento que inició fue el más importante del Virreinato español. En la tradición “El resucitado”, su presencia es secundaria, y la rebelión aparece mencionada como una respuesta a las duras condiciones impuestas a los indígenas por la Corona. Palma considera justificado el levantamiento de Túpac Amaru, dado el grado de explotación al que estaban sometidos los habitantes originarios del territorio, evidenciando una clara posición a favor de la causa indígena. El líder revolucionario adquiere un rol más destacado en la tradición “El corregidor de Tinta”, como “personaje estelar” (Rodríguez Chávez 2003, 77), y “donde su presencia dejará de ser circunstancial, efímera, indirecta” (Rodríguez Chávez 2003, 77). Allí aparece como invitado a la festividad del santo patrón del cura don Carlos Rodríguez: “Ocupaba aquella mañana la cabecera de la mesa, teniendo a su izquierda a un descendiente de los Incas, llamado don José Gabriel Tupac Amaru, y a su derecha a doña Micaela Bastidas, esposa del cacique” (Palma 1952, 670).

Según narra la tradición, durante la celebración hizo su aparición don Antonio de Arriaga, un hombre engreído y avaro, quien faltó el respeto a Túpac Amaru al ocupar la silla destinada al descendiente de los Incas. Mientras Arriaga conversaba con el cura —en una plática que exigía toda su atención—, don José Gabriel y otros invitados abandonaron discretamente la sala. Palma relata que, al dirigirse el corregidor hacia su residencia, fue apresado por un grupo enviado por Túpac Amaru y conducido a Tungasuca. Acto seguido, “salieron indios con pliegos para el Alto Perú y otros lugares, y Tupac-Amaru alzó bandera contra España” (Palma 1952, 671). Mientras Arriaga aguardaba su ejecución, el pregonero leyó los títulos de Túpac Amaru y las razones que justificaban la condena del hidalgo español. Don José Gabriel I adquiriría así una dimensión continental, pues era: “*Inca, rey del Perú, Santa Fe, Quito, Chile, Buenos Aires y continente de los mares del Sur, duque y señor de los Amazonas y del gran Paititi*” (Palma 1952, 671). Todos estos acontecimientos tuvieron lugar bajo el gobierno del virrey don Agustín de Jáuregui. No obstante, el desenlace de la revolución fue trágico y estuvo marcado por una extrema crueldad

tanto hacia los rebeldes como hacia sus familias. Palma lo relata del siguiente modo: “la chispa no se extinguió hasta julio de 1783, en que tuvo lugar en Lima la ejecución de don Felipe Tupac, hermano del infortunado Inca, caudillo de los naturales de Huarochiri” (Palma 1952, 672).

La venganza de los indígenas por la muerte de Túpac Amaru condujo al envenenamiento de don Agustín de Jáuregui mediante el uso de cerezas. La fecha señalada al inicio de esta tradición, el 4 de noviembre de 1780, corresponde al levantamiento tupamarista, en el que Túpac Amaru aparece como el personaje de fondo. Aunque el tradicionista no ofrece demasiados detalles sobre la rebelión, sí sostiene que se trató de un movimiento que estuvo a punto de lograr la independencia del país. Ricardo Palma otorga un valor significativo a las rebeliones indígenas como respuesta a las difíciles condiciones de vida impuestas por la dominación española; esta perspectiva se hace evidente tanto en las múltiples referencias a los levantamientos como en su crítica a la opresión sufrida por los pueblos originarios. En esta línea, “tras de Arriaga y Túpac Amaru, surgen perfectamente tipificadas la sociedad feudal hegemónica y la nativa oprimida” (Rodríguez Chávez 2003, 84). Además, en el caso de Palma la historia de su país recibe una interpretación determinada acorde con las intenciones del tradicionista de ayudar a la formación de la identidad nacional peruana (cfr. Unzueta 1993, 503).

Tupac Amaru II es considerado un precursor de la independencia del Perú; la rebelión que acaudilló marcó el inicio de la etapa emancipadora de la historia del Perú cuando este país se decidió por su independencia después de casi tres siglos de ser colonia española. Desde el sector indigenista ha sido reconocido como el fundador de la identidad nacional peruana. El área donde se inició la guerra tupacamarista tenía un noventa y dos por ciento de población amerindia. José Gabriel Condorcanqui Noguera, conocido como Túpac Amaru II, fue cacique de los territorios que le correspondían por herencia; fijó su residencia en la ciudad del Cusco, desde donde viajaba constantemente para controlar el funcionamiento de sus tierras; todas las actividades económicas desempeñadas le procuraron a él y a su familia un buen nivel económico. Sin embargo, debido a sus fuertes rasgos indígenas, la alta sociedad cusqueña formada principalmente por españoles y criollos no lo aceptaba como uno de los suyos. Más aún, por tener prósperas actividades económicas, Condorcanqui empezó a sufrir la presión de las autoridades españolas que lo sometieron al pago de prebendas e impusieron la obligación a todos los indígenas de participar en la mita, o trabajo en las minas en favor de la Corona. Todas estas injusticias llevaron a un movimiento militar contra la dominación española. José Gabriel Condorcanqui adoptó el nombre de Túpac Amaru II en honor de su antepasado Túpac Amaru I, el último Inca de Vilcabamba. Túpac Amaru II se declaró Inca y Rey; además, la tradición de su familia afirmaba que descendía directamente de la rama de los incas. La Corona consiguió capturar a los principales dirigentes de la rebelión y Túpac Amaru fue obligado a presenciar la ejecución de toda su familia. El resultado de este movimiento fue la eliminación de la clase indígena noble y el acrecentamiento de la represión contra lo andino, por el temor de que algo así volviera a repetirse (Del Busto 2004, 165-169).

Ricardo Palma menciona a este destacado líder del levantamiento indígena contra la dominación extranjera porque, desde su perspectiva, desempeñó un papel

fundamental en la construcción de la identidad nacional. Julio Ortega destaca la acción que se ejerce recíprocamente entre el discurso literario y la formación de las nacionalidades: “Las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma son una de las instancias privilegiadas en la interacción que hoy verificamos entre el discurso literario, la formación de las nacionalidades, y la cultura de la diferencia hispanoamericana en el siglo XIX” (Ortega 1993, 409). Además, mediante el carácter casi legendario de la rebelión y la brutal represión que la sofocó, el autor intensifica su crítica al imperialismo. La insurrección de Túpac Amaru y su trágico desenlace se evocan también en la tradición “Nadie se muere hasta que Dios quiere”: “Avilés había llegado al Perú en la época del virrey Amat; y cuando estalló en 1780 la famosa revolución de Tupac-Amaru fué mandado con tropas para sofocarla” (Palma 1952, 806). En “Los brujos de Shulcahuanga”, Palma vuelve a mencionar a Túpac Amaru, al tiempo que describe la difícil situación de los indígenas obligados a pagar el tributo de la mita.

La rebelión encabezada por Pumacahua, cacique de Chinchero, Maras, Guayllabamba, Umasbamba y Sequecancha, se menciona en la tradición “Asunto concluído”. Según señala el tradicionista, se trató de una insurrección célebre, pues “como sabe todo el que algo ha leído sobre historia americana, en un tumbo de dado estuvo el triunfo de la buena causa y el que la Independencia del Perú hubiera sido desde entonces un hecho” (Palma 1952, 875). El movimiento se expandió, y los indígenas que habían participado en una bebeduría “incendiaron el cuartel, mataron al gobernador-intendente y a más de cuarenta prisioneros, y... asunto concluido” (Palma 1952, 875).

En la tradición “Los brujos de Shulcahuanga” reaparece el tema del enfrentamiento entre los indígenas y los españoles, así como las causas que impulsaron la sublevación popular. Ricardo Palma denuncia las duras condiciones de vida a las que estaban sometidos los pueblos originarios mediante expresiones como “tiranía de los conquistadores” o el “yugo” que oprimía a los indios. Estas formulaciones evidencian su visión crítica del período colonial. Además, la explotación sistemática de los indígenas y de sus tierras se presenta como uno de los principales motores de las rebeliones:

En esos anónimos se disertaba largo y menudo sobre la tiranía de los conquistadores, sobre el yugo a que vivía sujeta la raza indígena, sobre lo abusivo del tributo de la mita y sobre las socaliñas parroquiales y demás temas obligados, terminando por excitar a los pueblos a rebelarse contra el rey de España y sus sicarios en el Perú. (Palma 1952, 914)

Según esta tradición, José Luz de la Verdad exhortaba a los hombres a participar en la lucha contra la opresión, afirmando que las tierras pertenecían a los peruanos y no a los españoles, responsables de haber impuesto tributos excesivos y un régimen tiránico. El desenlace de la rebelión culminó con la derrota indígena y la victoria de las fuerzas españolas. José Luz de la Verdad fue abatido por disparos de fusil y “la gente que lo acompañaba puso bandera blanca y se rindió a la autoridad” (Palma 1952, 916). A través de la voz de este personaje, Palma articula una crítica

contundente al período colonial y subraya la necesidad de libertad para los indígenas sometidos a la opresión:

- Yo soy José Luz de la Verdad, y os requiero para que matéis a los patrones tiranos y a los curas esquiladores de las ovejas. *Esta tierra es nuestra, muy nuestra, de los peruanos y no de los españoles*. No toleremos más tiempo a los que vienen de fuera a gobernar en nuestra casa, cargándonos de cadenas y tributos y convirtiendo en oro las gotas del sudor de nuestra frente. ¡Abajo la tiranía! ¡Viva la libertad!¹ (Palma 1952, 915)

Al igual que Bartolomé de las Casas, Palma ve a los indígenas como “ovejas”, es decir, seres dóciles y pacíficos cuya ingenuidad fue aprovechada por los conquistadores, quienes los encadenaron y los convirtieron en esclavos sometidos a un trabajo excesivo. Mediante esta crítica constante de la Conquista y de la Colonia, Ricardo Palma se sitúa entre los escritores que reivindican los derechos de la población indígena.

Todo lo presentado anteriormente demuestra que el tradicionista no se limita a reconstruir episodios pintorescos del pasado colonial, sino que desarrolla una profunda reflexión crítica sobre la resistencia de los indígenas frente a la crisis social originada por la explotación, los tributos excesivos, la mita y la tiranía de los corregidores. Las *Tradiciones peruanas* revelan que dicha crisis colonial no solo fue política, sino también social y cultural, y que el deseo de libertad de los pueblos indígenas constituyó una fuerza histórica decisiva en la formación del Perú moderno.

Bibliografía

- Bellini, Giuseppe. 2011. *Estampas de la Independencia en las Tradiciones peruanas de Ricardo Palma*, “Philologia hispalensis”, n° 25, p. 33-48.
- Busto, José Antonio del. 2004. *Conquista y Virreinato*. Lima: Empresa Editora El Comercio.
- Mariátegui, José Carlos. 1979. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. México: Ediciones Era.
- Ortega, Julio (ed., coord.). 1993. *Tradiciones peruanas*. Madrid: Colección Archivos.
- Palma, Ricardo. 1952. *Tradiciones peruanas completas*. Madrid: Aguilar S.A. de Ediciones.
- Rodríguez Chávez, Iván. 2003. *Otra ventana sobre Ricardo Palma*. Lima: Editorial Universitaria-Universidad Ricardo Palma.
- Spalding, Karen. 2003. *Rebelión colonial: Huarochirí, 1750*, en “Revista de Antropología”, n° 1, año I, p. 21-29.
- Tauzin Castellanos, Isabelle. 2000. *La historia del Perú revisada y corregida por Ricardo Palma*, en “Revista de la Casa Museo Ricardo Palma”, n° 1. URL: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/00361732200414962032268/p0000012.htm>. Última accesare 20.09.2025.
- Unzueta, Fernando. 1993. “Las *Tradiciones peruanas* y la cuestión nacional”, en Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas*, Julio Ortega (ed., coord.) Madrid: Colección Archivos.

¹Las cursivas son nuestras.

Carmen BURCEA | **Sobre la identidad en tiempo
(Universidad de Bucarest) de crisis: El caso Zuloaga**

Abstract: (*On identity in times of crisis: the Zuloaga case*) The «crisis of 98» is a subject widely treated from the socio-political and literary perspectives, while the artistic approach is less frequent. However, the intrinsic relationship between art and Spanish history at the turn-of-the-century is undeniable, and Zuloaga's paintings are paradigmatic. Moreover, the «Zuloaga question» marked a turning point in the Spanish cultural landscape from the decline of the colonial empire to the Franco regime. This article proposes a reflection on Spanish identity within this framework, taking as a reference precisely the legacy of the Basque painter, who was confident that his work «will come to be what it is, *the Spanishness, the traditional*, what is in people and in things, (...) as a rich trophy evocative of the race» (Zuloaga 1913).

Keywords: *Ignacio Zuloaga, «crisis of 98», over-the-top Spanishness, «dark Spain», castilianism.*

Resumen: La «crisis del 98» es un tema ampliamente tratado desde una perspectiva sociopolítica y literaria, mientras que la vertiente artística es menos frecuente. No obstante, la relación intrínseca entre el arte y la historia de la España finisecular es innegable, y las pinturas de Zuloaga resultan paradigmáticas. Es más, la «cuestión Zuloaga» marcó un punto de inflexión en el panorama cultural español desde el ocaso del imperio colonial hasta el régimen franquista. El presente artículo plantea una reflexión sobre la identidad española dentro de este marco, tomando como referencia precisamente el legado del pintor vascongado, quien confiaba que su obra «vendrá a ser lo que es, *lo español, lo castizo*, lo que está en las gentes y en las cosas, (...) como rico trofeo evocador de la raza» (Zuloaga 1913).

Palabras clave: *Ignacio Zuloaga, «crisis del 98», española, «España negra», castellanismo.*

I. Lo zuloaguesco en su marco histórico-cultural

La historiografía ha comprobado que, si bien la guerra con los Estados Unidos de América no precipitó el desmantelamiento de la Restauración alfonsina ni del sistema canovista, resultó ser el catalizador de una crisis de identidad (Villares 2009: 246). En el umbral de los siglos, España se tornó en foco de análisis de los intelectuales que vacilaban entre el retorno a las tradiciones castizas y la europeización. Ya antes del «desastre del 98», escritos como *Los males de España* (Lucas Mallada, 1890), *En torno al casticismo* (Miguel de Unamuno, 1895) e *Idearium español* (Ángel Ganivet, 1895) reflexionaban sobre esta problemática y ponían en tela de juicio el cientifismo, el positivismo y el academicismo, y, de hecho, ponían de manifiesto el «mal del siglo» de alcance continental (Cerezo Galán 2003).

En este caldo de cultivo, las introspecciones sobre las causas de la decadencia y cómo regenerar «lo típicamente español» trascendieron lo meramente literario para imbricarse en los discursos musicales y artísticos. A pesar de que el análisis se enfocó, de manera prevalente, en las obras de Unamuno, Azorín, Baroja o Maeztu, lo mismo

aconteció en el campo de la música y la pintura. Los compositores Isaac Albéniz, Enrique Granados y Manuel de Falla se apropiaron del pintoresquismo y el alhambrismo musical, tan característicos del movimiento romántico nacionalista (Álvarez Junco 2009: 258-266). Y, por su parte, Ignacio Zuloaga convirtió sus lienzos en un reflejo de los tópicos del 98, entre los cuales cabe destacar la «España negra» con sus tradiciones y sus figuras ancladas en atemporalidad.

A grandes rasgos, el discurso nacionalista percibía una amenazante pérdida de los atributos que definían la identidad española, lo cual trajo consigo que los intelectuales noventayochistas asumieran la misión de recuperar el espíritu de la vieja España y su esencia castellana. El castellanismo, la exaltación de Castilla como crisol de España, cobra especial relevancia, ya que en este ideario germinó la fascinación por las sierras castellanas, las mesetas desoladas, las llanuras quemadas por el sol, o sea los escenarios que forjaron el carácter de los ascetas, místicos y caballeros errantes como Don Quijote —el héroe plasmado por Cervantes, a quien Zuloaga dedicó varios retratos (*El Quijote herido*, 1906; *El Quijote con yelmo*, 1927)—.

Ignacio Zuloaga emerge, por tanto, en este contexto histórico-cultural como exponente de la Generación del 98. Al analizar sus telas, críticos de la talla de Francisco Alcántara y Enrique Lafuente Ferrari han destacado su peculiar resonancia con la «tragedia racial, nacional y geográfica» experimentada en España en aquel entonces y con los escritos de Azorín y Unamuno, aseverando que, con su pincel y paleta cromática, Zuloaga aportó una expresión visual sobre lo que se conoce como «problema de España» (Alcántara, 1926; Lafuente Ferrari, 1948).

Cabe señalar que el propio Zuloaga, como testimonio de su profesión de fe y afinidad con los intelectuales de la época, retrató a figuras destacadas de la Generación del 98, así como a los europeístas de la Generación del 14, mientras la *Visión del Apocalipsis* de El Greco (hacia 1610), que configuraba el telón de fondo, establecía un claro vínculo con el Siglo de Oro y con el artista apreciado como precursor del arte moderno.



Mis amigos (1920-1936)
Museo Zuloaga, Zumaia (País Vasco)

II. Un vascongado errabundo

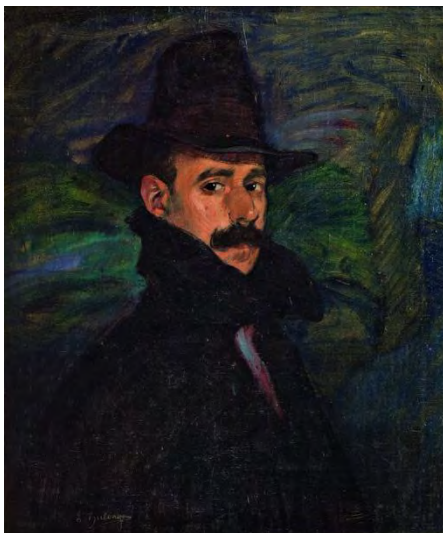
Ignacio Zuloaga y Zabaleta nació en la localidad de Éibar (Guipúzcoa, País Vasco) en julio de 1870, y llegó a ser uno de los pintores españoles de mayor alcance nacional e internacional. Procedía de una stirpe de maestros artesanos: su abuelo, Eusebio, había sido arcabucero real; su padre, Plácido, fue un destacado orfebre especializado en damasquinado; y su tío, Daniel, alcanzó renombre como ceramista. Desde muy joven, él mismo manifestó una inclinación hacia el arte de la pintura.

A pesar de sus prolongadas estancias en el extranjero y de su cosmopolitismo, la realidad histórica de España iba a condicionar su destino y obra. Su infancia se vio afectada por el trasfondo histórico de la tercera guerra carlista (1872-1876), lo cual motivó el traslado de su familia de Vizcaya a San Juan de Luz, en Francia; su juventud quedaría marcada por la idiosincrasia de la Generación del 98; y su plena madurez coincidió con la Guerra Civil y el régimen franquista.

El marasmo moral, político y económico que caracterizaba España a caballo de los siglos XIX y XX se hacía patente también en el plano cultural, mermando la vitalidad de Madrid en contraste con la de Roma y de la emergente París. Tal circunstancia motivó que Ignacio Zuloaga, tras un breve periodo de estudio de la pintura del Renacimiento en Roma (1888/89), se trasladara al barrio parisino de Montmartre. En 1889, con apenas 20 años, Zuloaga dio inicio a una etapa de exploración en la que se acercó a los naturalistas, impresionistas y simbolistas. Allí coincidió con un grupo de españoles, entre los que destacaban pintores como Santiago Rusiñol, Ramón Casas y Miquel Utrillo; frecuentó el museo del Louvre, donde escudriñó sobre todo las salas dedicadas a los artistas españoles; y entró en contacto con artistas de la talla de los pintores Toulouse-Lautrec, Paul Gauguin, Edgar Degas, y del escultor Auguste Rodin (Trenç 2020). Y, siempre en la capital francesa, unos diez años más tarde, iba a celebrarse su enlace matrimonial con la aristócrata Valentine Dethomas, hermana de su íntimo amigo Maxime, quien también era pintor. A raíz de estos vínculos, Francia se convirtió en su segunda patria, le brindó la oportunidad de seguir en contacto con la modernidad europea, le proporcionó una extensa red de relaciones y amistades duraderas, y le otorgó una proyección internacional extraordinaria. Gracias a estas experiencias formativas y a una ulterior búsqueda de las esencias patrias, en un periodo relativamente breve, Zuloaga se convertiría en uno de los artistas españoles más célebres, más cotizados internacionalmente.

Su vida transcurrió entre España y Francia, y sus desplazamientos fueron recurrentes en virtud de sus numerosas exposiciones en Europa (Venecia, Roma, Bruselas, etcétera) y en las lejanas Américas (Nueva York, Buenos Aires). Aun así, realizó frecuentes viajes a su tierra natal, País Vasco, así como a Andalucía y Castilla, con la expectativa de que una búsqueda de sus raíces culturales contribuyera a la articulación de un estilo distintivo. Para ello, Zuloaga procuró desvincularse de su primera etapa parisina y adoptar una perspectiva más alineada con su herencia cultural, inspirada en la obra de los antiguos pintores españoles. Pese a sus vivencias en el extranjero, mantuvo siempre un fuerte arraigo a la identidad española y un marcado interés por su tradición artística. Efectivamente, la contribución de Zuloaga ha sido ampliamente reconocida por su papel como “descubridor de El Greco y gran

revalorizador de Goya”, además de su manifiesto interés por la pintura española del Siglo de Oro, por Velázquez, Zurbarán y Ribera (RAH *sub voce*). Cabría rematar este bosquejo biográfico con uno de sus autorretratos, una muestra más de la impronta de El Greco.



Autorretrato (1908)
Hispanic Society of America, Nueva York

III. «Pintor de españoladas»

El descubrimiento de Andalucía por Zuloaga constituye un hito fundamental en su trayectoria artística (Romero Portillo 2015). Pese a que en obras como *Amigas* (1896, Museu Nacional d'Art de Catalunya) la influencia del impresionismo francés sigue advirtiéndose, tal estilo y técnica fueron paulatinamente desplazados, gestándose así la transición hacia un estilo costumbrista y pintoresco, hacia una nueva expresión de «lo típicamente español».

Andalucía le brindó a Zuloaga la oportunidad de descubrir una vertiente de su país que no encajaba con su herencia vasca: la España orientalizada. Allende los Pirineos, España quedaba vinculada con el orientalismo y la civilización premoderna, puesto que, ante el avance de la Ilustración que se había desplegado por Europa, el país persistía en mantener su carácter exótico, católico y primitivo. La popularidad de tal imagen se vio incrementada en Francia tras la invasión napoleónica de 1808, siendo luego perpetuada por escritores y viajeros decimonónicos como Prosper Mérimée y Théophile Gautier. De hecho, la famosa frase «África empieza en los Pirineos», acuñada por Alejandro Dumas, encapsulaba precisamente esta visión.

Durante su estancia en un barrio sevillano en 1892, Zuloaga forjó una visión personal sobre España, en antítesis a la «España oficial», y se sumergió en las tradiciones andaluzas. Adquirió conocimiento de la lengua y la cultura caló, y exploró la práctica del baile flamenco y de la tauromaquia, llegando incluso a vestir el traje

de luces, como atestiguan carteles de época y fotografías de archivo (Romero Portillo 2023). Fue así como logró plasmar convincentemente los matices de la gitanería, del flamenquismo y de la tauromaquia como señas de identidad española.

A partir allí, Zuloaga se convirtió en un pintor de lo que podría ser catalogado como «españoladas» (RAE *sub voce*). Su obra se caracterizó por la representación de los marginados, de gitanas y mendigos, de enanos de estilo velazqueño y majas goyescas, de toreros y escenas taurinas que recuerdan los lienzos de Goya, de cantaoras y bailaoras de flamenco, de «manolas» ataviadas con volantes, mantones, mantillas, abanicos y flores. Basta con recordar *Lola, la gitana* (1901), *Gitana con pandereta* (1902), *Bailarinas andaluzas* (1903), *Baile gitano* (1903), *Picador gitano* (1903), *La familia del torero gitano* (1903), etcétera. Y, además de retratar a figuras locales, también inmortalizó a la cantante de ópera Lucienne Bréval (1869-1935), interpretando a *Carmen* en la ópera de Georges Bizet.



Lucienne Bréval en Carmen
Hispanic Society of America, Nueva York

IV. El «encastillamiento» de Zuloaga

A partir de 1898, las tétricas y oscuras representaciones de Castilla suplantaron a las vivaces y pintorescas escenas andaluzas. Junto con su tío, el ceramista Daniel Zuloaga, instaló un taller en Segovia, en la iglesia de San Juan de los Caballeros, y, lejos de la bohemia y del bullicio parisinos, Zuloaga «halló su personalidad al *encastillarse*» (Lafuente Ferrari 1950a: 10).

En los primeros compases de su carrera, Zuloaga centró sus empeños en la creación de obras que reflejaban una perspectiva impresionista, aunque con un matiz exótico, altamente valorado por el refinamiento estético francés de la época. Sin embargo, a raíz de 1898 se advierte una metamorfosis en su visión, volcada hacia la introspección y la psicología de sus modelos. Desde la filosofía regeneracionista sobre el «problema de España», se forjó una nueva expresión que revelaba la «España

negra», caracterizada por una percepción dramática de los arquetipos y los paisajes de Castilla.

La dicotomía entre Andalucía y Castilla era irrelevante para el público europeo y americano de Zuloaga. España se percibía excéntrica y arcaica y, debido a ello, las pinturas de campesinos, gitanos y toreros ambientadas en cualquier entorno provincial cumplían con las expectativas. Sin embargo, para el público español, el ambiente y la temática de sus obras tenían un significado mayor. El paisaje castellano destacaba por sus mesetas yermas y por la sierra de Guadarrama. Y, aparte de la ciudad de Toledo, las otras ciudades y pueblos castellanos, como Ávila y Segovia, lucían vestigios que no remitían a la herencia musulmana. Zuloaga iba a retratar esos paisajes para evocar la «España profunda», en la que Castilla figuraba como el núcleo de la identidad española. De ahí que se lanzara a explorar las provincias de la meseta central. En compañía de su tío, Zuloaga recorrió la región en coche en busca de panoramas y campesinos «auténticos» que retratar, siguiendo la estela de El Greco, Velázquez y Goya, que plasmaron en sus obras temas religiosos, retratos y escenas de la vida cotidiana campestre, y no la de tintes moriscos.

La fiesta taurina, claro reflejo de su fascinación por la tauromaquia como forma de arte y expresión cultural española, continuó a ser un tema recurrente, aunque *Víspera de la corrida* (1898), debido a las controversias que generó, es la más emblemática. Descartada por el jurado español para representar a España en la Exposición Universal de París de 1900 al considerar que perpetuaba la imagen de una España estereotipada y obsoleta, falseada y repleta de los clichés divulgados entre los foráneos por la literatura romántica, la obra fue exhibida posteriormente en Bruselas y adquirida por el Estado belga, lo que supuso una reivindicación para Zuloaga. Su favorable acogida fuera de las fronteras puso de manifiesto que su alcance no podía quedar limitado al entorno nacional. En efecto, no volvería a exhibir sus obras en Madrid hasta 1926, habiendo ya alcanzado su consagración internacional.



Víspera de la corrida (1898)

Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica, Bruselas

Fue así como surgió la «cuestión Zuloaga», que dio pie a la disyuntiva entre patriotismo/ antipatriotismo, España/Europa, tradición/progreso (Suárez-Zuloaga, 2020). A juicio de algunos críticos, a Zuloaga le fascinaban las «españoladas» y la «España de pandereta» aprovechando este estereotipo para lograr reconocimiento internacional. La acalorada polémica involucró entre otros a Ramiro de Maeztu, quien

reiteraba la idea de que Zuloaga se erigía como un «pintor de la España pintoresca: toreros, gitanas, jorobados, mendigos, etc., a la que muchos españoles le tenemos declarada la guerra a muerte» (Maeztu 1910), y a Ortega y Gasset, quien volvía a plantear la pregunta «¿Es así España o no es así?», invitando a una reflexión sobre la recepción de Zuloaga:

Ya no se habla, pues, de pintura: no se discute si a las manos o las tecs de sus personajes corresponde una realidad fuera de sus cuadros. Esta cuestión de realismo plástico queda abandonada como un saco cuyo vientre ha derramado en tomo rubias onzas. No cabe comprobación más exacta de que Zuloaga no concluye donde su pintura acaba; no agota su personalidad en su oficio. Más allá del *métier*, Zuloaga continúa intentando algo transcendente a líneas y colores de cuya realidad se disputa (Ortega y Gasset 1910).

Años más tarde, recalcando el mismo argumento, Unamuno concluiría sabiamente:

(...) hay quien le busca otras intenciones que no la artística, y hasta arguye a su obra de poco patriótica y se pone a disertar neciamente sobre si la España de Zuloaga es toda España o no (...) ¿Y qué? Es la suya y basta (...) Toda España no es sino la síntesis de todas las Españas de cada uno de los españoles (Unamuno 1917).

En su representación de España, el paisaje castellano adquirió una preeminencia indiscutible. Zuloaga retrató la llanura castellana con sus tonos pardos, las aldeas sin vida, las torres solitarias, los rostros secos de sus oriundos. A pesar de su origen vasco y del incremento del nacionalismo vasco (Fusi 2020), Zuloaga propugnaba una visión del ser de España en la que convergían elementos como el castellanismo, el casticismo y la intrahistoria —una visión grandemente apreciada por Unamuno, según revela una carta fechada el 2 de octubre de 1908:

Siempre le he creído no ya un buen vascongado sino uno de los más típicos representantes de la casta. El haber resucitado y paseado triunfante por el mundo el alma de la antigua y castiza pintura castellana es una prueba de ello. Soy de los que creen que nosotros, los vascos, somos los que mejor comprendemos y sentimos lo castellano y por mi parte no pararé hasta restaurar lo que hay de eterno en su mística (...) Los vascongados que nos hemos fraguado una autoridad y un nombre, sea en lo que fuere, lo hemos hecho no sólo fuera de nuestro país sino a pesar de él y a las veces hasta con su hostilidad (Tellechea Idígoras 1987: 26).

Cuadros como *Torerillos de pueblo* (1906, Museo de Arte Reina Sofía) y *Celestina* (1906, Museo de Arte Reina Sofía) se erigen como un nexo con la etapa anterior, pero las pintorescas escenas andaluzas, que retratan prevalentemente a toreros y majas, ceden gradualmente su lugar en sus lienzos segovianos a rostros curtidos de aldeanos como el del *Tipo de Segovia* (1906, Museo de Arte Reina Sofía) y brujas. En *Las brujas de San Millán*, Zuloaga luce una estética teatral al retratar a viejas segovianas en un aquelarre, inmersas en un escenario que recuerda a la vez a las pinturas negras de Goya y al tenebrismo de Caravaggio.



Las brujas de San Millán (1907)

Museo de Bellas Artes, Buenos Aires

Como reflejo del apego del pueblo llano a la fe, Zuloaga retrató asimismo en esta etapa místicos a la manera de El Greco y figuras religiosas. En *Cristo de la Sangre*, un sacerdote y cinco fieles se hallan reunidos en torno a un crucifijo que representa a Cristo sangrante, con una corona de espinas, sobre el fondo de la ciudad amurallada de Ávila. Otras obras, con una disposición escénica similar y siempre carentes de dinamismo, lucen la presencia de *penitentes*, *de un cardenal*, *un monje*, *una ermita*, *un peregrino* —todos despojados de cualquier tipo de idealización—: *Los penitentes* (1908), *El cardenal* (1912), *Monje en éxtasis* (1907), *El ermitaño* (1904), *Pastor místico* (1907).



Cristo de la Sangre (1911)

Museo de Arte Reina Sofia, Madrid

En estos y otros retratos, Zuloaga procuró revelar el carácter de sus modelos, y, sin reparar en los detalles, se fijó en el gesto, la acción y la mirada, en “la mirada sobre todo” (Lafuente Ferrari, 1950b: 44).

El artista se sumergió asimismo en la sobriedad del paisaje castellano, inmortalizando las siluetas de los pueblos que salpican la región. Si bien en su obra temprana, Zuloaga tendía a otorgar una relevancia secundaria al paisaje, con el transcurso del tiempo se hace evidente un incremento progresivo de su protagonismo. *Mi tío y mis primas* (1899, Museo Zuloaga en el Castillo de Pedraza, Segovia) ilustra a su tío Daniel con un capote tradicional y a sus dos hijas vestidas con mantillas, en un entorno castellano definido por su austeridad. *Mis primas* (1903, Museu Nacional d’Art de Catalunya, Barcelona) refleja igualmente la desolación de una comarca carente de vegetación (Lafuente Ferrari 1948b: 447)

En *El enano Gregorio el botero*, que guarda una estrecha relación con *El pie varo* de Ribera y los bufones de Velázquez, la vista de la urbe abulense, que se despliega bajo un cielo plomizo, se ubica en la parte posterior de la figura del deforme vendedor de cuero. No obstante, el paisaje adquiere una relevancia equiparable a la figura en primer plano, volviéndose en algo más que un mero *mise en cadre*. Lo mismo puede observarse en *Mujeres de Sepúlveda*, donde el punto focal es el pueblo medieval, caracterizado por sus sinuosos senderos, por un paisaje abrupto de barrancos y colinas, mientras que las figuras contribuyen a crear la sensación de un pueblo inmutable, de una identidad permanente y ahistórica (Lafuente Ferrari 1948b: 449).



Gregorio, el Botero (1908)
Museo del Hermitage, San Petersburgo



Mujeres de Sepúlveda (1909)

Pinacoteca municipal de Irún, País Vasco

Y no menos relevante sería la atención que Zuloaga otorgó a los detalles de las vetustas fachadas, agrietadas y labradas en piedra, tal como se puede apreciar en obras como *Viejas casas* (1917, Museo de Arte Reina Sofía, Madrid) o *El Alcázar de Segovia* (1925, Museo Zuloaga en Castillo de Pedraza, Segovia).

V. Arte en tiempos revueltos

Ignacio Zuloaga comenzó incorporándose a los movimientos artísticos parisinos de la *Belle Époque*, escenario en el que, a partir de las décadas de 1860 y 1870, el impresionismo ya había derribado los cimientos de la pintura académica tradicional, cargada de convencionalismos, reglas estrictas de composición y una predilección por temas históricos o considerados dignos. No obstante, pronto se desvió de las corrientes realista e impresionista, puesto que su propósito no era imitar la realidad o reproducir atmósferas. Lo que anhelaba Zuloaga era plasmar su propia interpretación de la realidad y representar el espíritu de su pueblo, concepto que a menudo se denomina con el término alemán *Volksgeist* (Lafuente Ferrari 1949).

Zuloaga creía firmemente que la esencia de España perduraba en los barrios populares y en los entornos rurales. Por consiguiente, procuró plasmar en sus cuadros la simbiosis entre el paisaje y el paisanaje, mediante la representación de figuras típicas y simbólicas, ataviadas con vestimentas tradicionales (Lafuente Ferrari 1950b). Y, a pesar de su interés por el linaje y el patrimonio cultural vasco, su identidad artística quedó definida por el costumbrismo andaluz y especialmente por el ulterior enfoque castellanista más que por el euskaldún.

Tal postura desencadenó una férrea crítica a Zuloaga, tildándolo de perpetuar el estereotipo de una España atrasada y bárbara. Se consideraba que España contaba con un desarrollo relativo, pero la obra de Zuloaga persistía en reflejar el estancamiento rural y la escasa modernización de sus moradores. Por consiguiente, su obra fue objeto de un boicot por parte del estamento artístico tradicional español.

Al mismo tiempo, en contraste con las representaciones pictóricas de los entornos y los oriundos andaluces y castellanos de Ignacio Zuloaga, a menudo

caracterizados por la pobreza y, a veces, por deformidades físicas, los cuadros de Joaquín Sorolla se distinguían por su luminosidad y alegría de vivir. Esta *joie de vivre* se volvió en rasgo distintivo de la obra de Sorolla, quien recurría a tonos y colores brillantes, contraponiéndose así a la España tenebrista y pesimista pintada por Zuloaga. Eran, efectivamente, visiones y enfoques distintos sobre Levante y Castilla, respectivamente, sobre la España mediterránea y la España seca del interior. Si bien es cierto que el novelista Vicente Blasco Ibáñez defendió la obra de Sorolla, la de Zuloaga fue elogiada sobre todo por Unamuno, quien la encomió por ser heredera de la tradición espiritual genuinamente española, por intentar captar el alma española, fiel a su esencia, y por imponerla más allá de las fronteras:

Hace varios años dije a mis paisanos que conquistáramos si no queríamos ser conquistados, que nosotros, los últimos iberos, debemos reiberizar a España. Pero empiezo a cambiar de parecer y a pensar que dejando al resto de España debemos lanzarnos a la conquista del mundo no español. Un vasco, un paisano mío, Iñigo de Loyola, impuso el alma de España a la Europa del siglo XVII. Sigamos su ejemplo. Partió de Loyola, pero no a Madrid, sino a París. Zuloaga, aunque pinta en español, tiene una lengua universal, que no necesita ser traducida (...) ¿Se puede consentir que un vasco como Zuloaga, sin buscar el tacto de codos de los cotarros, resucite la antigua y castiza pintura española? (Unamuno 1908).

Sin embargo, con el trascurso del tiempo y la irrupción de nuevos entramados políticos e ideológicos, el vínculo que unía a Zuloaga con la Generación del 98 fue relegado a un plano secundario. Esta actitud se atribuye principalmente al hecho de haber respaldado al bando franquista, tras su regreso de Francia a España y su traslado a Zumaia (País Vasco), en aras de salvaguardar su museo (Suárez-Zuloaga, 2020: 41; Novo, 2020). Posteriormente, tras el éxito alcanzado por Pablo Picasso con su célebre cuadro *Guernica* —exhibido en el pabellón de la República Española en la Exposición Universal de París de 1937—, que denunciaba el bombardeo aéreo nazi contra la ciudad vasca homónima, Ignacio Zuloaga fue entre los pintores seleccionados para representar a la España nacionalista en la Bienal de Venecia de 1938. *Toledo en llamas*, el cuadro galardonado con el Gran Premio, supuso un giro significativo en la recepción del artista, cuya adhesión al bando sublevado se hizo patente a partir de ese momento y cuyo arte terminó siendo instrumentalizado (Novo González 2005).



Toledo en llamas (1938)

En la posguerra, Zuloaga retrató al general Francisco Franco, caudillo del régimen —lo que hizo correr ríos de tinte—, así como a otros miembros de la cúpula, como Ramón Serrano Suñer, encargado de Asuntos Exteriores, y el general Millán-Astray, jefe de Propaganda al estallar la Guerra Civil (Novo 2020; Riaño 2019), y, finalmente, en 1941, el Museo de Arte Moderno de Madrid (actualmente, el Museo de Arte Reina Sofía) le dedicó una exposición de gran envergadura.

En octubre de 1945, tras cumplir los 75 años, Ignacio Zuloaga y Zabaleta falleció y recibió sepultura en San Sebastián. Muy pronto, se erigieron estatuas en su honor y se emitió un sello postal con su efigie (1947), llegando a figurar también en los nuevos billetes de 500 pesetas (1954). Además, en 1962, el propio Generalísimo Franco inauguró la Exposición antológica de Ignacio Zuloaga (No-Do, 11/06/1962). Pero más allá del reconocimiento otorgado por las autoridades, sus obras siguieron preservadas y expuestas en diversos museos nacionales y foráneos, así como en colecciones privadas, reflejando, a todas luces, la estética de los grandes maestros españoles y, al mismo tiempo, una identidad estilística distintiva, fuertemente impregnada de las crisis que han jalonado la sinuosa y brillante trayectoria de este icónico pintor en cuyo arte «hay sangre, voluptuosidad y muerte, las tres características de la España» (Zuloaga 1913).

Referencias bibliográficas

Libros

- Álvarez Junco, José. 2009. *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid, Taurus.
- Cerezo Galán, Pedro. 2003. *El mal del siglo. El conflicto entre Ilustración y Romanticismo en la crisis finisecular del siglo XIX*. Madrid. Biblioteca Nueva/ Universidad de Granada.
- Romero Portillo, José. 2015. *Ignacio Zuloaga en Sevilla*. Sevilla, Diputación de Sevilla.
- Tellechea Idígoras, José Ignacio. 1987. *Zuloaga y Unamuno. Glosas a unas cartas inéditas*. Zumaia, Museo Ignacio Zuloaga.

Capítulos/ estudios en libros

- Fusi, Juan Pablo. 2020. *El despertar cultural del País Vasco, 1890-1945*, en *El verdadero Ignacio Zuloaga*, coord. Ignacio Suárez Zuloaga. Zumaia, Fundación Zuloaga, pp. 23-34.

- Novo, Javier. 2020. *Zuloaga en tiempos de guerra*, en *El verdadero Ignacio Zuloaga*, loc. cit., pp. 59-70.
- Suárez-Zuloaga, Ignacio. 2020. *Más de un siglo de Cuestión Zuloaga*, en *El verdadero Ignacio Zuloaga*, loc. cit., pp. 71-87.
- Trenc, Eliseo. 2020. *Francia, segunda patria de Zuloaga*, en *El verdadero Ignacio Zuloaga*, loc. cit., pp. 115-126.
- Villares, Ramón. 2009. *Fin de siglo. Guerra en Ultramar y crisis del 98*, en *Historia de España*, Josep Fontana, Ramón Villares, volumen 7, *Restauración y dictadura*. Barcelona, Editorial Crítica, Marcial Pons, pp. 243-304.

Artículos

- Alcántara, Francisco. 1926. “Los cuadros de Ignacio Zuloaga”, *El Sol*, a. X, n. 2894, 13/11/1926. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=2d55af79-652a-474e-8811-15d6cec5d334&page=6>
- Lafuente Ferrari, Enrique. 1948a. “La pintura española y la Generación del 98”, *Arbor*, n. 36, diciembre, pp. 450-458.
- Lafuente Ferrari, Enrique. 1948b. “Los paisajes de Ignacio Zuloaga”, *Príncipe de Viana*, n. 33, pp. 433-466.
- Lafuente Ferrari, Enrique. 1949. “Las ideas estéticas de Zuloaga”, *Revista de ideas estéticas*, n. 26, pp. 119-146.
- Lafuente Ferrari, Enrique. 1950a. “Ignacio Zuloaga en Segovia”, *Estudios Segovianos*, vol. 2, n. 4-6, pp. 5-53.
- Lafuente Ferrari, Enrique. 1950b. “Los retratos de Zuloaga”, *Príncipe de Viana*, n. 38-39, pp. 41-73.
- Maeztu, Ramiro de. 1910. “Los asuntos de Zuloaga”, *Heraldo de Madrid*, a. XXI, n. 7040, 9/03/1910. <https://bnedigital.bne.es/bd/es/viewer?id=02547450-1101-4b3a-aeff-31cc173351b9&page=2>
- Novo González, Javier. 2005. “Ignacio Zuloaga y su utilización por el franquismo”, *Ondare: cuadernos de artes plásticas y monumentales*, n. 25, pp. 233-243.
- Ortega y Gasset, José. 1910. “Adán en el paraíso”, *El Imparcial*, a. XLIV, n. 15001, 4/05/1910. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=f0d254f7-94b0-4b96-8b46-47043eae734a>
- Riaño, Peio H. 2019. “El tabu de la alianza de Zuloaga y Franco al descubierto”, *El País*, 18/10/2019.
- Romero Portillo, José. 2023. “Ignacio Zuloaga. El pincel y la flámula”, *Revista de Estudios Taurinos*, n. 53, Sevilla, pp. 35-65.
- Unamuno, Miguel. 1908. “Zuloaga, el vasco”, *La Nación (Buenos Aires)*, 24/05/1908. https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/80574/CMU_3-25.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Unamuno, Miguel. 1917. “La labor patriótica de Zuloaga”, *Hermes: revista del País Vasco (Bilbao)*, a. I, n. 8, agosto, pp. 493-497.
- Zuloaga, Ignacio. 1913. Entrevista a Gabriel García Maroto, *El Adelantado de Segovia*, a. XIV, n. 3202, 19/05/1913. https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=613735

Webgrafía

- Fundación Zuloaga. <https://fundacionzuloaga.com>
- No-Do, Noticiarios y Documentales. *Exposición antológica de Ignacio Zuloaga*, 11/06/1962. <https://www.youtube.com/watch?v=xW7EoRtB1Ww>
- RAE, Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/españolado>
- RAH, Real Academia de la Historia. *Biografías*. <https://historia-hispanica.rah.es/biografias/45555-ignacio-zuloaga-y-zabaleta>

Mihaela CIOBANU | **Terminología turística en tiempos de crisis. Breve estudio lingüístico**
(Universidad de Bucarest)

Abstract: (*Tourism Terminology in Times of Crisis: A Linguistic Study*) From privileged activity of the aristocratic classes to a mass phenomenon, tourism has gone through different periods that have brought discontinuity in the types of tourism and in tourists' preferences for making the most of their free time and their desire to discover new cultures and places. Until the covid-19 period, tourism was considered one of the few industries in the global economy that would never have problems, thanks to the constant and indispensable human need to relax and the desire to discover cultures and customs, to acquire experiences and to create unforgettable memories. However, this period, 2020 as the year of shock, has shown us that we were wrong, that nothing is permanent, and this continuous need for tourism has led to a change, in fact a halt that has led to a modification or a paradigm shift in what this activity entails. Fortunately, after overcoming this disastrous period, tourism has resumed, and we can talk about a recovery in tourism that everyone has been hoping for.

Keywords: *Tourism, Tourism Terminology, Discontinuity, Crisis, Recovery.*

Resumen: Desde actividad privilegiada de las clases aristócratas hasta convertirse en un fenómeno de masas, el turismo ha enfrentado diferentes periodos que han supuesto discontinuidad en las modalidades de turismo y en las preferencias de los turistas de aprovechar al máximo su tiempo libre y las ansias de conocer nuevas culturas y lugares. Hasta el periodo del covid-19 se consideraba el turismo entre las pocas industrias de la economía mundial que nunca iba a tener problemas gracias a esta constante e indispensable necesidad del ser humano de relajarse y al afán de conocer culturas, costumbres, de adquirir experiencias y generar recuerdos inolvidables. Pero este periodo, el 2020 como el año del *shock*, nos ha demostrado que nos habíamos equivocado, que nada es permanente y que esa continua necesidad de hacer turismo ha supuesto un cambio, de hecho, un parón que ha llevado a una modificación o un cambio de paradigma en lo que supone esta actividad. Afortunadamente, tras superar este periodo nefasto, la actividad turística ha vuelto a practicarse, y podemos hablar de una recuperación turística esperada por todos.

Palabras clave: *turismo, terminología turística, discontinuidad, crisis, recuperación.*

El turismo, como parte de la economía, se encuentra hoy en una posición privilegiada, allí donde siempre ha tratado de situarse. En primer lugar, el turismo es una manifestación de cultura, el desplazamiento turístico supone la acumulación de una amplia diversidad de experiencias y conocimientos. En segundo lugar, en la percepción y valoración de la calidad y del atractivo turístico está el nivel cultural del individuo, del turista.

Esta (fuerte) relación de interdependencia entre la cultura, la civilización y el turismo se puede explicar a través de la práctica. Como fenómeno económico y social, se ha creado con la intención de que las personas puedan conocer, disfrutar, adquirir

y beneficiarse de todo lo que implica y ofrece la experiencia turística. Más allá del ocio, el turismo también influye y favorece la creación de empleo (Ciobanu 2019).

Por su carácter interdisciplinario, el léxico turístico incluye más campos de actividad de los cuales el turismo ha englobado en su propia terminología, y que coincide con los cuatro grandes objetivos de la experiencia turística: el alojamiento, el viaje, el ocio y la gastronomía (Alcaraz Varó 2001, V). Los conceptos que maneja están en permanente evolución y cambio, todo acorde con las preferencias de los turistas, que son cada día más diversas, ya que el desarrollo de la sociedad influye en lo que significa el atractivo de un lugar. Todo esto se puede traducir en la universalidad de este lenguaje, que trata de extenderse a todas partes, igual que el comportamiento turístico. La aparición de nuevos conceptos turísticos, o que tienen una estrecha relación con el turismo, es consecuencia de los cambios que experimenta la sociedad, donde todo contribuye, siempre en consonancia con las demandas de los turistas.

La metodología utilizada en el presente trabajo se basa en la recopilación clásica, manual de informaciones, noticias publicadas en sitios web y revistas especializadas en turismo¹, informes oficiales de turismo, etc. a lo largo del periodo de la pandemia y pospandemia.

Desde actividad privilegiada de las clases aristócratas hasta convertirse en un fenómeno de masas, el turismo ha significado conocimiento, deseo de acercarse a nuevas culturas, países y costumbres, debido, inicialmente, a viajes con motivos religiosos o deportivos. Ha evolucionado con el tiempo, pero también ha experimentado muchos periodos de discontinuidades cuando tuvo que frenar su actividad, para luego volver a retomar su posición entre los gustos y las necesidades de la gente. Todo este afán de conocer, disfrutar, relajarse, etc. ha enfrentado en la actualidad el periodo de la pandemia de covid-19, el periodo que nos interesa para este trabajo, el 2020 como el año del *shock*, que ha llevado a una modificación de paradigma, sobre todo en la planificación de los viajes, porque el turista moderno ya no prefiere los productos turísticos prediseñados, sino que busca experiencias únicas. Así, la personalización es un elemento clave, muy valorado en la selección del destino turístico.

“El origen de la palabra «turismo», entendido en un sentido moderno de viaje circular (salida, visita y retorno), es disputado entre ingleses y franceses. En realidad, aunque el término pueda tener un sustrato etimológico derivado del francés, no cabe duda de que la actividad fue un invento inglés.” (Pérez-Juez Gil 2006, 59)

En sus orígenes, el turismo empezó como actividad exclusiva de las clases aristocráticas. Un ejemplo representativo de ello fue el *Gran Tour*, una nueva forma de viajar, una práctica propia de la alta sociedad británica entre los siglos XVI – XVIII, un viaje formativo destinado a los jóvenes adinerados, con una duración de entre dos y tres años, y que tenía el propósito de recorrer el continente europeo con fines políticos, recreativos, culturales y, especialmente, educativos, una experiencia

¹ Se mencionan en la webgrafía.

destinada a completar la educación de estos jóvenes nobles, “un viaje de marcado carácter cultural y el precursor del viaje contemporáneo” (Pérez-Juez Gil 2006, 60).

Con el transcurso del tiempo, esta práctica elitista se convirtió gradualmente en un fenómeno más accesible, y a partir del siglo XIX, impulsado por la Revolución Industrial, el turismo comienza a extenderse a capas más amplias de la sociedad. El desarrollo de los nuevos medios de transporte y el incremento del tiempo libre permitieron que un número cada vez mayor de personas se desplazara, motivadas por descanso, ocio, salud y cultura.

Ya en el siglo XX, el turismo deja de representar una actividad privativa y se convierte en un fenómeno de masas, orientado a satisfacer las necesidades del hombre moderno, y que también brinda oportunidades de aprendizaje y desarrollo personal a través del viaje y la experiencia directa.

Del estatuto de actividad individual, el turismo pasó a ser identificado como experiencia colectiva. En 1841 Thomas Cook crea el primer viaje organizado de la historia, siendo ese el inicio de los viajes organizados, de los paquetes turísticos, y en 1851 fundó la primera agencia de viajes del mundo “Thomas Cook and Son”.

Una de las (múltiples) discontinuidades experimentadas por este sector ocurrió durante la Segunda Guerra Mundial, cuando la actividad turística queda detenida, para retomarse en las décadas de los 50-70 del *boom* turístico, como consecuencia de la estabilidad social, cuando la gente empieza a darse cuenta de la importancia del ocio y el deseo de conocer más y más se intensifica. También, la nueva legislación laboral puso su granito de arena en el desarrollo de esta actividad.

En la actualidad, el periodo covid-19 ha significado también otra discontinuidad en la práctica del turismo. El mundo entero se vio obligado a retener todos sus planes a causa del virus que ha significado un parón en la vida de cada persona. El turismo parado o en *stand-by* supuso la interrupción, el cese de (casi) todas las actividades turísticas. El sector ha tenido que conformarse a esos cambios en el paradigma turístico y adaptar sus ofertas a las nuevas realidades.

Inicialmente, en 2020, antes de la aparición de la vacuna anticovid-19, se hablaba de turismo covid:

“Las nuevas tecnologías que facilitan el distanciamiento social, la transmisión de información sin contacto físico y el rastreo de los viajeros van a tener un protagonismo destacado en la industria turística durante los próximos meses o años, mientras no llegue una vacuna eficaz contra el coronavirus.”¹

Las formas de alojamiento también han tenido que adaptarse a las nuevas condiciones, impensables hasta hace poco. En el periodo de inicio de la pandemia, documentamos hoteles covid, los hoteles donde inicialmente se alojaban a las personas infectadas:

¹ https://www.hosteltur.com/138660_nuevas-herramientas-tecnologicas-para-adaptarse-al-turismo-covid.html [fecha de consulta 1.11.2025].

“Tras la decisión judicial que permitió a los confinados que dieran negativo en los test regresar a sus domicilios peninsulares, permanecen 169 contagiados en los “hoteles covid” del Gobierno balear.”¹

u hoteles medicalizados, donde se le ofrecían gratis test rápido de antígenos a todos los huéspedes del hotel:

“[...] el protocolo de actuación para ofrecer a todos nuestros clientes la posibilidad de hacerse gratis un test rápido de antígenos antes de realizar su *check-in*. De esa forma le garantizamos que el hotel es un lugar seguro donde todas las personas, ya sean cliente externo como interno, han dado negativo en la misma prueba, que repetimos a unos y otros cada cinco días. Así podrá disfrutar de esa tranquilidad y seguridad sanitaria, al igual que mis *roomies*.”²

Junto con la aparición de la vacuna y el inicio de la campaña de vacunación, el discurso turístico empezó a cambiarse. Desde 1 de julio de 2021, cuando se puso en circulación el Certificado Verde Digital³, el documento de viaje que permite la libre circulación de turistas, surgen otras denominaciones para hacer referencia a esta nueva tipología de turistas. Ya se habla de turismo QR, turismo de pauta completa, turistas doblemente vacunados, viajeros inmunizados⁴, turistas de pauta completa, viajero completamente vacunado⁵, etc. El discurso turístico cambia a seguro: turismo seguro, playas seguras, hoteles seguros, destinos seguros, haciendo referencia a la seguridad sanitaria, para la no propagación de la pandemia de covid-19.

Como el turismo goza de una muy diversa tipología, surgen unos tipos bastante controvertidos de turismo: turismo de vacunas o turismo de vacunación, donde, debido a la dificultad que supone la inmunización en su propio país, las personas viajan a otros países para recibir la vacuna.

¹ https://www.hosteltur.com/145269_el-control-de-los-botellones-fundamental-para-detener-la-covid.html?code=home-page%7b2021-07-05%7d&utm_source=newsletter-es&utm_medium=email&utm_campaign=concurso-del-imsero-estas-son-las-nuevas-condiciones-de-licitacion-hosteltur-05-07-2021&utm_term=20210705&utm_content=economia-3 [fecha de consulta 1.11.2025].

² https://www.hosteltur.com/139553_room-mate-primera-cadena-mundial-en-hacer-gratis-test-rapidos-a-clientes.html [fecha de consulta 1.11.2025].

³ Dentro de la Unión Europea se optó por “certificado” en detrimento del término “pasaporte” para evitar la discriminación: “hemos optado por evitar el término pasaporte y usar el nombre de “certificado verde digital” por motivos muy claros: no ha de ser una herramienta discriminatoria que otorgue o recorte derechos, sino que sirva para facilitar la movilidad internacional, exclusivamente.”. En cambio, en otras partes del mundo se habla de “pasaportes de vacunación”, “pasaporte sanitario” (“El Nuevo Viajero. Así prepara su futuro el sector turístico” en https://www.segittur.es/sala-de-prensa/informes/libro_blanco_nuevo_viajero_segittur_minube/, en adelante ENV, 20-21).

⁴ https://www.hosteltur.com/145338_cuando-podran-los-ingleses-viajar-a-destinos-ambar-sin-cuarentena.html?code=home-page%7b2021-07-08%7d&utm_source=newsletter-es&utm_medium=email&utm_campaign=aumento-brutal-en-las-reservas-desde-la-web-por-parte-de-los-britanicos-hosteltur-08-07-2021&utm_term=20210708&utm_content=economia-2 [fecha de consulta 1.11.2025].

⁵ https://www.hosteltur.com/145360_heathrow-ensaya-un-control-rapido-de-vacunados-que-vuelvan-de-paises-ambar.html?code=home-page%7b2021-07-08%7d&utm_source=newsletter-es&utm_medium=email&utm_campaign=aumento-brutal-en-las-reservas-desde-la-web-por-parte-de-los-britanicos-hosteltur-08-07-2021&utm_term=20210708&utm_content=transportes-4 [fecha de consulta 1.11.2025].

Después del periodo del confinamiento turístico, la frontera entre el trabajo y el ocio tiende a difuminarse, lo que ha acelerado la expansión y consolidación del concepto de *bleisure* o laborcio¹, una combinación de negocio (*business*) y ocio (*leisure*), antes apenas incipiente. La posibilidad de disfrutar de unas “vacaciones laborales” en compañía de la familia, desplazándose a destinos turísticos, se ha visto favorecida por la creciente flexibilidad del teletrabajo y de la educación a distancia, transformando así la manera tradicional de concebir las vacaciones (ENV, 16). Esa creciente necesidad de equilibrar la vida personal y profesional ha dado lugar a la tendencia de las llamadas *workcations* o trabacaciones², estancias prolongadas que permiten combinar el trabajo de forma remota con el ocio en un mismo entorno vacacional (ENV, 16). Así se ha desarrollado mucho el turismo de larga estancia y surgió una nueva tipología de viajero, el nómada digital (profesionales que trabajan mientras viajan, viajeros de larga duración), que se hizo famoso con el aumento del teletrabajo. Pero no se trata de un concepto nuevo, ya que apareció en 1997, cuando se empezó a hablar “del mundo globalizado, en el que las nuevas tecnologías, los nuevos contratos laborales y las nuevas prácticas empresariales cambiarían por completo nuestras vidas, difuminando los límites entre trabajo, ocio, hogar y viajes.”³

Con la crisis, estos se vieron como clientes clave del turismo para la revitalización del sector, y la industria turística tuvo que aprovechar todas las oportunidades que brindan “la digitalización, la sostenibilidad, la accesibilidad y la inteligencia turística” (ENV, 19). Este nuevo perfil de turista, que despertó el interés de la industria turística se reconoce por contar con estas características

“[...] valoran hacer su trabajo no solo desde sus habitaciones o salas habilitadas, también desde cualquier punto del alojamiento, piscina, jardines, zona *chillout*, restaurante, porque les gusta mostrar que están en el paraíso, tanto en sus redes como cuando se conectan a una reunión virtual.”⁴

El nuevo reto es crear

“[...] una ciudad para visitar, vivir e invertir. Un modelo de ciudad, más allá del ámbito turístico, de medida humana, inclusiva, sostenible, accesible e inteligente, en la cual la actividad turística debe ser un generador de bienestar social y económico y enriquecimiento cultural.” (ENV, 19)

También se les llaman turistas lentos, en oposición a los turistas activos que viven plenamente la experiencia turística

¹ <https://www.fundeu.es/recomendacion/laborocio-posible-alternativa-en-espanol-de-bleisure/> [fecha de consulta 1.11.2025].

² <https://www.fundeu.es/recomendacion/trabajaciones-posible-alternativa-a-workcation/> [fecha de consulta 1.11.2025].

³ https://www.hosteltur.com/comunidad/nota/025412_pueden-los-nomadas-digitales-ser-la-clave-para-impulsar-la-industria-del-turismo.html [fecha de consulta 1.11.2025].

⁴ https://www.hosteltur.com/comunidad/nota/025413_la-tecnologia-es-la-clave-para-adaptar-los-hoteles-a-los-teletrabajadores.html [fecha de consulta 1.11.2025].

“Los nómadas digitales funcionan de forma diferente, son “turistas lentos”, pues al estar más tiempo en el destino pueden aprovechar su estancia de forma diferente, [...] la gran mayoría de nómadas se caracteriza por buscar experiencias locales, más genuinas y reales, que les permitan conocer realmente la cultura local. Al estar durante varias semanas en su destino, pueden aprovechar para conocer la parte menos turística de la ciudad y lo habitual es que les guste realizar actividades con lugareños y con otros nómadas digitales.”¹

Para más diversidad, dentro de la categoría de los nómadas digitales (profesionales que viajan con mucha frecuencia) hay otras subcategorías: *remote workers* (empleados que pueden realizar su trabajo desde cualquier destino y la duración de sus viajes es de 3 o 4 meses), *corporate nomads* (profesionales de grandes compañías cuyas plantillas fueron trasladadas a otros lugares debido a la pandemia), *nomad families* (familias que trabajan en empresas deslocalizadas, y que escolarizan a sus hijos en el nuevo destino), *nomad students* (estudiantes que deciden relocalizarse y estudiar en otro lugar, distinto de su lugar de residencia debido a que sus centros de enseñanza ofrecen formación virtual a raíz de la pandemia)².

Dadas todas las circunstancias, surge también una nueva tipología alojativa, el hotel híbrido, “espacio dinámico multifuncional, donde dormir, comer, trabajar y socializar, más conectado con su entorno, más sostenible, donde la tecnología juega un papel fundamental”³; de este modo el turismo desarrolla una nueva tipología, el turismo laboral, donde se juntan dos palabras que hasta hace poco se tenían que guardar o realizar de manera separada. Otros dos conceptos, el *coworking* y el *coliving*, que se realizan en espacios con zonas comunes diseñadas para vivir y trabajar, invaden la industria y cobran cada vez más adeptos.

Nuevos conceptos turísticos debidos a la situación sanitaria: el *day-stay* “que permite al cliente hacer uso privado de la habitación y disfrutar de los servicios del hotel durante el día, en horario de 8.00 a 20.00h.”⁴, hoteles *bleisure* en destinos urbanos, *long stay workcations* dentro de la oferta hotelera de larga estancia, o las escapadas burbuja, que suponen “viajar puntualmente a municipios sin restricciones de movilidad y donde no sea necesario guardar cuarentena”⁵.

Después de la pandemia, se habló de turismo poscovid, viajes poscovid, viajero poscovid, cliente poscovid, turista pospandemia, viajes de *bleisure*, vacaciones de trabajo, un nuevo concepto de equilibrar la vida personal y profesional en largas estancias, las *workcations*, etc.

¹ https://www.hosteltur.com/comunidad/nota/025412_pueden-los-nomadas-digitales-ser-la-clave-para-impulsar-la-industria-del-turismo.html [fecha de consulta 1.11.2025].

² https://www.hosteltur.com/comunidad/nota/025413_la-tecnologia-es-la-clave-para-adaptar-los-hotel-es-a-los-teletrabajadores.html [fecha de consulta 1.11.2025].

³ https://www.hosteltur.com/comunidad/nota/025413_la-tecnologia-es-la-clave-para-adaptar-los-hoteles-a-los-teletrabajadores.html [fecha de consulta 1.11.2025].

⁴ https://www.hosteltur.com/139806_melia-innova-con-un-producto-de-teletrabajo-para-larga-estancia.html [fecha de consulta 1.11.2025].

⁵ https://www.hosteltur.com/141105_las-tendencias-que-marcaran-las-escapadas-de-los-espanoles-en-2021.html [fecha de consulta 1.11.2025].

El nuevo viajero poscovid-19 es más exigente, requiere paquetes personalizados y seguros. En cuanto a las motivaciones, la mayoría buscan destinos no masificados, con medidas anticovid-19.

Con la desaparición de las restricciones y la recuperación de la costumbre de viajar tras dos años de parón turístico, el mundo de los viajes se enfrentó a otra situación que sigue vigente, y que es muy difícil de resolver conciliando las dos partes enfrentadas: “La *turistificación* y la *turismofobia* regresan como fantasmas del pasado”¹. Aunque presente antes del periodo covid-19, el *sobreturismo* (neologismo válido en español, cuyo empleo es preferible a la voz inglesa *overtourism*²), el turismo excesivo, la masificación turística, la gentrificación turística o la turistificación que experimentan algunos destinos turísticos vacacionales se ha intensificado, y es casi imposible disfrutar de los mismos a causa de la gran cantidad de turistas que inundan las calles y hacen casi imposible esta misión.



Fig. 1 El turismo en viñetas

fuelle: viñeta de El Roto en *El País* (21.07.2023)

También provoca graves problemas medioambientales por la contaminación que genera y afecta a la vida social y cultural de la población local.

¹ https://www.hosteltur.com/151605_la-turistificacion-y-la-turismofobia-regresan-como-fantasmas-del-pasado.html [fecha de consulta 1.11.2025].

² <https://www.fundeu.es/recomendacion/sobreturismo-mejor-que-overtourism/> [fecha de consulta 1.11.2025].



Fig. 2 El turismo en viñetas

fuente: viñeta de El Roto en *El País* (2.07.2024)

“El sustantivo *turistificación* es un término [...] con el que se alude al impacto que tiene la masificación turística en el tejido comercial y social de determinados barrios o ciudades.”¹ Desde el punto de vista lingüístico, la *turistificación* cuenta con un cuasi-sinónimo, que es la *turistización*, un término menos utilizado, que también alude a la conversión de un destino, lugar, etc. en más turístico. La diferencia entre los dos términos reside en el hecho de que la *turistización* es más neutra, mientras que la *turistificación* hace hincapié en el efecto y los resultados negativos que tiene en los destinos (mayor contaminación, degradación del patrimonio local, etc.).

Una de las repercusiones de lo mencionado anteriormente es “el llamado «Síndrome de Venecia» o pérdida de población local como consecuencia del turismo masivo”², un síndrome que poco a poco se expande por el mundo, y que provocó la mudanza de los habitantes del lugar a otras partes donde no hubiera tantos turistas (la gente local se ve como (si fueran) refugiados en su propio país), para que así pudieran tener una vida tranquila y normal. A esto ha contribuido también el aumento de una (relativamente) nueva modalidad turística, los pisos turísticos³ y la *airbnbización*⁴, “un fenómeno desbordante que ha duplicado las plazas turísticas en los destinos urbanos españoles en apenas una década”⁵, donde los dueños quieren echar y echan a los inquilinos para convertir sus propiedades en alojamientos turísticos. Estas modalidades turísticas también tienen como consecuencia el encarecimiento de los precios de la vivienda para la población local, dando lugar al fenómeno de la

¹ <https://www.fundeu.es/recomendacion/turistificacion-neologismo-valido/> [fecha de consulta 1.11.2025].

² https://www.hosteltur.com/151605_la-turistificacion-y-la-turismofobia-regresan-como-fantasmas-del-pasado.html [fecha de consulta 1.11.2025].

³ https://www.hosteltur.com/151605_la-turistificacion-y-la-turismofobia-regresan-como-fantasmas-del-pasado.html [fecha de consulta 1.11.2025].

⁴ https://www.hosteltur.com/157362_la-airbnbizacion-de-las-ciudades-sacude-la-campana-electoral.html [fecha de consulta 1.11.2025].

⁵ https://www.hosteltur.com/157362_la-airbnbizacion-de-las-ciudades-sacude-la-campana-electoral.html [fecha de consulta 1.11.2025].

gentrificación, que alude a la sustitución de la población local por población de clase alta, con más poder adquisitivo.

Partiendo de la *turismofilia*, presente en la primera etapa del fenómeno, pasamos por la *turistificación*, para llegar a este efecto negativo del turismo, el turismo excesivo que ha generado otro fenómeno, el antiturismo o la turismofobia, amplificado también por los medios de difusión.



Fig. 3 El turismo en viñetas
fuente: viñeta de El Roto en *El País* (19.07.2022)



Fig. 4 El turismo en viñetas
fuente: viñeta de El Roto en *El País* (20.06.2022)

Actualmente se vuelve más patente ese “culto a la velocidad” (Fig. 4), la vida pasa a un ritmo muy acelerado, todo ocurre muy rápido, y casi no podemos disfrutar de todo lo que nos ofrece la vida. A este ritmo acelerado, de hecho, a la reducción de este ritmo, el turismo trató de sumarse y desarrolló este nuevo concepto de *slow tourism*, también como estilo de vida, que trata de evitar los destinos masificados y gozar de la experiencia sin prisas.

El turismo o viaje *slow*/lento (*slow tourism/travel(ling)*) surgió en Italia en la década de los 80 en contraposición al concepto de *mass tourism*, el turismo de masas, y al concepto americano de *fast food*, para poder aprovechar al máximo la cultura, las tradiciones, el entorno y la gastronomía locales (a este concepto se suma también el de *slow food*, que supone consumir productos locales para apoyar y conservar la gastronomía local) (Khan 2015, 40). El turismo debe ser una experiencia agradable, donde prime la calidad y no la cantidad, para disfrutar plenamente de todo lo que ofrece, sin horarios apretados que seguir, siempre con tiempo insuficiente y metas fijas que alcanzar, una carrera donde el turista no goza de experiencias, sino marca los objetivos turísticos en su lista ya diseñada: conocer más destinos, visitar más lugares en menos días.

Pero la pandemia ha servido también para reflexionar y para que ciertas actividades se reinventen (nuevamente), aprovechándose del cese de la actividad. Se habla del nuevo turismo, del nuevo turista, un turista más responsable, más centrado en la naturaleza y la preservación del medio ambiente. Una de las tipologías que se intenta extender a escala global es el turismo regenerativo, que busca la restauración y revitalización de los ecosistemas naturales, económicos, sociales y culturales de los destinos, en vistas de que estos queden en mejor estado que antes de la actividad turística.

Si antes el turismo de masas y el de sol y playa se conformaban a “las tres eses” (motivaciones o atracciones: *sea, sun, sand*), ahora se experimenta otra aproximación al fenómeno turístico, donde se habla de las nuevas tres eses: *smart*, sostenibilidad y seguridad (principios y enfoques estratégicos) (López Palomeque et. al. 2022, 55-56).

El turismo inteligente (*smart tourism*), con una infinita variedad, agencias de viajes online, plataformas de alojamiento, etc., hacen los viajes más accesibles en este entorno digital y, a la vez, más asequibles, dado que cada usuario escoge la oferta que más le favorece. Este componente digital es hoy inseparable de la experiencia turística.

Esta estrecha relación entre el turismo y la tecnología ha posibilitado la aparición de nuevas experiencias y tipologías turísticas, convirtiéndose en un elemento indispensable en la realización y desarrollo de cualquier destino turístico, con vistas a obtener una experiencia turística única e inolvidable, o diferente de todo lo anterior.

En la actualidad, la tecnología forma parte de nuestras vidas, tanto personales como profesionales. Todo cobra inteligencia. La inteligencia artificial se ha extendido a todas las áreas y se ha vuelto en uno de los determinantes muy utilizados también en turismo: turismo inteligente, turismo digital, turista inteligente, cliente inteligente (atendiendo a la tecnología que lo acompaña siempre y de la que hace uso en cualquier

momento de su viaje¹), *smart rooms*², hoteles inteligentes, destino (turístico) inteligente³, oficinas de turismo virtuales con inteligencia artificial, *chatbots* turísticos⁴ (asistente virtual turístico).

Hoy el turismo se ha recuperado tras este periodo inefable y se han retomado las antiguas costumbres de hacer turismo, y también han surgido nuevas formas de conocer el mundo. El turista actual valora la flexibilidad, la libertad para diseñar su propio viaje y lo consigue debido al avance tecnológico, que le ofrece soluciones digitales que facilitan la planificación y personalización de cada etapa de su experiencia turística.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCARAZ VARÓ, Enrique, HUGUES, Brian, CAMPOS PARDILLOS, Miguel Ángel, PINA MEDINA, Víctor Manuel, ALESÓN CARBONELL, María Amparo. 2006. *Diccionario de términos de turismo y ocio*, Inglés – Español, Spanish – English. Barcelona: Ed. Ariel.
- CALLE VAQUERO, Manuel de la. 2019. «Turistificación de centros urbanos: clarificando el debate». *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*. 83, 2829, 1–40. <http://dx.doi.org/10.21138/bage.2829>.
- CIOBANU, Mihaela. 2019. *La terminología y las definiciones lexicográficas. Campo: turismo*. București: Ed. Universității din București.
- KHAN, Sonia. 2015. «How slow is 'slow'. Dilemmas of slow tourism». *TEAM Journal of Hospitality and Tourism*. Vol. 12, Issue 1, págs. 39-49.
- Libro Blanco «El nuevo viajero. Así prepara su futuro el sector turístico» elaborado por SEGITTUR (Sociedad Mercantil Estatal para la Gestión de la Innovación y las Tecnologías Turísticas) en https://www.segittur.es/sala-de-prensa/informes/libro_blanco_nuevo_viajero_segittur_minube/ [1.11.2025].
- LÓPEZ MARTÍNEZ, Gabriel. 2015. «El Grand Tour: revisión de un viaje antropológico». *Gran Tour: Revista de Investigaciones Turísticas*. ISSN: 2172-8690, n.º 12, julio-diciembre 2015, págs. 106-120.
- MORENO GARRIDO, Ana. 2007. *Historia del turismo en España en el siglo XX*. Madrid: Editorial Síntesis.
- PÉREZ-JUEZ GIL, Amalia. 2006. *Gestión del patrimonio arqueológico. El yacimiento como recurso turístico*. Barcelona: Ed. Ariel.

¹ “[...] la experiencia del cliente, no sólo en el hotel sino también en el entorno, de manera que pueda **entrar en los atractivos turísticos de la zona y pagar sólo con su cara**, convirtiéndole así en **cliente inteligente**. Así conseguimos mayor seguridad gracias a los datos encriptados, más rentabilidad y mayor satisfacción del usuario.” https://www.hosteltur.com/14_5279_el-hotel-de-2030-mas-humano-diferenciado-personalizado-y-experiencial.html?code=home-page%7b2021-07-06%7d&utm_source=newsletter-es&utm_medium=email&utm_campaign=el-hotel-de-2030-mas-humano-diferenciado-personalizado-y-experiencial-hosteltur-06-072021&utm_term=20210706&utm_content=noticia-destacada-2 [fecha de consulta 1.11.2025].

² “[...] «Smart Room», el nuevo concepto de grupo que está revolucionando los estándares de accesibilidad: una habitación de gran tamaño, con muebles funcionales que proporcionan más accesibilidad, bienestar, comodidad y seguridad.” https://www.hosteltur.com/126626_ibis-estrena-concepto-de-hotel-enfocado-a-una-mayor-interaccion-social.html [fecha de consulta 1.11.2025].

³ “[...] el impulso y fomento de la transformación digital de los destinos y zonas turísticas de España. A la vez que pretende impulsar un desarrollo sostenible del turismo y asegurar la satisfacción de los turistas y mejorar las condiciones de vida de la población.” <https://www.segittur.es/destinos-turisticos-inteligentes/> [fecha de consulta 1.11.2025].

⁴ <https://www.segittur.es/actualidad/informes/catalogo-soluciones-tecnologicas-destinos-turisticos-inteligentes/> [fecha de consulta 1.11.2025].

ZIELIŃSKA-SZCZEPKOWSKA, Joanna. 2020. "Slow Tourism – The Fashion for Slowness or a Conscious Choice?", *Folia Oeconomica Stetinensia*, The Journal of University of Szczecin, 20 (2), págs. 468-483.

Webgrafía

<https://elpais.com/> (1.11.2025)

<https://www.fundeu.es/> (1.11.2025)

<https://www.hosteltur.com/> (1.11.2025)

<https://www.segittur.es/> (1.11.2025)

Roxana Maria CREȚU
(Universidad de Oeste
de Timișoara)

**Crisis identitaria y lingüística
en Gibraltar**

Abstract: (*Identity and language crisis in Gibraltar*) Gibraltar is a small British colony in the south of the Iberian Peninsula, bordering Spain. Throughout its history it has been the cradle of various civilisations (British, Andalusian, Genoese, Maltese, Portuguese, Arabic, Jewish and North African) which have left their mark on the linguistic situation of the Rock. The linguistic mix has given rise to Yanito or Llanito, a hybrid variant, a mixture of Andalusian dialect and British English, which incorporates linguistic elements of Maltese, Portuguese, Genoese, Italian and Haquetía (Judeo-Spanish dialect) origin and at the same time involves alternating between English and Spanish. In recent years, Yanito has been used less and less, as the younger generation has stopped learning Spanish and communicates only in English. In this article we intend to discuss the identity crisis and its consequences on the linguistic situation in Gibraltar. Therefore, in the first part of the article we will start with a brief introduction to the history of Gibraltar, to learn about the historical facts that have led to the creation of the Yanito language. Then we will present some linguistic characteristics of Yanito, based on some videos in which Yanito is spoken.

Keywords: *crisis, identity, Gibraltar, linguistic crossbreeding, yanito.*

Resumen: Gibraltar es una pequeña colonia británica situada en el sur de la Península Ibérica, que hace frontera terrestre con España. A lo largo de su historia ha sido la cuna de diversas civilizaciones (británica, andaluza, genovesa, maltesa, portuguesa, árabe, judía y norteafricana) que han dejado su huella en la situación lingüística del Peñón. Debido al mestizaje lingüístico ha surgido el yanito o llanito, una variante híbrida, una mezcla entre el dialecto andaluz y el inglés británico, que incorpora elementos lingüísticos de origen maltés, portugués, genovés, italiano y de haquetía (dialecto judeoespañol) y a la vez implica la alternancia entre el inglés y el español. En los últimos años el yanito se utiliza cada vez menos, ya que la generación joven ha dejado de aprender el español y se comunica solo en inglés. En este artículo nos proponemos hablar sobre la crisis identitaria y sus consecuencias en la situación lingüística de Gibraltar. Por lo tanto, en la primera parte del artículo empezaremos con una breve introducción a la historia de Gibraltar, para conocer los hechos históricos que han llevado a la creación del yanito. Luego presentaremos algunos rasgos lingüísticos del yanito, partiendo de algunos vídeos en los que se habla yanito.

Palabras clave: *crisis, identidad, Gibraltar, mestizaje lingüístico, yanito.*

Metodología

Este trabajo pretende presentar resumidamente la historia de Gibraltar con el objetivo de evidenciar los hechos históricos que han hecho posible la creación del yanito y ver cuáles son las características fonéticas, morfosintácticas y léxicas de esta variedad lingüística. Además, nos proponemos señalar algunos de estos rasgos en una recopilación de vídeos que analizaremos desde una perspectiva lingüística.

Los vídeos que forman nuestro corpus son: Entrevistas a Pepe Palmero & Lionel Pérez en Llanito words and phrases Gibraltar; Pepe's Pot. Programa de cocina de Gibraltar. Presentador: Pepe Palmero; Pepe's Pot con Vanessa. Programa de cocina de la GBC - TV Gibraltar; Sonia's Chachi Piruli Christmas – Episode 1; Entrevistas a Pepe Palmero & Lionel Pérez en Rock: The Llanitos of Gibraltar, Entrevista a Tito Vallejo en Pepe Marín, Reportaje - DICCIONARIO Llanito words and phrases Gibraltar. A estos añadiremos algunos trabajos que aparecen en bibliografía.

Antes de concluir, hablaremos sobre los medios de difusión del yanito (diccionarios, programas de televisión, Internet etc.)

Introducción a la historia de Gibraltar

Gibraltar¹ es un territorio británico de ultramar de 7 km² en la bahía de Algeciras, que goza de una privilegiada posición geopolítica, entre el Atlántico y el Mediterráneo, entre Europa y África. A lo largo de su historia se ha convertido en un símbolo cuyos significados políticos, sociales y culturales han ido cambiando con el paso del tiempo (García Sanz 2022: 9).

El topónimo *Gibraltar* proviene del árabe y significa “el monte de Tariq”, aludiendo a su constitución geográfica particular y recordando, a la vez, la historia del enclave. Debido a su geografía, localización e historia se ha convertido en “un crisol de lenguas y culturas que han aportado al territorio y a su comunidad una serie de características que lo sitúan en el punto de mira de historiadores, antropólogos, sociólogos y lingüistas” (Rodríguez García 2022: 392).

La frontera entre Gibraltar y España ha propiciado el surgimiento de identidades locales, regionales y nacionales. El Peñón se alza en un potente *lieux de memoire* (lugar de memoria) con tres direcciones, de ahí su relevancia a lo largo de la historia en procesos de formación identitaria en España, Reino Unido y Gibraltar (García Sanz 2022: 10-11).

La Roca, pese a su restringido territorio, ha dado lugar a encuentros entre diferentes poblaciones: británicos protestantes, judíos del norte de África, españoles, musulmanes e italianos, que han contribuido a la importancia cultural global de la política local de Gibraltar, desde el siglo XVIII hasta el día de hoy (Plank 2013: 350 citado en García Sanz 2022: 23).

El carácter cosmopolita, multiétnico y multilingüe de Gibraltar reside en “la propia esencia de los gibraltareños, forjadores de la llamada *local spirit* of convivencia” (Haller 2000: 10 citado en García Sanz 2022: 24).

Debido a su posición geográfica, durante el siglo XVII Gibraltar ha sido objeto de diferentes ataques ingleses, holandeses y franceses, que han dado lugar a numerosas guerras.

Con la llegada al trono de Felipe V, la coalición internacional que apoyaba a su rival austriaco se movilizó rápido desde el mar. En julio de 1704, George Rooke, comandante jefe de las fuerzas navales de la alianza, asedió y conquistó Gibraltar (García Sanz 2022: 29). Como consecuencia de la ocupación del Peñón por parte de la alianza internacional, muchos gibraltareños se refugiaron en el sur de la península,

¹ En el artículo utilizaremos también las palabras el Peñón y la Roca como sinónimos de Gibraltar.

al norte de Gibraltar, en localidades como San Roque, Los Barrios, Algeciras, La Línea de la Concepción y Tarifa (García Sanz 2022: 33).

En 1713 se firma la paz en Utrecht y Gibraltar pasa a ser colonia británica, por lo tanto se envían ingleses para poblar el nuevo territorio. Pese a esto se intenta llevar una buena relación con los españoles, sobre todo por parte de los oficiales británicos, por razones estratégicas y de logística (Stockey 2009: 35 citado en García Sanz 2022: 52).

En el censo de 1725, los genoveses eran la primera comunidad de residentes seguidos de los españoles (Constantine 2009: 20 citado en García Sanz 2022: 45-46). Trabajaban como minoristas, artesanos, jornaleros y pescadores. Además de genoveses, había muchos italianos (Benady 2007: 113-116 citado en García Sanz 2022: 46).

Los judíos tenían muchos privilegios en el nuevo Gibraltar inglés, ya que tenían una red de contactos transnacionales y mercantiles con la diáspora sefardita (García Sanz 2022: 47). A mediados del siglo XVIII, el perfil socio-profesional de esta comunidad se diversificó, sus integrantes eran albañiles, sastres, zapateros, panaderos, carniceros o vendedores ambulantes (García Sanz 2022: 51).

En el siglo XIX, Gibraltar experimentó un boom demográfico, pero también graves problemas sanitarios, surgieron muchas enfermedades (la epidemia de fiebre amarilla y sus rebrotes, viruela, cólera), sin embargo estas no afectaron al crecimiento demográfico, ya que el Peñón llegó a tener 18000 habitantes (García Sanz 2022: 69-70).

Durante el siglo XX, los gibraltareños experimentaron “una fase clave para su definición identitaria, marcada por la resistencia a una racionalidad del poder excluyente e impuestos desde fuera” (García Sanz 2022: 99).

Ralph Champneys Williams, funcionario del ministerio de las Colonias y tesorero en Gibraltar en la década de 1890 se sentía “horrorizado por la extensión del uso del español en Gibraltar, particularmente entre los miembros del servicio civil” (Stockey 2009: 16 citado en García Sanz 2022: 100).

El general Sir Archibald Hunter nunca pudo aceptar la idiosincrasia de Gibraltar y se quejaba de que los agentes de policía, telefonistas y taxistas no hablaran el inglés (Groycott 2009: 431 citado en García Sanz 2022: 100).

Veinte años después, el gobernador Sir Alexander John Godley se sentía decepcionado de que el español fuera el idioma casi universalmente hablado en la colonia, tras dos siglos de ocupación británica (Stockey 2009: 16 citado en García Sanz 2022: 101). Esto se debe a los matrimonios mixtos entre los gibraltareños y las españolas en las primeras décadas siglo XX (García Sanz 2022: 101).

Hay que destacar que pese a que el español fuera la lengua de comunicación en el ámbito familiar, económico y socio-cultural, a nivel político se utilizaba el inglés. Los festejos de los jubileos de oro y diamante de la reina Victoria o las visitas de Eduardo VII, cuando era príncipe de Gales, brindaron las ocasiones para que los gibraltareños mostraran su lealtad a la corona británica (García Sanz 2022: 102).

Con motivo de la IIª Guerra Mundial, muchos gibraltareños fueron exiliados a Gran Bretaña, al Marruecos francés, a Madeira y a Jamaica. En Londres, los refugiados padecieron situaciones de discriminación social en su propia patria. Puesto que no dominaban el inglés, recibieron el menosprecio muy enraizado hacia los

europeos continentales, especialmente españoles e italianos. El trato recibido en el exilio forzado no hizo más que agudizar el sentimiento de identidad como comunidad. La vuelta a casa de los gibraltareños exiliados concluyó en 1951. Esta experiencia resultó clave para impulsar la renegociación del estatus político de los gibraltareños en pleno siglo XX (García Sanz 2022: 132-133). Con la Constitución de 1964, Gibraltar adoptó un sistema de gobierno ministerial presidido por un ministro principal (García Sanz 2022: 152).

A partir del año 1969, el inglés ha empezado a ganar terreno en contra del español, la lengua utilizada en educación y en los medios de comunicación es el inglés, los jóvenes gibraltareños pueden formarse en universidades de prestigio de Gran Bretaña, alimentando de esta manera expectativas políticas y vitales muy alejadas de lo español (García Sanz 2022: 163).

Tras el Brexit (2021), los gibraltareños vuelven a plantearse la interlocución directa con España, pero pocas veces las autoridades españolas han querido negociar: “Gibraltar es una colonia porque España quiere” (García Sanz 2022: 166-173 *passim*).

Del monolingüismo al bilingüismo y al cambio de código

Gibraltar presenta una peculiaridad lingüística única en Europa, donde el contacto entre dos lenguas mundiales (español e inglés) data desde 1704, sin embargo, este hecho no ha despertado el interés de los lingüistas hasta mediados de los años ochenta del pasado siglo. En las últimas décadas, los fenómenos lingüísticos que ocurren en Gibraltar han empezado a despertar el interés de los lingüistas. Ballantine (1983) trató el tema de la situación lingüística de los niños gibraltareños que al entrar en la escuela primaria tenían escasos conocimientos de inglés, ya que utilizaban el español en contextos familiares. Kramer (1986) fue el primero que habló sobre la situación del inglés y del español desde una perspectiva histórica en el Peñón. Moyer (1992) es la primera que investiga la alternancia de códigos en la Roca (Lipski 1986: 426 citado en Said-Mohand 2013: 5).

Cuando los británicos ocuparon Gibraltar en 1704 lo que había sido una comunidad predominantemente monolingüe comenzó a convertirse en una comunidad multicultural y multilingüe. En este momento, la mayoría de los españoles autóctonos abandonaron Gibraltar y se trasladaron a las ciudades españolas vecinas, permaneciendo alrededor de 30 familias genovesas y un pequeño número de familias españolas (Weston 2011, Kellermann 2001 citados en Chevasco 2019: 19). Mientras que el inglés solo era hablado por los administradores británicos de la guarnición, las diferentes comunidades lingüísticas de Gibraltar parecían aferrarse a sí mismas, proporcionando poco sentido de un pueblo unido (Weston 2011 citado en Chevasco 2019: 19).

Aunque la mayoría de la población era genovesa, Kramer señala cómo el pequeño tamaño de la ciudad y la necesidad de comunicarse con los alrededores contribuyeron a que la tercera generación de esta nueva comunidad adoptara el español andaluz, en lugar del dialecto italiano genovés. Según Kellermann y Kremer, las últimas proclamaciones y decretos oficiales del gobernador en genovés, inglés y español datan de 1836 (Chevasco 2019: 19).

Kramer postula cómo el monolingüismo completo en la guarnición influyó en todos los civiles, consolidando el inglés como lengua de prestigio para todos en Gibraltar. En 1832 se abrió la Gibraltar Public School, que impartía clases exclusivamente en inglés. Este Código Educativo enfatizaba el inglés y prohibía la conversación en español durante el horario escolar (Kramer 1986, Kellermann 2001 citados en Chevasco 2019: 19).

La mejora de la lengua inglesa a nivel local se magnificó cuando la dictadura española de Franco adoptó una línea dura en Gibraltar, que culminó con el cierre total de la frontera terrestre de 1969 a 1985 (Picardo 2012 citado en Chevasco 2019: 17). Este hecho contribuyó en mayor medida al dominio de la lengua inglesa y a la lealtad hacia Gran Bretaña, “el uso del inglés se convirtió en uno de los símbolos de la identidad de los gibraltareños como pueblo” (Picardo 2012: 222 citado en Chevasco 2019: 20).

Después de 1974, según Kellermann, el inglés se ha mantenido constante hasta la fecha, con solo pequeños cambios en la flexibilidad de las instrucciones lingüísticas, incluida la forma en que se enseña el español en las escuelas. El inglés también hizo incursiones en la forma de habla local basada en el español, que al carecer de contacto con el español formal a través de la frontera vallada, comenzó a convertirse en la actual variedad local de spanglish con cambio de código conocida como llanito (Kramer 1986 citado en Chevasco 2019: 17).

Weinreich (1953: 76), uno de los pioneros en el estudio del bilingüismo, distingue tres tipos de bilingüismo y los primeros dos ocurren en Gibraltar. Los hablantes aprenden el inglés en la escuela y el español en casa y a la hora de hablar suelen fusionar ambas lenguas, creando de esta manera la variante vernácula local conocida como yanito:

1. Bilingüismo coordinado: El hablante construye dos sistemas lingüísticos independientes, creando dos significados separados. Por ejemplo, aprende una lengua en la escuela y la otra en casa.

2. Bilingüismo compuesto: Este tipo de bilingüismo se caracteriza porque el hablante fusiona ambas lenguas creando un único sistema lingüístico. Es decir, alterna ambos idiomas dando lugar a cambios de códigos e interferencias.

3. Bilingüismo subordinado: Aquí se da el caso de una lengua dominante sobre la otra. Dicho de otro modo, interpreta una segunda lengua partiendo de su lengua L1.

Ramírez (1992) define mejor el fenómeno lingüístico que ocurre en el Campo de Gibraltar. Esta definición describe cuatro tipos de bilingüismo y los primeros dos corresponden a la situación de Gibraltar:

1. Bilingüismo estable – la diferencia de uso de las lenguas varía según el contexto.

2. Bilingüismo dinámico – la sociedad impone el uso de una lengua en detrimento de la otra;

3. Bilingüismo transicional – ambas lenguas se utilizan en la misma medida, el hablante elige cuando quiere comunicarse en una u otra;

4. Bilingüismo vestigial – se utiliza solo una lengua y el bilingüismo cumple un valor simbólico relacionado con una minoría a punto de extinción.

Suzanne Romaine considera el bilingüismo como el uso alternativo de dos o más lenguas; es “algo totalmente relativo porque el punto en el que el hablante de una segunda lengua se convierte en bilingüe es arbitrario o imposible de determinar” (Picardo 2012: 226). Modrey afirma que “el bilingüe se comunica en un sistema de doble cultura” (Bossard 1945: 670 citado en Picardo 2012: 226).

En su tesis, Michot (2002: 68-69), citando fuentes oficiales, afirma que los gibraltareños son “perfectamente” bilingües, es decir, utilizan en igual medida tanto el español, como el inglés. Sin embargo nota una evolución del idioma según las preferencias políticas:

On peut, en effet, chercher à savoir s’ils ont un réel attachement pour l’anglais ou si son usage est surtout une arme politique contre les Espagnols. Car la façon don’t ils appréhendent les langues semble également liée à la situation politique. [deux langues] ... ne veut pas dire qu’elles sont utilisées de manière égale (citado en Picardo 2012 : 231-232)¹.

Benítez (1997) considera que el nivel de interferencia se debe a diversos factores como la edad, origen familiar, condición social, ámbito profesional, etc. Weston (2013) clasifica los patrones de cambio de código en función de la edad y afirma que “la ratio de uso del inglés y el español varía dependiendo de la generación que utiliza las lenguas” y Mariscal (2014) distingue cuatro generaciones de gibraltareños: “generación 0 (constituida por los sujetos nacidos antes de 1917), generación 1 (los nacidos entre 1918 y 1937), generación 2 (entre 1938 y 1957) y, finalmente, generación 3 (desde 1958 a 1977)” (citado en Vázquez Amador 2018: 325).

Jennifer Dean afirma que el cambio de código entre los gibraltareños tiene lugar cuando existe la necesidad de identificarse como tales frente a ingleses o españoles. El cambio de código es la manera en la que dos personas hablan alternando dos lenguas que dominan. Esto supone un control gramatical de los dos idiomas (Téllez 2014: 23).

Según Rubin, la lengua se utilizaba como medio para unificar los sistemas educativo y de servicios públicos de una nación, así como para crear un sentimiento de identidad compartida. Esto implicaba que cada nación adquiriría una lengua nacional y los que no la hablaran se verían presionados a aprenderla para ajustarse al conjunto de la sociedad. Sin duda, la construcción de una identidad etnolingüística habría funcionado mejor para una mayoría de población que ya hablara alguna variedad de la lengua oficial, aunque los hablantes de lenguas no oficiales podrían haber deseado igualmente mantener una conexión con sus lenguas maternas originales (Eriksen 1992, citado en Chevasco 2019: 17).

La comodidad y la apropiación de una lengua están relacionadas con la identidad, tanto con la identidad que una persona desea manifestar a través de la lengua como con la identidad lingüística colectiva de una comunidad. En

¹ “En efecto, habría que ver si realmente sienten apego por el inglés o si su uso es sobre todo un arma político contra los españoles, ya que la manera en la abordan las lenguas parece estar vinculada a la situación política. [...] no quiere decir que se utilicen en igual medida.” (nuestra traducción)

comunidades multilingües como Gibraltar, la lengua materna de un ciudadano o una forma de cambiar de código puede convertirse, por tanto, en una elección consciente para algunos, en lugar de un fenómeno natural de dicha comunidad. Sin duda, los cambios históricos, lingüísticos y políticos que se han producido en Gibraltar deben estar relacionados con las actitudes locales contemporáneas hacia las lenguas que contribuyen a la forma en que la gente habla ahora, o elige hablar (Chevasco 2019: 17).

Según la catedrática de la Universidad de Cádiz, Alicia Mariscal Ríos, de las 33.701 personas que viven en Gibraltar “existe una minoría monolingüe en inglés, pero el bilingüismo entre el español y el inglés es la norma” y “como resultado de la convivencia de los dos idiomas surgió la variedad lingüística única en el mundo denominada yanito” (Martínez 2011).

Los gibraltareños utilizan el inglés en contextos formales (administración, trabajo, educación), pero para el lenguaje diario, coloquial optan por el español o por el yanito.

Hay que señalar que los gibraltareños hablan el inglés con acento andaluz, es decir la variante del inglés que utilizan presenta rasgos fónicos del andaluz occidental. En cuanto a esto J. D. Steward (1967: 103) afirma que “los gibraltareños presentan rasgos similares con los irlandeses en muchos aspectos, y que la manera estrafalaria de hablar el inglés resulta un choque para un inglés y subraya que cuanto más hablan, más destaca su origen y antecedentes no ingleses” (citado en Díaz Hormigo 2001: 97).

Ballantine (2000: 115-116) considera que el español se ha pasado de ser *lingua franca* a ser lengua materna de la mayoría de los gibraltareños desde la toma de Gibraltar en 1704 hasta el siglo XX gracias a la presencia de “los judíos sefardíes, procedentes de la localidad marroquí de Tetuán, a los trabajadores procedentes de Algeciras, a los españoles residentes en el Peñón y a los matrimonios mixtos” (citado en Said-Mohand 2013: 8).

Según la misma autora (2000: 118) durante el cierre de la frontera con España en la época franquista, el inglés ha adquirido su mayor apogeo debido a varias razones:

“la influencia del inglés en la variedad local (el yanito); el afianzamiento del inglés en dominios más amplios y en situaciones formales y oficiales; la penetración del inglés en el hogar; la incorporación de la mujer en el trabajo; el desarrollo de un sistema educativo a través del inglés; el cese de los trabajadores andaluces de las áreas colindantes” (citado en Said-Mohand 2013: 9).

West (1956: 151-152) afirma que algunas de las razones por las que el español se sigue hablando en Gibraltar hasta a día de hoy son: “el comercio, la necesidad de comunicarse con los trabajadores hispanohablantes y los matrimonios mixtos entre gibraltareños y españoles” (citado en Said-Mohand 2013: 7).

Características lingüísticas del yanito

En el siglo XIX, Gibraltar se convierte en un puerto importante y a pesar de que la población de genoveses superaba a la población española; el español empieza

a reemplazar al genovés. “En torno a 1830, y antes de la expansión gradual del español andaluz, parece que se trataba de una variedad de español sefardí que se fue introduciendo debido a los vínculos comerciales con judíos. Esto hace que el español se convierta en la *lingua franca* del territorio y la lengua hablada por la mayoría de la población marroquíes” (Canessa 2019: 145 citado en Rodríguez García 2022: 392).

La confluencia de tantas culturas (británica, andaluza, genovesa, maltesa, portuguesa, árabe, judía y norteafricana) en el Peñón y en las ciudades del Campo de Gibraltar (La Línea de la Concepción, San Roque, Los Barrios, Algeciras) ha dado lugar al surgimiento de una variedad lingüística única: el yanito o llanito. Eso sí, hay que destacar que más bien parece ser un tipo de Spanglish peninsular/ europeo, ya que utiliza como base el dialecto andaluz y no el español estándar.

El origen del yanito no está del todo claro, por lo que se debate entre dos teorías, muy similares:

“La primera defiende que yanito proviene de la comunidad italiana que se afincó en Gibraltar, entre ellos había muchos llamados *Gianni* y de ahí los españoles crearon la denominación *llanito*. La otra teoría es igual, pero a la inglesa; debido a la gran cantidad de ingleses llamados *John*, en consecuencia *Johnny*, que fonéticamente es muy parecido también a *Gianni*. Yanito (o llanito) puede ser tomado con carices despreciativos en algunos contextos, dependiendo mucho de la actitud del hablante (López Iglesias 2024)”.

El término *yanito* con *y* es el más aceptado entre la población gibraltareña debido a factores de pronunciación y etimológicos, “debido a su pronunciación similar al sonido africado, palatoalveolar y sonoro [dʒ] de la jota inicial inglesa. Este sonido es similar en español a la *y* delante de *n* como en la palabra cónyuge ['konju xe] y el mismo sonido que en italiano la *g* seguida de la vocal *i*” (Sánchez Benedito 1994: 94).

Hay que señalar también las designaciones que se producen entre los municipios del Campo de Gibraltar, con gran rivalidad entre ellos. Es el caso de Algeciras y de La Línea, a los cuales se les llama “especiales” y “piojosos” respectivamente:

“*Especiales* porque se refería a los beneficios fiscales que Algeciras recibió por parte de Alfonso XI para atraer allí a la comunidad cristiana, y *piojosos* porque un barco con una plaga de piojos desencadenó una plaga de piojos en el municipio. Es más, hay quienes argumentan que fueron cambiadas en algún momento y que en realidad el famoso barco que llevaba los piojos llegó a Algeciras, convirtiendo a los algecireños en los *piojosos* y que los linenses serían los llanitos debido a que La Línea está en un territorio plano sin ningún tipo de elevación y los *especiales* serían los gibraltareños debido a su distinta nacionalidad y su condición de colonia británica (López Iglesias 2024).”

Canessa (2019: 129), al hablar de la denominación del término yanito y sus orígenes, destaca que “en 1970, durante el cierre de la verja, los gibraltareños empezaron a reconocer su propia forma de comunicación y a reflejar su identidad mixta a través de ella. Es entonces cuando aparece por primera vez el término yanito

no sólo para referirse a los habitantes de Gibraltar, sino también a su variedad propia: el yanito. En 1978, Manuel Cavilla publica el primer diccionario: *Yanito Dictionary* (citado en Rodríguez García 2022: 404)¹. Previamente a esta época, el yanito era considerado una forma de comunicación “impropia” o incluso “no deseada”. Stewart (1967: 71) lo define como “un matrimonio desafortunado entre dos lenguas opuestas” (citado en Rodríguez García 2022: 404).

El yanito ha sido considerado “un dialecto local del español con elementos léxicos de las lenguas y los dialectos históricos principalmente mediterráneos” (Cavilla 1978, Chincota 1980, Kramer 1986, Lipski 1986, etc.), luego fue definido como “una variedad de cambio de código del inglés y el español” (Moyer 1992, Kellermann 2001, Levey 2008, Weston 2013, Feijóo Rodríguez 2015, Goría 2017, etc.) y “una herramienta de cohesión social” (Téllez 2014, Picardo 2019, Chevasco 2019).

Para algunos autores e historiadores el yanito es una “jerga que convive con el inglés y el español” o una “jerga híbrida que hace referencia a una identidad colectiva” (Téllez 2014: 21-22). Esto explica que el yanito se entienda como una “lengua del afecto, del amor, de la familia, los amigos y allegados” (Téllez 2014: 25) y que aparezca, por tanto, en contextos informales y familiares (Rodríguez García 2022: 395).

Levey (2008: 724) lo define como “el modo de hablar de los hablantes bilingües de inglés y español que habitan en Gibraltar, que tiene rasgos del español mezclados con elementos léxico-sintácticos ingleses y autóctonos”: “It is fundamentally a spoken Spanish-dominant variant, which incorporates English lexical and syntactic constituents as well as some unique local lexical items”¹ (Vázquez Amador 2018: 325), es decir, “un criollo local gibraltareño de español, genovés, hebreo, inglés, maltés y árabe” (Levey 2012: 172-173 citado en Chevasco 2019: 17).

Kellermann lo ve como “un continuo que va desde un habla andaluza hasta una variedad que cambia de código español-inglés”. Una de las primeras definiciones del yanito procede de López en 1782: “[l]os Ginoveses... como los Judios hablan bien ó mal el Castellano é Inglés, i un dialecto ó jerga común á todas las naciones sin excluir las Africanas (Weston 2011: 343 citado en Chevasco 2019: 21)”.

Según Téllez, ser yanito “es una condición, una actitud mestiza ante la vida, más allá de esa jerga híbrida que encierra todo un sistema de comunicación exclusivo de los gibraltareños, una estirpe que se niega a ser engullida social, política, económica y culturalmente por su vecina España. [...] Más allá de la jerga, el yanito supone una identidad colectiva de aquellos que fueron encontrando techo y refugio en Gibraltar durante los últimos trescientos años” (Téllez 2014: 21-22). El mismo autor define el yanito como “la lengua del afecto, del amor, de la familia, de los amigos y allegados. La contraseña lingüística de quienes comparten una misma identidad. Su presencia llena las casas o los hogares como una bandera identitaria” (Téllez 2014: 25).

¹ “Se trata fundamentalmente de una variante del español hablado, que incorpora constituyentes léxicos y sintácticos del inglés, así como algunos elementos locales únicos.” (nuestra traducción).

María Vázquez Amador considera que “el llanito o yanito es el modo de hablar de los habitantes bilingües de inglés y español que habitan en Gibraltar” y señala que los rasgos lingüísticos que caracterizan a un hablante de yanito son “la mezcla de código (usar dos lenguas distintas en una misma oración), la alternancia del mismo (tiene lugar cuando hay un cambio de lengua después de una frase y el hablante alterna oraciones en dos lenguas diferentes) y el uso de anglicismos (cuando se introducen voces inglesas dentro de contextos lingüísticos en lengua española) (Martínez 2011, Herraiz 2023).”

A continuación presentaremos algunas características lingüísticas del yanito.

Características fonológicas:

- **la velarización de la [n] final de sílaba o palabra.** En español la transformación automática de la [n] en el sonido [ŋ], en la que la parte trasera de la lengua se aproxima al velo del paladar, solo ocurre delante de los sonidos [k], como en “encanto”; [g], como en “manga”; y [x], como en “angina”. Sin embargo, la velarización nasal final, así como la nasalización de la vocal, constituye un proceso característico de la variante andaluza (Lipski 1986: 418–419; Penny 2000: 151).
- **Yeísmo:** Existe una falta de distinción entre los sonidos [ʎ] (representado por “ll”) y [j] (representado por “y” o “l” en algunas regiones). Ambos sonidos se pronuncian de manera similar.
- **Neutralización de [r] y [l]:** Los hablantes de yanito tienden a neutralizar la diferencia entre los sonidos [r] y [l], lo que significa que ambos sonidos pueden pronunciarse de manera similar o intercambiarse en determinadas posiciones. La realización de los fonemas neutralizados puede ser tanto de la alveolar sonora a la lateral como viceversa (Lipski 1986: 418–419; Penny 2000: 151).
- **La aspiración de la [h]** (Kramer 1986: 84 citado en Díaz Hormigo 2001: 101).
- **La reducción o aspiración de la palatal fricativa sorda [s]** con diferentes grados de intensidad a final de sílaba; a final de palabra delante de una pausa o a final de palabra seguida de otra que comienza por consonante, que constituye el grado más inferior de intensidad representado por una simple glotalización o aspiración de [s] llegando a convertirse en [h] (Penny 2000: 118–120).
- **Aspiración de [p], [t] y [k]:** Los sonidos [p], [t] y [k] pueden ser más aspirados o “explosivos” que en otras variedades del español, debido a la influencia del inglés.
- **El intercambio de la labial sonora [b] y la velar sonora [g] en posición intervocálica ante vocal velar.**
- **La desaparición de la dental sonora [d] en posición intervocálica** (Kramer 1986: 82-84 citado en Díaz Hormigo 2001: 101).
- **Seseo.** Aunque el ceceo es la pronunciación más típica de esta zona en la que se encuentra la Roca, los hablantes españoles de esta parte peninsular con mayor nivel educativo tienden a cambiar el ceceo por el seseo dependiendo de las circunstancias sociales en las que se encuentren en ese momento

(Kramer 1986: 85, citado por Díaz Hormigo 2001: 101; Penny 2000: 118–120).

- **Influencia del inglés:** La pronunciación del yanito está influenciada por el inglés, tanto en la entonación como en la adopción de algunos sonidos y patrones de habla. Esto incluye una mayor aspiración de ciertos sonidos y cambios en la entonación y el ritmo del habla.
- **Acento:** El acento en el yanito generalmente sigue las reglas generales de acentuación del español estándar. Las palabras se acentúan en la penúltima sílaba si terminan en *vocal*, *n*, *s* o en una *consonante* que no sea *n* o *s*. Si una palabra no sigue estas reglas, se utiliza un acento gráfico para indicar la sílaba tónica. Algunas características del acento del yanito pueden influir en la entonación y el ritmo del habla. La influencia del inglés puede llevar a un ritmo más rápido y una entonación ligeramente diferente en comparación con otras variedades del español. Destaca el marcado acento andaluz cuando se utiliza la lengua española y el acento británico cuando se habla en inglés (Vázquez Amador 2018: 327).

Características gramaticales (Lipski 1986: 420; Fierro 1997: 51; Moyer 1992: 86):

- **Uso de “queísmo” y “dequeísmo”:** Se observa el uso de “que” en lugar de “de que” o “del que”, así como el uso de “de que” o “del que” en lugar de “que”.
- **Sustitución del pretérito perfecto compuesto por el pretérito perfecto simple:** En lugar de decir “he hablado”, se dice “hablé”; “has comido” se dice “comiste”, etc.
- **Uso de las perífrasis verbales para expresar futuro:** “voy a hablar”, “vas a comer” etc.
- **Empleo de “ustedes” como pronombre de segunda persona del plural:** en yanito, se utiliza “ustedes” como pronombre de segunda persona del plural, conjugando los verbos de acuerdo con las formas verbales del vosotros. Por ejemplo, se dice “ustedes habláis” en lugar de “ustedes hablan”.
- **Uso de diminutivos:** se utiliza con frecuencia el diminutivo “-ito” o “-ita” para expresar tamaño, cariño o afecto. Por ejemplo, “casita” en lugar de “casa”, “perrito” en lugar de “perro”, etc.
- **Uso de “se” como pronombre reflexivo:** En ocasiones, se emplea “se” en lugar de “te” como pronombre reflexivo de segunda persona singular. Por ejemplo, “se levanta” en lugar de “te levantas”.
- **Uso de expresiones coloquiales y localismos:** el yanito tiene una serie de expresiones coloquiales y localismos propios de la región que no se encuentran en el español estándar: “(estar) aliquidoi”, “dar un ring”, “te llamo pa tras” etc.
- **Las combinaciones bilingües entre el inglés y el español** son muy numerosas como, por ejemplo, *estar guilty* (esp. *ser culpable*), *hacer nitin* (ing. *knitting*, esp. *hacer punto*) o *dar un ring* (esp. *llamar por teléfono*).
- También hay **calcos sintácticos** del inglés hacia el español “*estar supuesto a*” (ing. *to be supposed to*, esp. *deber, haber*).

- **La ausencia de pasivas reflejas del tipo** “*se supone que*” por “*está supuesto que*”.
- **Las conjunciones copulativas se usan de acuerdo al estilo inglés**, por ejemplo, “*la radio ni la televisión dicen nada*” (esp. *ni la radio ni la televisión dicen nada*).
- **el uso de la partícula negativa “no”** o la inserción de coletillas como pregunta retórica del tipo “*verdad*”, “*no es eso*”, las cuales son usadas también en el discurso en español al final de frase con distintos valores como cortesía, asentimiento del interlocutor, reafirmación, etc.

Características léxicas:

Debido a su enclave geográfico, Gibraltar es una mezcla de culturas y lenguas diferentes. El nivel léxico del yanito es el resultado de la contribución de los inmigrantes y las interferencias entre castellanismos, anglicismos, italianismos, genovesismos, hebreismos o arabismos.

Los campos semánticos más afectados por estas interferencias son términos relacionados con (Cavilla 1978; Lipski 1986: 420; Díaz Hormigo 2001: 101-102; Vallejo Smith 2013: 39; Loureiro-Porto et al. 2017: 97):

- la **alimentación**; como por ejemplo, *greivi* del ing. *gravy* (esp. *salsa*) o *saltipina* también del ing. *salted peanuts* (esp. *cacahuètes salados*);
- los **astilleros y la construcción**; como por ejemplo, *crendel* ing. *crane* (esp. *grúa*) o *marchapié* del genovés *marciape* (esp. *acera*);
- la **educación**; *comocho* del inglés *chalk* (esp. *tiza*).
- Otros **anglicismos** son *liquirbá* (esp. *regaliz*, ing. *licorice bar*), *manolo* (esp. *registro de inspección civil*, ing. *manhole*), *mebli* (esp. *canica*, ing. *marble*), *quequi* (esp. *tarta o pastel*, ing. *cake*), *tipa* (esp. *tetera*, ing. *teapot*) o *tiquete* (esp. *billete*, ing. *ticket*);
- Algunos **italianismos** son *bucherío* (esp. *griterío*, it. *busherio*), *lavamano* (esp. *palangana*, it. *lavamano*) o *lebeche* (esp. *viento del sudoeste*, it. *libeccio*);
- Incluso contiene léxico de **origen desconocido** como, por ejemplo, *aliquindoy* (esp. *estar atento*), cuya posible procedencia puede ser de la lengua caló o de la expresión francesa *un clin d'oeil* (esp. *un pestañeo*, un *parpadeo*).

Mary Chiappe, antigua Ministra de Educación de Gibraltar, profesora y escritora, añade cómo además de los componentes anteriores, el yanito solía contener palabras prestadas del lenguaje de los gitanos españoles, el caló, lo que lo distinguía de la variedad moderna americana del español (Chevasco 2019: 22).

Varios autores (Ballantine, 2000, Kellermann, 2001, Kramer, 1986, Levey, 2008) dan ejemplos de cómo el yanito ha evolucionado en Gibraltar a través de una amplia incorporación de sustantivos y gerundios ingleses incluidos dentro de un núcleo de sintaxis española y citan los siguientes ejemplos de esta mezcla de códigos yanitos: “He hecho *question ten and eleven*” (las preguntas diez y once), “Hoy no tenemos *training*” (entrenamiento) o préstamos semánticos entre el inglés y el español: “Me *ha marcado* el homework” (ha corregido) (Chevasco 2019: 24-25).

Según Ballantine (2001 citado en Said-Mohand 2013: 11), algunas características léxicas del yanito son:

- **la preferencia por la utilización de nombres deverbales:** Hoy no tenemos *training*.
- **condicionamientos semánticos:** Le voy a dar un *party* a mi hijo.
- **referencias a realidades que no existen en español:** Quiero un *cracker* con queso.
- **calco semántico:** Le dieron la peor *marca* de la clase.
- **préstamos de otros idiomas:** (del genovés *pompa*-“bomba de agua” o del árabe marroquí *safi*- “basta”)
- **hispanización** de términos ingleses: *pisup* de *pea soup* “sopa de guisantes”.

En la mayoría de los casos, las palabras yanitas se crearon por un desconocimiento del idioma o por una adaptación muy literal de la palabra oída a la realidad que designa dicha palabra:

“Por ejemplo, la palabra *chingua* o *chinga*, que en La Línea significa “chicle”, es tan solo una adaptación fónica del ing. *chewing gum*. Un caso especial es el de los cereales, la palabra *cuécara* se utiliza para designar a los cereales de desayuno, no se trata de una traducción del inglés, sino de la costumbre de los gibraltareños de referirse a los cereales directamente por la marca, es decir, se referían a estos como *Quaker Oats*. Esta denominación se adaptó fonéticamente al español y se usó para referirse a los cereales de desayuno, independientemente de su marca (López Iglesias 2024).”

Además de palabras que designan realidades del día a día, existen otras relacionadas con las costumbres gibraltareñas: “la popular designación de *four corners* a la zona de guardia inglesa de la frontera es denominada *focona* y la posterior designación de *focona* a una de las plazas de la línea” (López Iglesias 2024).

Otro ejemplo sería:

“el ya desaparecido equipo de fútbol *Prince of Wales*, al que los aficionados animaban coreando el nombre del equipo. Antes de la formación de la Balompédica Linense, los linenses, para integrarse, coreaban igualmente el nombre, o lo que entendían. Una vez formada la Balompédica Linense (comúnmente llamada *Balona*), se convirtió en habitual usar los mismos cánticos que usaban en el *Prince of Wales*, por ello, y aun a día de hoy en cualquier partido se corea: ¡*Balona Pichigüey*, *Balona Pichigüey*! *Pichigüey*, como transcripción fonética de *Prince of Wales* (López Iglesias 2024).”

El uso lingüístico inducido por el contacto no sólo es evidente en el léxico del yanito, sino que el calco del inglés también está presente en expresiones locales que difieren del español estándar: “un ejemplo de influencia bidireccional se encuentra en la existencia de formas hibridizadas en las que elementos de la fonología o del uso de una palabra en una de las otras lenguas se importa al léxico del gibraltareño (Di Maggio: 4).”

A continuación presentaremos algunas palabras y expresiones yanitas que hemos encontrado en diferentes estudios y vídeos dedicados al yanito¹.

Palabras:

- **abucha** (origen árabe): tumbado/ échate (órden para perros).
- **afternun** (del ing. *good afternoon*): ¡Buenas tardes!
- **(estar) aliquindoi**: estar atento, alerta.
- **apología** (del ing. *apology*): disculpa.
- **apoinmen** (del ing. *appointment*): cita.
- **arishu** (del ing. *irish stew*): estofado irlandés.
- **batteria** (del ing. *battery*): batería.
- **bequi** (del ing. *bacon*): panceta, beicon, tocino. También se utiliza para referirse a alguien que está hecho un pelmazo, “está hecho un beki”.
- **bequinpauda** (del ing. *baking powder*): levadura.
- **bolilla**: caramelo.
- **brauniu** (del ing. *brand new*): nuevos.
- **cacht**: juego conocido en español como Pilla-Pilla.
- **calamita** (proviene de *calador de contador* y *penetrator of meter*= cala meter): imán.
- **canilla**: grifo.
- **cañonera**: juego conocido en el Campo de Gibraltar como las chapas o el hoyo. El juego utiliza las chapas (tapón corona) o tapones de botella como fuente primaria de recursos para la simulación de eventos deportivos, por ejemplo carreras de ciclismo o partidos de fútbol (Lavega Burgués, Olaso Climent 2007: 40).
- **carne combí** (del ing. *corned beef*): carne de ternera enlatada.
- **chama** (del ing. *jumper*): jersey.
- **chinga** (del ing. *chewing gum*): chicle.
- **chitería** (del ing. *cheating*): trampas.
- **choli** (del ing. *jolly*): alegre.
- **chuar** (del ing. *choose*): elegir a suerte, elegir antes de un deporte o juego.
- **cimén** (del ing. *cement*): cemento.
- **combí** (del ing. *corned beef*): carne acecinada.
- **concri** o **concli** (del ing. *concrete*): hormigón.
- **cuórtar** (del ing. *quarter*): trimestre.
- **dentica** (del ing. *identity card*): carnet de identidad.
- **dokia** (del ing. *dockyard*): astilleros.
- **drinki** (del ing. *drink*): bebida.
- **duti** (del ing. *duty*): deber.
- **grevi** (del ing. *gravy*): salsa.
- **harampai** (del ing. *ham and pie*): una buena fiesta.
- **infleita** (del ing. *inflator*): bomba de aire, inflador.

¹ Cobo Espejo 2020; Pérez 2022; Téllez 2014; María Ortega citada en Cañas 2016; “People of the YANITO 2012; Gibbons 2020 Entrevistas a Pepe Palmero & Lionel Pérez en Rock: The Llanitos of Gibraltar”, 2009; Entrevista a Tito Vallejo en Pepe Marín, *Reportaje - DICCIONARIO Llanito words and phrases Gibraltar*; <https://tradupla.com/es/llanito-yanito-gibraltar-ejemplos/>, 2019.

- **ivining** (del ing. *evening*): noche.
- **júver** (del ing. *hoover*): aspiradora.
- **kitin plasta** (del ing. *sticking plaster*): esparadrapo.
- **keki** (del ing. *cake*): pastel.
- **lanche** (del ing. *lunch*): comida a medio día.
- **liquirbá** (del ing. *liquorice bar*): regaliz.
- **manchina** (origen italiano): grúa.
- **maot** (origen hebreo): dinero.
- **meblis** (del ing. *marble*): canicas.
- **nitin** (hacer *nitin*) (del ing. *knit*): hacer punto.
- **parma**: policía.
- **pati** (del ing. *party*): fiesta.
- **penshi** (del ing. *pension*): pensión de jubilación.
- **picles** (del ing. *pickles*): encurtido, pepinillos en vinagre.
- **pisup** (del ing. *pea soup*): sopa de guisantes.
- **pipería** (del ing. *pipe* y del español *tubería*).
- **plomero** (del ing. *plumber*): fontanero.
- **poti** (del ing. *potty*): orinar.
- **pudimpé** (del ing. *puding pan*): hace referencia a las vasijas usadas para hacer tartas.
- **quequi** o **panquequi** (del ing. *cake* y *plum-cake*): bizcocho, tarta, pastel.
- **rolipó** (del ing. *lollipop*): piruleta, chupachups.
- **rula** (del ing. *rule*): regla.
- **saibo** (del ing. *side-board*): aparador.
- **salti pina** (del ing. *salted peanuts*): cacahuetes en español.
- **sospen** (del ing. *sauce pan*): cazo, cacerola, olla.
- **televisho** (del ing. *television*): televisión.
- **tenkiu** (del ing. *thank you*): gracias.
- **tishe** (del ing. *teacher*): profesor.
- **tipá** (del ing. *tea pot*): tetera.
- **(darse un) washi** (del ing. *wash*): bañarse, darse un baño, ducharse.
- **vacancia** (mezcla del inglés *vacancy*, y el español *vacante*): se refiere a un puesto de trabajo vacante.
- **yersi** (del ing. *jersey*): jersey, rebeca.

Podemos observar que la mayoría de estas palabras, relacionadas con lo cotidiano (alimentación/ comida, vestimenta, profesiones, utensilios, juegos/ ocio, acciones/ verbos/ estados, tiempo, emociones/ cualidades, administración/ documentos, construcción y cortesía) parecen ser adaptaciones fonéticas al español:

- **alimentación/comida:** *arishu, bequi, bequinpaua, bolilla, carne combí, combí, drinki, grevi, keki, lanche, liquirbá, picles, pisup, quequi/ panquequi, rolipó, salti pina, tipá.*
- **vestimenta:** *chama, yersi.*
- **profesiones/ trabajo:** *parma, plomero, tishe, penshi, vacancia.*

- **utensilios:** *batteria, calamita, canilla, infleita, júver, kitin plasta, manchina, pudimpé, rula, saibo, sospen, televisho.*
- **juegos/ ocio:** *cacht, cañonera, chitería, chuar, meblis, pati, harampai.*
- **acciones/ verbos/ estados:** *abucha, aliquindoi, apología, dar un washi, poti, nitin, duti, apoimen.*
- **tiempo:** *afternun, ivining, cuórtar, brauniu.*
- **emociones/ cualidades:** *choli, bequi.*
- **administración/ documentos:** *apoinmen, dentic, maot, vacancia.*
- **construcción:** *cimén, concri/ concli.*
- **cortesía:** *tenkiu.*

Expresiones:

- **Dar un ring** (del ing. “*giving a ring*”): telefoneando.
- **Don’t give me the tin:** no me des la lata.
- **I’m giving myself the boat/ Don’t give me the tin:** No me des la lata, que me voy al bote.
- **Estoy de libertad** (del ing. “*to be free*”): estar de vacaciones.
- **Pasa un examen** (del ing. *pass an examen*): aprobar un examen.
- **Pómpalo brother** (del ing. *pump up the volumen*): sube el volumen, hermano.
- **Te doy un lift** (del ing. “*I’ll give you a lift*”): “Te llevo”.
- **Te llamo pa tras** (del ing. “*I’ll call you back*”): “Te devuelvo la llamada”.
- **Kicks por si pega** (de una regla del juego de las canicas). Hacer algo en contra de las reglas, normalmente con la esperanza de que sea aceptado por los demás participantes.
- **Hijo del Mebli** (del lord Melville) “Who do you think you are? The son of Melville?”: “¿Quién te crees que eres, el hijo del Mebli?” – refiriéndose a una persona poderosa e influyente.

En cuanto a las expresiones, destacan los calcos literales del inglés (*dar un ring, estoy de libertad, pasa un examen, te doy un lift, te llamo pa tras*), algunos con ciertos matices humorísticos o irónicos: (*I’m giving myself the boat/ Don’t give me the tin, hijo del Mebli*).

Además de los ejemplos léxicos, en el corpus investigado, también hemos encontrado las características específicas del yanito como la mezcla de código, la alternancia y el uso de los anglicismos¹:

I. Mezcla de código:

1. “¿Quieres venir *to the beach* conmigo?”

¹ Para hacer el corpus utilizamos algunos vídeos disponibles en la red (Gibbons, 2020 Entrevistas a Pepe Palmero & Lionel Pérez en *Llanito words and phrases Gibraltar*; Mastelerillo Demesana 2015, *Pepe’s Pot. Programa de cocina de Gibraltar. Presentador: Pepe Palmero*; Potaje, 2022, *Pepe’s Pot con Vanessa. Programa de cocina de la GBC - TV Gibraltar*; Sonia’s Chachi Piruli Christmas – Episode 1) y algunos trabajos que aparecen en bibliografía (Martínez, 2011; Herraiz, 2023, Said-Mohand, 2013: 11).

2. "What we have left of *arroz* we have in the Sundays".
3. "And we peel all these eggs *que van enteros*. The finished stock *da un color más* [...]".
4. "And it's true, the thing is that his friend John Gómez, *que tiene tela del telón*, thought of giving him a present because he did his wedding reception and not knowing what to give him he bought himself a plot of land in Richmond what accidentally got it the title of count and to prove this *pa'que no no creas que es broma*, we're going to show you the purchase to show that the person is clearly what he is, *no tiene condesa* because he only has the count but there we have we have with us this is actually something very very significant to how *que no es broma que* he is really a count because of the purchase of that particular land which belongs to him *como yo le dije yo soy el conde de this town*".
5. "*Pero* this is true and I knew and I know you and people are there and they want to know and I thank you very much that you showed this first to show the people that it was nothing to do with him I was somebody else that bought this for him and it not *porque este tío es un cuentista y se lo quiso comprar. Se ha encontrado con el título y yo...todo muy bien conque* there we are, you see this now and I return this because I don't want to spoil it".
6. "Yo te puedo decir por ejemplo, *for example, we call the marbles, we call them meblis. We use to play the other days* y nosotros lo llamamos a eso el mebli. No sé de dónde sale, pero *we always called like that*. Luego hemos tenido *games we used to do with that* los tapones de la cerveza *and that we call them* las cañoneras *and so we made la whole in* eso *and* tirábamos el... tenemos el trompo, *which is a top*, pero el *top we used to* amarrar con una cuerda y se tiraba. Jugábamos al cabalín. El cabalín es saltar uno encima del otro, por ejemplo uno se ponía así y el otro saltaba".
7. "Y es que hubo un tiempo que era contra español, el tiempo que estuvo la verja cerrada *and we were completely isolated from Spain and everything that was Spanish was taboo. So the younger generation*, los jóvenes no hablaban español casi, hablaban solamente en inglés. Al no poder cruzar la frontera, ¿por qué interesarte lo que hay allí?"
8. "La desgracia mía fue que mi padre [...] se tenía que quedar porque era chófer de ambulancia del MOD *and was left behind*".
9. "You are the one who suggested the chicken pops *y ahora empiezas así con la manita*".
10. "Harina y pan rallado, *because you're doing the muslito with pan rallado and not with these*".

11. "Again, huevo, la gallina, el *the drumsticks*, y lo que se llama la rosada".
12. "You fried them *así*".
13. "Children love that. *Mira*, in the other programme".
14. "Oye, if somebody else done this popcorn, this chicken in what's it, *que te llamen*, 'cause I want to know.
15. "Yo *the pacience that they have with the childrens*, yo no sé de dónde la sacan".
16. "Yo no, yo qué sé, a lo mejor *somebody is doing it*".
17. "Conque *welcome to my house*. ¡Hola! Pues mira, ¡Hola, hola *my friends*! Bueno, *I am in my house*, en mi humilde cocinita nueva, que vamos a hacer *Christmas canapés*, *you know*?"
18. "Entonces, *I'm going to show you two of each* para que no se haga muy largo el vídeo y después lo hacemos todo y lo enseñamos, ¿vale? Y después también tenemos un *sweet thing*, después tenemos unos dulcecitos que van a estar chachi piruli, ¡chachi piruli! No veas, la gente está loca con el chachi piruli".
19. "Esto o lo podéis comprar ya hecho, *you can buy them already toasted or you can toast them in your house*. As *I've got a toaster*, que es como una sandwichera, pues yo lo corté todo todo *and I've done them all, you see*?"
20. "No, tú... No, pero *the thing is that* te tiras... *One whole morning thinking*".
21. "Chiquilla ¿Qué *heavy, have you seen it*?"
22. "*I told you*, es que, *you cannot trust any Kilian*".
23. "¡Lo han visto! *Last Friday* ahí en el Bruno's".
24. "El rabo es very good."
25. "Rosto is el resto del roast que sobró el domingo and it sounds funny but it's true".
26. "The fun is you actualy make join in the cooking the children, because ¿tú sabes?"
27. "Yes, and you know what? *El día siguiente*, on Saturday".
28. "Hombre, *I'm telling you* que no puede".
29. "They've seen him *con otra chiquilla*".
30. "I like to comer *arroz* on the beach".

II. Alternancia:

1. "*Do you want to come to the beach with me? Hoy hace mucho calor*".
2. "Muy bien. And now?"
3. "Pepe, ten cuidado. It's been cooking for twenty-three hour".
4. "Bueno, let's go into a little magic television break and we come. Venga, a ver qué pasa".

5. “[...] porque aquello no era Marruecos entonces, era internacional lo que era Tánger. So they decided to check us out. Y los trataron muy mal aparentemente”.
6. “Yo no porque yo nací en Inglaterra. I was born in England because of the evacuation, my mother was pregnant and we were taken there. Y entonces pues me fui pa’llá”.
7. “Por unos cuantos pero me evacuaron de Gibraltar pa’ Inglaterra cuando tenía cuatro años. So I spent my first, my next four years under the Blitz of London. El hotel mío estaba al lado al lado al lado de Hyde Park. Have you been to London? There is a road just before you get Hyde Park where all royalty lives. Lo que ahora [...]”.
8. “And then we had in the older days what we called a national dish which is calentita. And calentita is something either you like or you hate simply because it’s an awkward taste in our days. ¿Te acuerdas?”.
9. “And we liked it because we had to lump it and it was what we had we became to love it. And Paloma the guy that I was telling you that went out with a big... because we didn’t have an oven at that time. So it was always cooked in what we called the local bakeries. No se hacía en las casas. Las casas ya cuando vino el tiempo de tener lo que le llamamos un horno casero. When we started to doing it but before it was always bought from a man called Paloma that used to go around shouting Calentita, Calentita Hottie Hottie and he used to cut a piece and give you a piece in a piece of paper for a mere nothing. And I think it was in the Petite Bar it was a couple of pence and we used to have that and then I tell you a bit of the story of the rosto.”
10. “But this is a new idea that’s come about and it gives. ¡No te lo comas todo!”
11. “No, no. I’m telling you the truth”.
12. “¡Hola, hola! Welcome to my house, Sonia’s recipe!”.
13. “What am I going to wear? What am I going to wear?” Y vienes y te pones un apron”.
14. “See how lovely the colour finishes. Con el pedacito de pescado”.

III. Uso de anglicismos:

1. “*He pasado toda la tarde colgando ropa en el wardrobe*”.
2. “Los franceses que le habían ganado a los alemanes y los ingleses temían de que los barcos de guerra se usaran y parece que nos hundieron la flota and *therefore* los franceses de allí de Casablanca que eran los que mandaban [...]”.
3. “Mi padre el pobre terminó cuatro años o cinco en Jamaica y mi madre seis en Inglaterra, y lo que fue era *Northern Ireland* y todo esos sitios

- que fue en Ballymena donde estuvieron lo cual estamos *twin Ballymena* y Gibraltar y Madeira somos *twin cities*".
4. "Cuando caían los *flame bomb*.
 5. "También hay otro *story*, ¿sabes?"
 6. "Este es el *lunch* para mis niños".
 7. "Vamos a hacer unas cositas para Nochebuena, conque vamos a hacer unas tapitas, unos "canapeses" para que los quieran ustedes poner antes de cenar o para *Christmas Day* y entonces no veas, vamos a dar el lote".
 8. "De *Christmas* todo".
 9. "Esta va mal, me voy a hacer entrevista ni entrevista, no tiene ni *chance*".
 10. "Esta mañana es *very hot*".
 11. "Estas *holidays* me voy de *vacantions* a *France*".
 12. "Hoy no tenemos *training*".
 13. "Mañana vamos *Christmas shopping*".
 14. "*Sir*, no tengo *ruler*".
 15. "Le voy a dar un *party* a mi hijo".
 16. "Quiero un *cracker* con queso".
 17. "Voy a comprar un *Christmas cracker*".
 18. "No puedo cocer la gallina porque la tengo *frozen*".
 19. "Ayer tomé *lunch* después de la demostración".
 20. "Hay un *call* pa' ti".

Los ejemplos mencionados anteriormente muestran una convivencia lingüística real entre el inglés y el español, las particularidades léxicas se convierten en señas de identidad cultural local.

Tito Vallejo opina que "las palabras originales del yanito se están perdiendo, puesto que la nueva generación es bilingüe, domina el inglés y el español" (Marín 2012). Pepe Palmero y Lionel Pérez comparten la misma opinión que Tito Vallejo en cuanto al desuso del yanito (Gibbons 2020).

En su artículo "Adiós Llanito! Gibraltar's dialect is under threat", Jones (2015) sugiere que "la población local no quiere perder su bilingüismo, ni su dialecto español local, pero que tanto las relaciones negativas con España como las realidades actuales de la globalización y la tecnología pueden ser las principales fuerzas impulsoras detrás de la aparente pérdida del español y el yanito entre los gibraltareños más jóvenes" (citado en Chevasco 2019: 21).

En la actualidad, el yanito tiene una implantación más bien coloquial, puesto que el inglés es la lengua oficial de Gibraltar, "pero un Gobierno solo puede regular en tres ámbitos: la educación, la administración y los medios de comunicación. No puede regular, en cambio, en lo que habla una familia en casa o en el recreo. Y ahí el yanito continúa siendo una realidad plenamente vigente", afirma Alicia Mariscal Ríos (citada en Martínez 2021).

Stilz (2009) expone tres argumentos a favor de salvaguardar la lengua materna, potencialmente relevantes para proteger el español y el yanito en Gibraltar: “la capacidad de preservar la relación intergeneracional; la lengua como clave de los valores culturales y literarios y la lengua como práctica con la que las personas tienen una historia personal, por ejemplo, la capacidad de comunicarse con el abuelo, debido a la incapacidad de los nietos para hablar español y la limitada capacidad del abuelo para hablar inglés (Chevasco 2019: 27).”

Difusión del yanito

La Gibraltar Broadcasting Corporation (GBC) ha emitido varios programas en yanito, incluyendo *Talk About Town* – una serie de discusión en la que tres presentadoras discuten los asuntos locales, desde la necesidad de reemplazar una placa de la calle, hasta los asuntos políticos importantes; *Pepe’s Pot* fue un programa de cocina en el que también se hablaba yanito. El documental *People of the Rock: The Llanitos of Gibraltar* (2011) habla sobre las características del yanito, su historia y su cultura.

La radio de Gibraltar (Radio Gibraltar) transmite sobre todo en inglés, pero también hay programas en español, que son de contenido trivial (recetas de cocina, decoración del hogar, música ligera) y pocos gibraltareños sintonizan tales programas, ya que optan por oír lo que ofrecen las emisoras de Algeciras. Además de a televisión de Gibraltar, reciben los canales de televisión españoles, que son elegidos por muchos gibraltareños (Díaz Hormigo 2001: 106).

Existe un sitio web *Llanito llanito* (<https://www.llanitollanito.com/>), creado por el gibraltareño Dale Buttigieg, escrito en yanito, que difunde el uso de esta variedad. Tiene varias rúbricas dedicadas a la gramática del yanito, a las diferencias entre el yanito y el español, inglés o asturiano y también un diccionario en línea, en el que podemos buscar palabras en yanito, español o inglés. Además publica noticias, podcast, artículos, poemas y canciones en yanito. A parte de esto, cuenta con su propia revista local *Llanito llanito*, que suma en la actualidad 25 números publicados desde 2018 hasta 2024. La revista también se puede consultar tanto en dicho sitio web como en

(<https://www.calameo.com/books/00561170108b9b9be5555>). El sitio web tiene páginas en las redes sociales, Facebook (<https://www.facebook.com/llanitollanito>) e Instagram (<https://www.instagram.com/llanitollanito/>).

Además de esta, los gibraltareños tienen otra página en Facebook, que les informa sobre los acontecimientos (eventos, noticias) que ocurren en el Peñón, *People of The Rock: The Llanitos of Gibraltar* (<https://www.facebook.com/PeopleOfTheRock/>), pero a diferencia de la primera, *Llanito llanito*, utiliza el inglés como lengua de comunicación.

Hay otro sitio web que difunde los eventos político-socio-culturales (<https://www.yourgibraltartv.com/blogs>) y un blog con varias páginas dedicadas a la historia del Peñón (<https://gibraltar-social-history.blogspot.com/>).

El yanito cuenta con dos diccionarios elaborados por Manuel Cavilla en 1978, *Diccionario yanito*, y por Tito Vallejo Smith en 2003, *The yanito dictionary*. Además, existen otros dos disponibles en línea (<https://www.llanitollanito.com/>) y

(<https://gibraltar-intro.blogspot.com/2014/09/2012-llanito-language-of-gibraltar.html>). A estos se les añade el libro de Miguel del Manzano Pratts, *El habla yanito y su repercusión en el Campo de Gibraltar*, que recoge el origen de esta peculiar forma de hablar, curiosidades del Peñón y frases hechas, cartas y dichos arraigados en la Roca por la influencia no sólo del español, sino también del italiano, el árabe e incluso el hebreo, originada por las olas de inmigrantes que a lo largo de la historia han llegado al Gibraltar británico. Al final del libro hay un diccionario que contiene 1.356 palabras (Máiquez 2016).

Conclusiones

El Peñón es un símbolo de mestizaje cultural. Aunque cuenta con un territorio de apenas 6.8 km² ha propiciado el surgimiento de un pueblo formado por la convivencia de diferentes culturas (británica, española, genovesa, judía, árabe, maltesa, portuguesa y norteafricana) que con el tiempo ha creado su propia manera de expresarse. El yanito es el testimonio cultural y lingüístico del mestizaje cultural que ha habido y sigue habiendo en Gibraltar.

Los gibraltareños son un pueblo que siempre ha estado bajo la amenaza constante de un posible ataque por parte de distintos países, que deseaban apoderarse de su territorio debido a su posición geográfica.

La Roca presenta una particularidad lingüística única en el continente europeo, que ha sobrevivido durante más de tres siglos. A pesar de haber sido una colonia británica desde 1713, los habitantes del Peñón no han dejado de sentirse de una u otra manera españoles. Esto se debe sobre todo al hecho de que el español fue y sigue siendo para muchos la lengua materna y de ahí el rechazo a emplear el inglés en contextos informales o familiares.

Los yanitos están en busca de su identidad, porque son conscientes de que no son ni británicos, ni españoles. Por cuestiones históricas han sido obligados a aprender un idioma que rechazaban y oprimidos por hablar su lengua materna, pero pese a esto el español ha sobrevivido.

En estos trescientos años los gibraltareños han pasado de ser monolingües a convertirse en bilingües. Una prueba del bilingüismo es la existencia del yanito, que al fin y al cabo es un tipo de spanglish europeo, una alternancia de códigos inglés-español que mezcla elementos léxicos autóctonos.

La particularidad del yanito es que se forma a partir del dialecto andaluz occidental y no del español estándar. A los gibraltareños se les reconoce por su fuerte acento andaluz a la hora de comunicarse en español o yanito. El carácter andaluz del yanito se observa en las características fonéticas: yeísmo, aspiración de la [h], de la [s], la pérdida de la [d] intervocálica.

Las características gramaticales más destacadas son: el uso de “queísmo” y “dequeísmo”, el empleo del pronombre personal de tercera persona, “ustedes” en lugar del pronombre de segunda persona del plural “vosotros”; las conjunciones copulativas se usan al estilo inglés, el uso de la partícula negativa “no” o la inserción de coletillas como pregunta retórica, el uso de diminutivos. A estos se les añade el uso de expresiones coloquiales y localismos, las combinaciones bilingües entre el inglés y el español y los calcos sintácticos del inglés hacia el español.

En cuanto a las características léxicas hemos podido comprobar una constante mezcla y alternancia de códigos inglés-español. El léxico del yanito es el resultado de la fusión del español y del inglés. En la mayoría de los casos hemos observado la hispanización de términos ingleses, el uso predominante de anglicismos, pero también hay casos de préstamos de otros idiomas (árabe, genovés, hebreo).

El inglés ha ganado terreno en detrimento del español durante la dictadura franquista en el Peñón, no solo por el cierre de las fronteras con España, sino también porque a partir de mediados del siglo XX, se ha convertido en un idioma mundialmente hablado y hoy día, debido a la globalización y a la invasión de anglicismos en todos los idiomas, forjada por el desarrollo tecnológico, es una condición casi *sine qua non* de hablar el inglés.

El yanito ha sobrevivido a lo largo del tiempo, gracias a su carácter oral, puesto que es hablado en contextos informales y familiares. Hay que destacar que no se sabe exactamente en qué momento surgió, no hay documentación que muestre su aparición, ya que no tiene carácter oficial, por lo tanto no se utiliza por escrito en contextos formales.

La existencia de los diccionarios yanitos, de la revista *Llanito llanito* y de las diferentes páginas web y de los programas de televisión que promueven el yanito son el reflejo constante de que los gibraltareños no quiere olvidar sus raíces.

En conclusión, podríamos afirmar que el cambio de código, es decir la alternancia inglés-español, inglés-yanito, español-yanito o incluso inglés-español-yanito representa una seña de identidad de los gibraltareños, es lo que los diferencia de los británicos y de alguna u otra manera los acerca a los españoles.

Por ende, al dejar de utilizar el español o el yanito, los gibraltareños perderían rasgos de su identidad. Las nuevas generaciones deben conocer el yanito y el español para entender mejor su historia y contársela a sus descendientes.

Bibliografía

Libros:

- Cavilla, M. 1978. *Diccionario yanito*. Gibraltar: Mediterranean SUN Publishing Co. Ltd.
- Chevasco, David. 2019. *Contemporary Bilingualism. Llanito and Language Policy in Gibraltar: A Study*. Cádiz: Editorial Uca-Universidad de Cádiz.
- Fierro Cubiella, E. 1997. *Gibraltar: aproximación a un estudio sociolingüístico y cultural de la Roca*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- García Sanz, Carolina. 2022. *Historia de Gibraltar*. Madrid: Catarata.
- Kellerman, A. 2001. *A New New English: Language, Politics, and Identity in Gibraltar*. Heidelberg: Herstellung.
- Kramer, J. 1986. *English and Spanish in Gibraltar*. Hamburg Buske Verlag.
- Lavega Burgués, Pere, Olaso Climent, Salvador. 2007. *Mil juegos y deportes populares y tradicionales*. Barcelona: Paidotribo.
- Levey, D. 2008. *Language Change and Variation in Gibraltar*. John Benjamin's Publishing.
- Ramírez, A. 1992. *El español de los Estados Unidos*. Madrid: MAPFRE.
- Said-Mohand, Aixa. 2013. *Bilingüismo en Gibraltar: Inglés y Español. Usos y actitudes lingüísticas entre la población joven*. Saarbrücken: Editorial Académica Española.
- Sánchez Benedito, F. 1994. *Pronunciación inglesa comparada con la Española*. Madrid: Alhambra.
- Téllez, Juan José. 2014. *Yanitos. Viaje al corazón de Gibraltar (1713-2013)*. Sevilla: Fundación Pública Andaluza Centro de Estudios Andaluces.

- Vallejo Smith, Tito. 2013. *The Yanito Dictionary*. Gibraltar: Panorama Publishing, disponible en <https://www.abhaengige-gebiete.de/wp-content/uploads/2022/10/Yanito.pdf> (5.05.2025)
- Weinreich, U. 1953. *Language in contact. Findings and problems*. Nueva York: Publications of the linguistic Circle of New York 1.

Tesis doctorales:

- Fernández Martín, M. (2002). *Valoración de las actitudes lingüísticas en Gibraltar*. (Tesis doctoral) Cádiz: Universidad de Cádiz. Tesis doctoral.
- Moyer, M. 1992. *Analysis of code-switching in Gibraltar*. (Tesis doctoral) Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Picardo, Nicholas Edward. 2012. *The war and the siege: language policy and practice in Gibraltar, 1940-1985*. Tesis doctoral, University of Birmingham, disponible en https://etheses.bham.ac.uk/id/eprint/1500/8/Picardo_12_PhD.pdf (2.05.2025)

Artículos:

- Calvo Pérez, Julio. *Contacto interlingüístico e intercultural en el mundo hispano*, vol. I, Valencia, Instituto Valenciano de Lenguas y Culturas Amerindias, Departament de Teoria dels Llenguatges, Universitat de València, p. 91-112, disponible en https://books.google.ro/books?id=9Gxs2O59PfMC&newbks=1&newbks_redir=0&printsec=frontcover&pg=PA100&dq=llanito&hl=es&redir_esc=y#v=onepage&q=llanito&f=false (12.05.2025)
- Díaz Errico, E. (2014). “*Hace dos años para atrás que fui a Egipto...*”: sobre algunas semejanzas entre el español de Gibraltar o yanito y el español de Estados Unidos in “*Confluente. Rivista di Studi Iberoamericani*”, VII(2), p. 194-209. disponible en <https://confluente.unibo.it/article/view/5950/5670> (10.05.2025)
- Errico, E. (2015). *Una variedad fronteriza: algunas notas sobre el español gibraltareño o yanito*. in “*Revista de la Academia Norteamericana de la Lengua Española (RANLE)*”, VIII(4), p. 56-565. Disponible en <https://www.ranle.us/numeros/volumen-4/numero-8/una-variedad-fronteriza-algunas-notas-sobre-el-espanol-gibraltareno-o-yanito/> (10.05.2025)
- Eriksen, T. 1992. *Linguistic Hegemony and Minority Resistance*. in “*Journal of Peace Record*”. 29, 3, p. 313-332.
- Hormigo, María Tadea. 2001. *La situación intercultural e interlingüística de Gibraltar*, in ed.
- García Martín, J. (2000). *Los conceptos de bilingüismo y diglosia y la situación lingüística de Gibraltar*. in “*Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*”. Madrid: Editorial Castalia. III, págs. 483-489.
- Lipski, J. M. 1986. *Sobre el bilingüismo anglo-hispánico en Gibraltar*, in “*Neuphilologische Mitteilungen*”, 87, 3. Modern Language Society. p. 414-427.
- Loureiro-Porto et al. 2017. *Language contact in Gibraltar English: A pilot study with ICE-GBR*, in “*Alicante Journal Of English Studies*” 30, Alicante. p. 94-120.
- Maggio, Martin Hasan di. *Language and Identity in Gibraltar: English and Spanish in contact*, disponible en https://www.academia.edu/36345287/Language_and_Identity_in_Gibraltar (11.05.2025)
- Penny, R. 2000. *Variation and change in Spanish*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rodríguez García, Marta. 2022. *Hacia una nueva definición del yanito: análisis desde la perspectiva de los jóvenes adultos de Gibraltar*, in “*Boletín Hispánico Helvético*”, 39-40 (primavera-otoño 2022), p. 391-420, disponible en <https://edoc.unibas.ch/id/document/70217> (10.05.2025)
- Vázquez Amaror, María. 2018. *Introducción al yanito de Gibraltar*, E-Aesla, 4, p. 323-330, disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7776751> (12.05.2025)
- Weston, D. A. 2011. *Gibraltar's Position in the Dynamic Model of Postcolonial English*. in “*English World-Wide*”. 32, 3, p. 338-367.
- Weston, D. A. 2013. *Code-Switching Variation in Gibraltar*. in “*International Journal of Bilingualism*”. 17,1, p. 3-22.

Vídeos:

- Gibbons, Garrett (17.04.2020), *Llanito words and phrases - Pepe Palmero & Lionel Pérez* (Gibraltar), disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Xf1h3BhRitE> (6.06.2025)

- Herraiz, E. (2023, 11 de junio), *En “ANDALUCÍA” hay una lengua muy RARA*, disponible en Linguriosa YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=NCvG6qzJJ2w> (7.06.2025)
- Marín, Pepe (2012), *Reportaje - DICCIONARIO YANITO*, disponible en YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=0mM_f2fce-M (6.06.2025)
- Mastelerillo Demesana (2015), *Pepe's Pot. Programa de cocina de Gibraltar. Presentador: Pepe Palmero*, disponible en YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=bbePkTAtVAY> (8.06.2025)
- “People of the Rock: The Llanitos of Gibraltar” (2009), disponible en VIMEO <https://vimeo.com/3408888> (4.06.2025)
- Potaje, Pepe (2012), *Pepe's Pot con Vanessa (Programa de cocina de la GBC – TV Gibraltar)*, disponible en YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=pffC9la_pOc&t=44s (6.06.2025).
- Rosa, Sonia de la, *Simply Sonia: Sonia's Chachi Piruli Christmas – Episode 1*, disponible en GBC. <https://www.gbc.gi/tv/programmes/simply-sonia-1314/clips/sonias-chachi-piruli-christmas-episode-1-739> (9.06.2025)

Páginas web:

- Cañas, J. (2016, 28 de octubre). *Andalunglish: 14 palabras del inglés gibraltareño que han adoptado (a su manera) sus vecinos españoles*, disponible en el El País https://verne.elpais.com/verne/2016/10/14/articulo/1476453721_472188.html (3.05.2025).
- Chipulina, Neville (2014). *Llanito. People and Language of Gibraltar*, disponible en <https://gibraltar-intro.blogspot.com/2014/09/2012-llanito-language-of-gibraltar.html> (3.05.2025).
- Cobo Espejo, Alonso H. (2020, 21 de julio). *Yanito: el habla sin fronteras del peñón*, disponible en <https://www.archiletras.com/pais/yanito-el-habla-sin-fronteras-del-penon/> (7.05.2025).
- López Iglesias, Juan (2024, 16 de febrero). *Llanitos y un lenguaje especial en la Línea de la Concepción*, disponible en <https://www.upo.es/patio-colorado/2024/02/16/llanitos-y-unlenguaje-especial-en-la-linea-de-la-concepcion/?reload=735784> (3.06.2025).
- Máiquez, Rafa (2016, 4 de diciembre). *El manual del perfecto yanito*, disponible en https://www.europasur.es/lalineamanual-perfecto-yanito_0_1087391845.html (6.06.2025)
- Martínez, S. (2021, 17 de mayo). *El llanito: Tres claves para entender cómo Gibraltar desarrolló su “spanglish” con acento andaluz*, disponible en elDiario.es. https://www.eldiario.es/red/que-es/llanito-tres-claves-entender-gibraltar-desarrollospanglish-acento-andaluz_1_7942981.html (3.05.2025).
- Pérez, María del Mar (2022, 13 de julio). *Otros tipos de español: el llanito y el judeoespañol*, disponible en <https://iscrito.com/es/otros-tipos-de-espanol-el-llanito-y-judeoespanol-blogiscrito/> (6.06.2025)

Otras fuentes electrónicas

- <https://www.calameo.com/books/00561170108b9b9be5555> (9.06.2025)
- <https://www.facebook.com/llanitollanito> (9.06.2025)
- <https://www.facebook.com/PeopleOfTheRock/> (9.06.2025)
- <https://www.instagram.com/llanitollanito/> (9.06.2025)
- <https://www.llanitollanito.com/> (10.06.2025)
- <https://gibraltar-intro.blogspot.com/2014/09/2012-llanito-language-of-gibraltar.html> (10.06.2025)
- <https://gibraltar-social-history.blogspot.com/> (9.06.2025)
- <https://tradupla.com/es/llanito-yanito-gibraltar-ejemplos/> (8.06.2025).
- <https://www.yourgibraltartv.com/blogs> (8.06.2025)

Mihai ENĂCHESCU
(Universidad de Bucarest)

Crisis en el matrimonio reflejadas en el refranero tradicional románico

Abstract: (*Crises in marriage as reflected in traditional Romance proverbs*) The 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. We propose to analyse the paroemias that offer reflections on marriage present in the proverbs of 5 Romance languages: Spanish, Portuguese, French, Italian and Romanian, insisting on the possible disastrous consequences, crises and quarrels that can appear in the couple. First of all, we will analyse the common paroemias in the Romanesque world and classify them according to the key-idea they express. The existence of parallel parables is due, on the one hand, to common (Latin) and reciprocal cultural influences, but they can also be parables that come from pre-existing cultural clichés and beliefs that prevail in the mentality and culture. Secondly, we want to highlight those paroemias specific to one culture or another, to highlight the diversity of opinions in the Romanesque world. This study of comparative Romance paremiology attempts to highlight the similarities, but above all the differences between the Romance languages on a subject related to a very important event in the traditional society.

Keywords: *Romance proverb, crisis, marriage, similarities, differences.*

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. Nos proponemos analizar las paremias que ofrecen reflexiones sobre el matrimonio presentes en el refranero de 5 lenguas románicas: español, portugués, francés, italiano y rumano, insistiendo en las posibles consecuencias desastrosas, crisis y peleas que pueden aparecer en la pareja. En primer lugar, haremos un análisis de las paremias comunes en el mundo románico y vamos a clasificarlas según la idea-clave que expresan. La existencia de las paremias paralelas se debe, por un lado, a influencias culturales comunes (del latín) y recíprocas, pero también se puede tratar de paremias que proceden de tópicos y creencias culturales preexistentes que imperan en la mentalidad y en la cultura. En segundo lugar, queremos destacar aquellas paremias específicas de una cultura u otra, para poner de relieve la diversidad de las opiniones 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 un acontecimiento importantísimo en la sociedad tradicional.

Palabras-clave: *refranero románico, crisis, matrimonio, similitudes, diferencias.*

1. Introducción

Es bien sabido que existe una relación esencial entre la realidad extralingüística y la lengua, ya que esta última refleja múltiples aspectos culturales y sociales que conforman la cosmovisión de una comunidad. Como señala Luque Nadal (2012: 188), los refraneros constituyen uno de los testimonios más representativos del

pensamiento, las costumbres y la organización social de un grupo lingüístico, pues reúnen un vasto conjunto 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.

Así, el acervo paremiológico y, en un sentido amplio, la fraseología pueden considerarse un auténtico puente entre la cultura y la lengua, un ámbito que despierta un interés creciente entre los estudiosos de la lingüística.

En los estudios de especialidad, para denominar este tipo de fraseologismo se emplea una gran 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.

Sin embargo, 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 crisis en el matrimonio reflejada en los refraneros románicos. Como elemento fundamental de la vida humana, por lo menos en la sociedad tradicional, reflexiones sobre el matrimonio están presentes de forma abundante en la paremiología de las lenguas en general. Dada la extensión del tema y las posibilidades que ofrece, hemos decidido restringir el tema solamente a las ideas de crisis y disputas, concretizados en motivos que llevan a la riña, pero también consejos para evitar los malentendidos en la vida de pareja. En Enăchescu (2022) se ha hablado sobre algunos estereotipos sobre la mujer presente en los refraneros, por lo tanto algunas de las *paremias* analizadas allí aparecen igualmente en este estudio.

Se indicarán las más importantes asociaciones que se pueden deducir de las *paremias* investigadas y se presentarán las *paremias* más representativas. Se empezará 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.

Por lo que se refiere a las fuentes, hemos recurrido a 15 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. Similitudes en el refranero románico

2.1. Advertencia sobre los peligros del matrimonio

Los matrimonios serán siempre infelices, y será difícil separarse después: esp. *Una vez te casarás y mil te arrepentirás*; fr. *Mariage repentir de toute la vie*; it. *Pochi si sono sposati senza essersene pentiti*; ptg. *Una vez te casarás y mil te arrepentirás*; rum. *Lesne a se însura și greu a se desura*. (RM); *Nevasta nu-i un petic, să-l coși și pe urmă să-l descoși*. (DPZ 129)¹.

El matrimonio cambia el carácter del hombre, quien se verá sometido a la voluntad de la mujer: esp. *Casarás y amansarás*; fr. *Celui qui prend une femme, il prend son maître*; ptg. *Casarás e amansarás*; lat. *uxorem accepi, dote imperium vendidi* ('He tomado mujer, he vendido mi soberanía por un ajuar', Plauto) (Stone, 329). En otros casos, el cambio de carácter se ve como algo positivo: el italiano se tranquiliza y el rumano se vuelve más sensato: it. *Chi è nervoso, si sposi*; rum. *Omul, când se însoară, își mai pune o doagă* (RM).

Casarse bien es una lotería: esp. *El casamiento y el melón, por ventura son*; fr. *Le mariage est une loterie*; it. *Col melone e con la moglie raccomandati a Dio*; *Il matrimonio è un terno al lotto*; ptg. *Melão e casamento são coisas de acertamento*; *Casamento é lotaria*; *O casamento é um jogo de azar*; rum. *Căsătorie e o loterie*; (RM); *La căsătorie, ca la loterie: o mie pierd și unul abia nimerește* (Zanne VIII, 268).

Sin embargo, para tener una oportunidad para un matrimonio feliz, **cada uno debe escoger pareja de la misma condición**²: esp. *Cada cual case con su igual*; *Cada par con su par*; *Casa al hijo con tu igual, y de ti no dirán mal*; *Casamiento en igualdad, hasta en la edad*; fr. *Chacun avec sa chacune*; *Chacun cherche son semblable*; *Qui se ressemble s'assemble*; *Ne nous associons qu'avec nos égaux*; it. *Il simile va col suo simile*; *Chi si somiglia si piglia*; *Pari con pari ben sta e dura*; *Bisogna sposarsi tra pari*; ptg. *Cada qual com seu igual*; *Lé com lé, cré com cré*; rum. *Nu să ia până nu s-asamănă*; *Și-a găsit hârbul capacul, tigva dopul și lelea*

¹ Variantes y sinónimos: esp. *El que se casa se entierra*; *¿Te casaste? Te enterraste*; it. *Ci si sposa un'ora per piangere tutta la vita*; *Maritare, suona bene e porta male*; ptg. *Casar, casar soa bem, e sabe mal*; *Casamento feito, noivo arrendido*; *Ao casamento segue-se o arrendimento*. (RM).

² Se usan asimismo muchas comparaciones con animales: esp. *Cada asno, con su tamaño*; *Cada oveja con su pareja*; *Cada gorrión con su espigón*; fr. *Chacune ouaille cherche sa pareille*; *Les oiseaux d'une même couleur, se cherchent volontiers*; ptg. *Cada ovelha com (a) sua parelha*; *Cada asno com seu igual*; *Boi preto procura boi preto* (Brasil); *Cada pardal com seu igual* (RM) o bien con objetos del ajuar doméstico: esp. *No hay olla tan fea que no halle su cobertera*; fr. *À chaque pot son couvercle*; it. *Non vi è pentola sì brutta che non trovi il suo coperchio*; ptg. *Não há panela tão feia que não acha seu cobertouro* (PRPLR 335); rum. *Tot sacul își găsește petecul*; *Și-a găsit țingirea capacul* (RM).

bărbatul (RM); *Cine se-aseamănă se-adună; Să-ți iei nevastă de potrivea ta.* (Zanne IV, 10427); lat. *Aequalem uxorem quaere* ‘Escoge mujer igual a ti’ (RM).

Otro problema que puede aparecer en la familia es que **los parientes suelen intervenir entre la pareja**, sobre todo la suegra y las cuñadas: esp. *Aquella es bien casada, que ni tiene suegra ni cuñada* (RM); *Suegra, ni de barro buena; nuera ni de barro ni de cera; Suegra, ni aun de azúcar es buena* (RE, p.324); *Suegras, nueras y cuñadas, son asas de caldera mal arregladas* (Luque Nadal, 2012: 191); fr. *La mieux mariée est celle qui n'a ni belle-mère ni belle-sœur*; it. *Ben sposata è quella che non ha né suocera né cognata*; ptg. *Aquela é bem casada que não tem sogra nem cunhada; Se queres viver vida descansada, não tenhas ao pé sogra nem cunhada*; rum. *Soacra cu nora, ca pisica cu șoarecele; Soacră, soacră, poamă acră, De te-ai coace cât te-ai coace, Poamă dulce nu te-ai face* (RM); lat. *Mellita quamvis improba est semper socrus* ‘La suegra, aunque sea buena, siempre es molesta’ (RL 1658).

2.2. Soluciones para evitar problemas en el matrimonio

Si uno decide a hacer este paso, hay que hacerlo con **sumo cuidado**: esp. *Antes de que te cases, mira lo que haces*; fr. *Il faut penser 7 fois avant de se mettre en colère et 77 fois avant de se marier*; it. *Chi si marita in fretta, stenta adagio*; ptg. *Antes que cases, vê/olha o que fazes*; rum. *Când vei vrea să te însori, deschide ochii pentru ca să nu aduci pe dracu’ cu lăutari în casă* (RM).

La mejor solución para evitar la infelicidad es no casarse, reza el refranero: esp. *Más vale soltero andar que mal casar*; fr. *Il vaut mieux être seul que mal accompagné*; it. *È meglio che stia un solo bene, che tutti male*; ptg. *Mais vale solteiro andar que mal casar; Para mal casar, mais vale nunca casar*; rum. *Decât cu muierea rea, mai bine fără ea* (RM); lat. *Melius nihil celibe vita* ‘Nada mejor que la vida de soltero’ (RL 1655).

Pese a esto, el refranero expresa igualmente la idea contraria, que **el matrimonio es preferible a estar solo**: esp. *Compañía de dos, compañía de Dios*; it. *Compagnia di uno, compagnia di nessuno; compagnia di due, compagnia di Dio; compagnia di tre, compagnia di re; compagnia di quattro, compagnia di matti*; ptg. *Companhia de dois, companhia de bons*. (RM).

2.3. Consejos para el éxito del matrimonio

Casarse bien es la clave de la felicidad, aunque los refranes no dicen cómo hacer esto: esp. *El que en casarse acierta en nada yerra*; fr. *Un bon mariage, paie tout*; it. *Chi male una volta si marita, ne risente tutta la vita*; ptg. *Quem acerta no casar, nada lhe falta acertar*; (RM); rum. *Cei-ce au nimerit la căsătorie, la aceia viața dulce o să fie, iar la cei dimpotrivă, dureri și necazuri lor o să le vie* (Zanne VIII 5420).

Es conveniente que el matrimonio tenga su propia casa, o dinero: esp. *El casado casa quiere*; fr. *Autant de mariages, autant de ménages* (RM); *Chaque mariage, chaque ménage* (DicAuPro); it. *Chi si sposa, abbia casa*; ptg. *Quem casa quer casa; Quem casa, quer casa, longe da casa em que casa*; rum. *Cine se însoară trebuie să aibă de moară*. Es una idea antigua, presente igualmente en latín: lat. *Novum connubium, nova domus* ‘Nuevo matrimonio, nueva casa’ (RM).

Hay que buscar pareja cerca de casa, en caso contrario existe la suspicacia de querer engañar: esp. *Quien lejos va a casar, o va engañado o va a engañar*; fr. *Qui loin va se marier sera trompé ou veut tromper*; it. *Chi lontano si va a maritare, o è ingannato o va a ingannare*; ptg. *Quem longe vai casar, ou vai enganado ou quer enganar*; lat. *Nubere vis apte? Vicino nube marito* ‘¿Quieres casarte bien? Toma por marido a tu vecino’ (RM).

Los celosos no llevan una vida tranquila, y acabarán cornudos: esp. *Marido celoso no tiene reposo*; fr. *Femme jolite et mari jaloux n'ont pas de repos*; it. *L'uomo geloso non riposa mai* (RM); rum. *Bărbatul temător își învâță nevasta curvă; Bărbatul temător își învâță nevasta cu nărav; Bărbatul temător își învâță nevasta rău* (Zanne IV, 9694); lat. *Omnis cornutus non est de conjugae totus* ‘No todo hombre cornudo lo es por culpa de su esposa’ (RL 2145).

2.4. Relaciones entre hombres y mujeres¹

Se critica a los que quieren mujer mucho más joven, puesto que acabarán engañados o bien morirán dentro de poco: *Al tomar mujer un viejo, o tocan a muerto, o a cuerno. ¿Qué haces viejo recién casado? Huérfanos hago* (RT 3, 240); fr. *Jeune femme a vieux mari c'est noix dure a croc pourri*; (Prov.); it. *Moglie giovane e marito vecchio son come noci dure e denti traballanti* (DPI 1643); ptg. *Marido velho e mulher nova, ou corno ou cova* (GLP 289); *Não concorda com o velho a moça* (GLP 317); rum. *La bătrânețe place vinul vechi și nevasta tânără* (Zanne II, 4916).

El hombre debe mandar en casa, si no, las cosas no pueden ir bien: esp. *Triste está la casa donde la gallina canta y el gallo calla*²; fr. *Malheureuse maison et méchante, / Où coq se tait et poule chante*; it. *Nella casa non c'è pace quando la gallina canta e il gallo tace* (DPI C920); ptg. *Triste da casa em que a galinha canta e o galo cala*; rum. *Vai de casa unde cotcodăcesc găinile și cocoșul tace* (RM). Es una idea presente igualmente en latín: *uxori nubere nolo meae* ‘No me voy a casar con una mujer para que sea mi amo’ (Marcial) (Stone, p. 329)

La mujer cuida la casa, y sin mujer la casa se echa a perder: esp. *Mujer muerta, casa deshecha; Casa sin mujer y barco sin timón, lo mismo son* (RM); fr. *Maison sans femme corps sans âme* (Proverbes); it. *Casa senza donna, lanterna senza luce; La casa senza la donna non è mai pulita; Casa senza donna, casa senza amore; casa senza uomo, casa senza consiglio* (RM); ptg. *Casa sem mulher, corpo sem alma; A casa sem mulher é corpo sem alma* (RM); rum. *Casa fără femeie e pustie pe dinăuntru, casa fără bărbat e pustie pe dinafară*. (DPZR 131); *Fără bărbat ograda îi pustie, fără femeie - casa*. (DPZ 128); *Muierea când lipsește, casa se risipește*. (DPC 1713).

¹ Sobre estereotipos y roles de género en el refranero popular español v. Fernández Poncela (2002), un estudio pormenorizado sobre las relaciones entre hombres y mujeres, así como las cualidades y los defectos de ambos sexos.

² Variantes y sinónimos: esp. *Ay de la casa donde canta la gallina y calla el gallo; Donde canta la gallina, calla el gallo; Ay de la casa donde el hombre es mujer* (RM); fr. *La poule ne doit pas chanter avant le coq*; it. *Dove gallina canta e gallo tace non vi sono né ordine né pace* (DPI G100); rum. *Unde găina cântă, cocoșul tace; Vai de casa unde bărbatul e muiere* (RM) *Când te însori, să te însori, iar nu să te măriți* (Zanne IV, 10120).

La mujer arreglada llama la atención de su marido: esp. *La mujer compuesta, a su marido quita de puerta ajena*; fr. *Quand la femme traite bien son mari, il en va mieux*; it. *La donna bella, tien l'uomo contento*; ptg. *Mulher composta, seu marido tira de outra porta*; rum. *Muierea negătită, ca o tingire nespoită* (RM).

La pareja ideal, según el refranero, supone que **la mujer sea ciega y el marido sordo:** esp. *Para no reñir en un matrimonio la mujer ha de ser ciega y el marido sordo* (RT 3, 243); fr. *Pour que le ménage aille bien il faut que le mari soit sourd et la femme aveugle*. (Proverbes); it. *I maritati vanno d'accordo quando una non vede e l'altro è sordo*. (DPI M727); rum. *Bărbatul surd și nevasta oarbă, cea mai tihnită căsătorie* (Zanne VIII, 269).

2.5. La viudez no dura mucho

Las viudas piensan en el futuro matrimonio: esp. *La viuda rica hace que llora y repica* (RM); *Dolor de viuda, poco dura* (CTDR 149); fr. *La jeune veuve jolie et riche, d'un œil pleure et de l'autre fait fête*; it. *L'abito della vedova mostra il passato, gli occhi piangono il presente, e il cuore va cercando l'avvenire*; ptg. *Viúva rica, com um olho chora, e com (o) outro repica* (RM); rum. *Văduva fără bărbat rău se tăvăleşte-n pat*; (Zanne IV, 10934); *Văduva tot castraveți visează*. (Zanne IV, 10935); *Vecine, s-a dus bărbatu-meu la moară; nu știu, să mă mărit sau să-l mai aștept?* (DPZR, 31); *Sărace bărbate, că aseară muriși și nu te mai putui uita* (Zanne IV, 9677).

El duelo del viudo no dura mucho: esp. *Dolor de mujer muerta, dura hasta la puerta*; *Dolor de viudo, corto y agudo*; *Dolor de esposo, dolor de codo: duele mucho y dura poco*; fr. *Deuil de femme morte dure jusqu'à la porte*; it. *Dolore di moglie morta, dura fino alla porta*; ptg. *Dor de mulher morta, dura até à porta*; rum. *Dacă moare nevasta mea, se duce lumea jumătate; dacă mor și eu, se isprăvește lumea* (DPZR 128); *Al meu deget să-mi trăiască, alt inel în loc*. (Zanne II 3141).

2.6. La suerte es importante

La Providencia manda las muertes y las bodas: esp. *Matrimonio y mortaja, del cielo bajan*; fr. *Les mariages sont écrits dans le ciel*; it. *Matrimonio e vescovati, son dal cielo destinati; I matrimoni si decidono in cielo e si fanno sulla terra*; ptg. *O casamento e a mortalha no céu se talha*; rum. *Căsătoriile sunt scrise în cer* (RM).

A veces la suerte sonríe a las menos agraciadas: esp. *La suerte de la fea, la bonita la desea*; *Cara tuerta, ventura derecha*; *Tuve hermosura, mas no ventura*; fr. *Ce ne sont pas les plus belles qui font les grandes passions*; it. *È più facile che si mariti una brutta che una bella*; *Si sposan più le brutte che le belle*; *La donna brutta l'amano tutti*; *Mentre la bella si rimira, la brutta si marita*; *Mentre la bella è guardata, la brutta è sposata*; *Così è fatta la vita: la bella resta zita e la brutta si marita*; ptg. *A sorte da feia a bonita deseja* (RM); rum. *Nici nu-ți trebuie să fii frumos când ești norocos* (DPC 116).

Los casados quieren ser solteros y los solteros casarse, nadie está contento con su suerte: esp. *Unos casados, otros solteros, y nadie contento* (RT 3, 243); it. *Il matrimonio è una torre assediata: chi è dentro vuole uscire e chi è fuori vuole entrare*; ptg. *Matrimónio, praça sitiada: os de fora, querem entrar, os de dentro querem sair*. (GLP 290).

Sin embargo, **todo tiene partes positivas y negativas**: esp. *Ni boda sin canto ni mortuorio sin llanto* (RM); fr. *Il n'y a pas de mariage sans fleurs ni de mort sans pleurs* (Prov.); it. *Né nozze senza canto, ne mortorio senza pianto*; ptg. *Não há mortório sem pranto, nem casório sem canto*; rum. *Nuntă fără lăutari și ceartă fără bătaie nu se poate; Plâns fără lacrimi și nuntă fără lăutari nu se poate* (RM).

3. Diferencias entre los refraneros románicos

En lo que sigue vamos a poner de relieve algunas ideas importantes que son diferentes y constituyen una marca específica para cada refranero románico.

3.1. Español

El matrimonio es una cárcel para el hombre¹: *El día que me casé, buena cadena me eché* (RT 1, 77); *Hombre casado, pájaro enjaulado*. (RT 1, 78).

Las jóvenes se muestran impacientes por casarse: *Si mi padre no me casa, yo seré fuego, yo seré brasa, yo seré el escándalo de mi casa* (RT 1, 76).

La segunda esposa siempre competirá con la difunta: *La que se casa con un viudo, rival tiene en el otro mundo* (RT 1, 76).

Las mujeres deben mostrarse sumisas si quieren matrimonio: *Baje la novia la cabeza y cabrá por la puerta de la iglesia* (RT 1, 76).

Aconseja al hombre no casarse con una mujer que había estado casada: *Berza vuelta a calentar y mujer vuelta a casar, al diablo se la pueden dar* (RT 1, 77).

La mujer que espera al hombre ideal nunca lo va a encontrar y se va a quedar soltera: *Esperando marido caballero, lléganme hoy las tetas al braguero* (RT 1, 76).

La pareja solo se necesita mutuamente; esto sería la clave para un matrimonio feliz : *Solos deben vivir marido y mujer: él, cuidándole a ella, y ella, cuidándole a él* (RT 3, 243).

La mujer debe contentarse con poco: *A la mujer ni todo el amor ni todo el dinero*. (CTDR 147).

En la casa reina la mujer, así que el hombre no debe permanecer mucho dentro: *El marido y la basura deben salir temprano de la casa*. (CTDR 201).

3.2. Francés

El matrimonio es ideal solo entre personas que tienen la misma edad; si se casa un joven con una vieja no sirve para nada, pero si se casa un viejo con una chica joven es una catástrofe: *Mariage de jeune homme avec jeune fille est de Dieu, mariage de jeune homme avec vieille femme est de rien, mariage de vieillard avec jeune fille est du diable*².

Solo el primer año es feliz, luego vienen los malentendidos: *La première année du mariage, les bonbons dans la poche, et la seconde année, la merde a sa place*.

¹ En otros refraneros aparece la idea de que el matrimonio es prisión y esclavitud para la mujer: rum. *Măritășul te leagă de mâini (mâni) și de picioare*. (Zanne IV, 10260).

² Todas las paremias de este párrafo se han sacado de *Proverbes*, salvo las donde aparece otra referencia.

Una vez casada, la mujer se vuelve más parlanchina y menos trabajadora: *A beaucoup de femmes, le mariage leur allonge la langue et leur coupe les bras.*

El marido viejo y la mujer joven engendran muchos hijos, lo que contradice una paremia presentada anteriormente, donde se ve este tipo de matrimonio como obra del diablo: *Femme jeune et mari vieux font d'enfants une pleine maison.*

El matrimonio representa el final del amor: *Le mariage est toujours le tombeau de l'amour.*

La mujer debe contentarse con lo que se le ofrece, en caso contrario se quedará sin marido: *Dites toujours nenni, vous ne serez jamais marié.* (DicAuPro)

Finalmente, encontramos en el refranero algunas **supersticiones y creencias**: *Mariage du lundi au bout d'un an ou un enfant ou un décès; Mariage du mois de mai fleurit tard ou jamais; Mariage pluvieux mariage heureux venteux malheureux.*

3.3. Italiano

La mujer siempre está descontenta: *Al mulino ed alla sposa manca sempre qualche cosa* (DPID 304).

El matrimonio es feliz al principio, luego pasa a indiferencia y después al odio: *Nel matrimonio [A letto] prima cuore a cuore, poi culo a culo e alla fine vaffanculo [un calcio in culo]* (DPI M971).

Al marido la mujer debe contar la mitad de los secretos escondidos (culo) y la mitad de lo que se puede decir y saber (faccia): *Al marito fai vedere sempre solo mezzo culo e mezza faccia* (DPI M745).

Es mejor vivir mal con su marido que vivir bien en la casa del hermano: *Meglio una mala parola del marito che una buona del fratello.* (DPI M749) *Meglio un cattivo marito che un buon fratello* (DPI M750).

El refranero italiano nos presenta una **tipología de los maridos: los muertos (Benedettini), los que se lamentan (Flagellanti), los que siempre critican (Predicatori), los que no valen mucho (Scalzi) y los engañados (Umiliati):** *I mariti sono come i frati: o sono Benedettini, o sono Flagellanti, o sono Predicatori, sono Scalzi, o sono Umiliati* (DPI M781).

El modo de tratar a la mujer de distintos pueblos es diferente: *La moglie dello spagnolo è serva, dell'italiano è prigioniera, del francese è padrona, dell'inglese è regina, del tedesco è massaia.* (DPI M1740).

Cada uno busca matrimonio según su edad, sexo y posibilidad económica: *I giovanotti si sposano appena possono, le ragazze quando trovano, i vedovi quando s'accomodano, le vedove quando bruciano, i vecchi quando rimbambiscono, le vecchie quando impazzano e le monache quando sognano* (DPI M1946).

Y al final presentamos una **superstición** relacionada con el tiempo adecuado para casarse: *A chi si sposa di maggio scappa la moglie* (DPI M1959).

3.4. Portugués

Incluso el marido viejo es mejor que ninguno: *Marido velho é melhor que nenhum* (Citador).

Hay **discrepancias en cuanto a la edad propicia para contraer matrimonio**; aparecen contradicciones en este sentido, pues aparentemente el refranero portugués

desacosejna contraer matrimonio tanto tarde como temprano: *De cedo casar e cedo madrugar arrepender-te-ás, mas muito mal* (GLP 167); *De tarde madrugar e tarde casar te hás-de lamentar* (GLP 173).

Aparece **mucha desconfianza en los vecinos españoles**: *De Espanha nem bom vento nem bom casamento* (GLP 168).

Los esposos constituyen un único ser que no puede ser separado: *O marido e a esposa são como a água e a farinha* (GLP 385).

En portugués hay también **supersticiones** sobre el día ideal para contraer matrimonio; de hecho parece ser que solo el sábado o el domingo serían días apropiados, y para algunos de estos días tampoco es aconsejable emprender otro tipo de actividades: *À segunda-feira, não cases filha nem urdas a teia; À terça-feira, não cases a filha nem urdas a teia; À quarta-feira, não cases a filha, não urdas a teia, nem partas em navio para terra alheia; À quinta-feira, não cases a filha, nem urdas a teia; À sexta-feira, não cases a filha nem lances a teia* (GLP 54).

3.5. Rumano

Se puede encontrar alegría en las muertes o tristeza en las bodas, una idea contraria a lo expresado en 2.6: *Moarte fără râs și nuntă fără plâns nu se poate*.

El hombre tiene que escoger tres vías en la vida: el matrimonio, el ejército o la vida monacal: *Ori te însoară, ori te fã ostaș, ori te fã călugăr* (Zanne IV, 10116).

Cuanto más se tarda, más difícil es encontrar mujer: *Până la douăzeci de ani se însoară cineva singur; de la douăzeci la douăzeci și cinci îl însoară alții; de la douăzeci și cinci la treizeci îl însoară o babă; iar de la treizeci înainte numai dracul vine de hac* (Zanne IV, 10123).

Se recomienda casarse joven: *Însurarea de tânăr, ca mâncarea de dimineață. Însurarea de tânăr și mâncarea de dimineață nu strică*¹. (Zanne IV, 10128)²;

La boda y el entierro requieren mucho dinero: *La însurătoare și la moarte nu se poate să n-ai parale*. (Zanne IV, 10134).

Es imposible encontrar un hombre bueno o mujer sin defecto: *Bărbat bun și usturoi dulce nu se poate*. (DPZR 131); *Cine caută nevastă fără cusur neînsurat rămâne*. (DPZR 131).

La mujer que es demasiado quisquillosa va a acabar mal casada: *Fata care alege mult se mărită după mut* (DPC 127).

Finalmente, en rumano también encontramos **supersticiones y creencias** relacionadas con el día adecuado para la boda, que en ningún caso puede ser el martes, el miércoles o el viernes: *După ce erau tineri, se logodiră și Vineri* (Zanne IV, 10206); *După ce toate-s în cercuri, nunta o avem miercuri* (Zanne IV, 10480); *Dracul a mai văzut nuntă miercurea?* (Zanne IV, 10481); *Toate pe dos și nunta marțea* (Zanne IV, 10482).

¹ Estas paremias se han analizado en Enăchescu (2020) desde la perspectiva de los consejos alimenticios para una vida sana.

² Es una paremia con muchas variantes: *Însuratul de tânăr și mâncarea de dimineață n-au greș. Însuratul de tânăr și mâncarea de dimineață mare bine prinde. Însuratul de tânăr și mâncarea de dimineață nu strică. Însuratul de vreme și mâncarea de dimineață*. (Zanne IV, 10129).

4. Conclusiones

Esta investigación se ha planteado identificar las imágenes asociadas a la idea de crisis matrimonial y a las formas de prevenirla, tal como aparecen en los refraneros de cinco lenguas romances. El estudio del refranero románico ha permitido destacar la diversidad temática de las creencias y actitudes en torno al matrimonio, en ocasiones incluso contradictorias. Nos han interesado especialmente los símiles y, sobre todo, las divergencias existentes entre las distintas culturas románicas y entre las representaciones paremiológicas de las lenguas analizadas.

Dado que se trata de un tema de alcance universal, era previsible que un examen detallado del corpus revelara paremiotipos compartidos entre los refraneros, los cuales, con toda probabilidad, se encuentran también en numerosas otras culturas. La presencia de paremias paralelas puede explicarse, por una parte, por influencias culturales comunes (procedentes del latín) y recíprocas, y, por otra, por la transmisión de tópicos y creencias culturales preexistentes.

En general, podemos decir que la idea de matrimonio feliz es vista con bastante pesimismo. Casarse bien es una lotería, y muchos matrimonios acaban infelices, por tener los esposos condición social diferente, o bien por intromisión de los familiares (aquí la suegra destaca como malvada, sobre todo, pero también las cuñadas). Para evitar problemas y conflictos, lo mejor es no casarse, dicen todos los refraneros, o hacerlo con muchísimo cuidado; sin embargo, los refraneros español, italiano e portugués apuntan que el matrimonio es preferible a estar solo, una idea contraria a lo expresado en otras paremias. Entre los consejos más importantes para el éxito del matrimonio habría que subrayar la idea de que cada uno debe buscar pareja de la misma condición, y también cerca de su casa; igualmente se desaconsejan los celos, pues no van a llevar a una vida tranquila. El refranero también indica los roles tradicionales del matrimonio: el hombre debe mandar, pero la mujer es la que se encarga de la casa; irónicamente, la pareja ideal está compuesta por un marido sordo y una mujer ciega. Pese a todos los problemas que conlleva el matrimonio, la viudez no dura mucho, tanto si es el hombre o la mujer quien enviuda.

En la sección del estudio dedicada a las discrepancias, hemos constatado la originalidad propia de cada cultura románica. Así, junto a los puntos de convergencia, los refraneros incluyen paremias particulares que ofrecen consejos a veces opuestos a las recomendaciones más extendidas. Por ejemplo, el refranero español dice que la mujer reina en la casa, pero también que el hombre debe mandar en casa. En portugués se indica que no está bien casarse ni joven, ni a una edad más avanzada, mientras que el rumano aconseja casarse muy joven, pues después de los treinta resulta casi imposible. A pesar de que todos los refraneros critican la boda entre un viejo y una joven, en francés se afirma que esta unión engendra muchos hijos.

En conclusión, puede afirmarse que la romanidad de los cinco corpus paremiológicos analizados resulta claramente perceptible, y que las coincidencias en cuanto a consejos y creencias para prevenir las crisis matrimoniales ponen de relieve no solo la relación entre lengua y cultura, sino también la existencia de un *continuum* cultural y lingüístico.

Bibliografía

- Citador = <http://www.citador.pt/proverbios.php?op=2>, (01/10/2025).
- 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/>, (01/10/2025).
- DPC = Cartaleanu, Tatiana, Cosovan, Olga, Cartaleanu, Elena. 2007. *Dicționar de proverbe comentate*. Chișinău: Î.E.P. Știința.
- 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.
- Enăchescu, Mihai. 2022. “Estereotipos sobre la mujer en el refranero románico: falsas cualidades y características positivas”, en Anđelka Pejović, Vladimir Karanović (eds.), *Estereotipos y prejuicios en/sobre las culturas, literaturas, sociedades del mundo hispánico*, col. Pontes Philologici 2, Belgrado, Facultad de Filología de la Universidad de Belgrado, pp. 31-46.
- Fernández Poncela, Anna M. 2002. *Estereotipos y roles de género en el refranero popular: charlatanas, mentirosas, malvadas y peligrosas. Proveedores, maltratadores, machos y cornudos*. Barcelona: Anthropos.
- GLP = Machado, José Pedro. 1996. *O Grande Livro dos Provérbios*, Lisboa: Editorial Notícias.
- Luque Nadal, Lucía. 2012. *Principios de culturología y fraseología españolas. Creatividad y variación en las unidades fraseológicas*. Frankfurt Am Main: Peter Lang.
- Proverbes = http://www2.culture.gouv.fr/public/mistral/proverbe_fr/ / (01/10/2025).
- PRPLR = Gheorghe, Gabriel. 1986. *Proverbele românești și proverbele lumii romanice*. București: Albatros.
- RE = Canellada, María Josefa, Pallares, Berta. 2001. *Refranero español*. Madrid: Castalia.
- RL = Cantera Ortiz de Urbina, Jesús. 2005. *Refranero latino*. Madrid: Akal.
- RM = Sevilla Muñoz, Julia, Zurdo Ruiz-Ayúcar, M^a. 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.
- 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: Asociația Română pentru Cultură și Ortodoxie, Editura Scara.

Roxana GAIȚĂ
(Universidad de Oeste
de Timișoara)

Crisis y creatividad en la educación superior del siglo XXI: evaluación de la gamificación como respuesta a los desafíos multidimensionales en las aulas de ELE

Abstract: (*Crisis and creativity in 21st-century higher education: evaluating gamification as a response to multidimensional challenges in Spanish as a Foreign Language classrooms*) In recent decades, higher education has been confronted with an increasing variety of systemic challenges, such as student disengagement, rising drop-out rates, frequent changes in educational reforms, mental health problems, declining motivation, pedagogical rigidity, insufficient number of years/hours of study, etc. These crises, intensified by rapid social and technological changes, require innovative and adaptive teaching strategies. This article explores gamification, specifically the use of the escape room, as a pedagogical response to these problems in the context of higher education, with special attention to the teaching of Spanish as a foreign language. The aim is to analyse the elements of gamification —such as narrative, aesthetics, immediate feedback, missions oriented towards educational objectives, reward systems, etc.— and examine their impact in the university context, identifying not only the crises that arise from their implementation, but also the solutions that emerge from a more balanced pedagogical approach.

Keywords: *effective learning; crisis; E-learning; motivation; feedback.*

Resumen: En las últimas décadas, la educación superior se ha enfrentado a una creciente variedad de desafíos sistémicos, como la desconexión estudiantil, el aumento de las tasas de abandono escolar, los cambios frecuentes de las reformas educativas, los problemas de salud mental, la disminución de la motivación, la rigidez pedagógica, el número insuficiente de años/horas de estudio, etc. Estas crisis, intensificadas por los rápidos cambios sociales y tecnológicos, exigen estrategias didácticas innovadoras y adaptativas. Este artículo explora la gamificación como respuesta pedagógica a estos problemas en el contexto de la educación universitaria, con especial atención a la enseñanza del español como lengua extranjera. Se pretende analizar los elementos de la gamificación —como la narrativa, la estética, la retroalimentación inmediata, las misiones orientadas a los objetivos didácticos, los sistemas de recompensa etc.— y examinar su impacto en el contexto universitario, identificando no solo las crisis que surgen de su implementación, sino también las soluciones que emergen de un enfoque pedagógico más equilibrado.

Palabras clave: *aprendizaje efectivo; crisis; E-learning; motivación; retroalimentación.*

Introducción

El panorama de la educación superior en el siglo XXI se caracteriza por la innovación, la diversificación y, al mismo tiempo, por crisis persistentes que desafían los modelos pedagógicos tradicionales. Entre estas innovaciones, la gamificación ha surgido como una estrategia prometedora para aumentar la participación de los

estudiantes, mejorar su motivación y fomentar experiencias de aprendizaje significativas. Sin embargo, a pesar de su popularidad y potencial, la integración de la gamificación en la educación superior, en particular en las aulas de español como lengua extranjera (ELE), no está exenta de obstáculos críticos que comprometen su implementación efectiva y su sostenibilidad. En este artículo se propone examinar las crisis identificadas, situando la gamificación como un ámbito de tensiones metodológicas y, a la vez, como una estrategia generadora de soluciones pedagógicas creativas.

Una de las primeras y más recurrentes críticas a la gamificación en el ámbito académico es su aparente falta de rigor. A menudo, los juegos se consideran herramientas frívolas que restan seriedad a la educación superior. Estrechamente relacionada con esta percepción está la reducción de la gamificación a recompensas extrínsecas, como insignias o puntos, lo que conlleva el riesgo de trivializar los procesos de aprendizaje y disminuir la motivación intrínseca. Otra preocupación es la falsa dependencia de la tecnología, en la que las instituciones y los educadores asumen que la gamificación no puede implementarse sin costosas plataformas digitales, sin tener en cuenta las alternativas analógicas o de baja tecnología. Además, la gamificación ha suscitado recelos por el temor a una competitividad excesiva, que puede agravar las desigualdades entre los estudiantes y desanimar a aquellos que tienen menos confianza en sus capacidades académicas o lingüísticas.

A nivel institucional y profesional, otras crisis complican la implementación de la gamificación. La falta de formación docente en gamificación suele dar lugar a aplicaciones superficiales o incoherentes de la estrategia, mientras que la desconexión entre la gamificación y los objetivos curriculares conduce a actividades que entretienen pero no contribuyen de manera significativa a la competencia lingüística o comunicativa. Del mismo modo, muchos diseños gamificados se basan en una visión homogénea de los estudiantes, ignorando la diversidad de estilos de aprendizaje, antecedentes culturales y niveles de capacidad presentes en las aulas universitarias. Otra limitación pedagógica radica en la temporalidad de la motivación generada por la gamificación; aunque los estudiantes pueden sentirse inicialmente involucrados, el efecto puede disminuir rápidamente si el diseño carece de profundidad o relevancia a largo plazo.

Por último, las barreras estructurales y organizativas dificultan aún más la implementación efectiva de la gamificación. La resistencia institucional al cambio metodológico a menudo impide que el profesorado experimente con prácticas innovadoras que se desvían de la enseñanza tradicional basada en clases magistrales. Además, el excesivo tiempo de preparación y la sobrecarga de trabajo que supone para los profesores el diseño de unidades gamificadas desalienta su adopción, especialmente en contextos en los que la carga de trabajo y las responsabilidades administrativas ya son elevadas. El coste económico de los materiales físicos en las sesiones gamificadas, como tarjetas, fichas o elementos decorativos, representa otro obstáculo práctico en las instituciones con recursos limitados. En líneas generales, estas crisis revelan un conjunto multidimensional de tensiones que sitúan la gamificación en la encrucijada entre la creatividad, el escepticismo y las limitaciones institucionales.

Este artículo aborda estos desafíos situando la gamificación no solo como una tendencia pedagógica, sino como una estrategia compleja cuya aplicación en las aulas de ELE exige reflexión crítica, adaptación e innovación. Al examinar las crisis asociadas a la gamificación en la educación superior, este estudio pretende ofrecer una visión matizada de sus limitaciones, al tiempo que destaca las oportunidades creativas que ofrece para fomentar la inclusión, la motivación y la alineación curricular en el aprendizaje de idiomas. El análisis subraya que el éxito de la gamificación no radica en su adopción acrítica, sino en su integración reflexiva en las realidades académicas, institucionales y culturales de las universidades del siglo XXI.

Crisis y soluciones educativas referentes a la gamificación en educación superior

Identificar y superar los conceptos erróneos sobre la gamificación ayuda a asegurar que sea una experiencia positiva para los estudiantes, los profesores y los miembros de los equipos directivos.

1. Percepción de falta de rigor académico

Persiste la idea de que gamificar una asignatura equivale a *jugar* y, por tanto, se aleja de la seriedad y exigencia que se espera de la educación universitaria, lo que genera desconfianza entre docentes y autoridades académicas.

Marín (2018, 91) declara que gamificar no es lo mismo que jugar, y hay dos diferencias importantes sobre los juegos que debemos tener en cuenta. La primera diferencia es que el juego, lo que llamamos juego, no tiene un propósito específico más allá de causar diversión al jugador. En cambio, en la gamificación los juegos se proponen con un propósito fuera del juego, se trata de su intencionalidad. Otra diferencia igualmente importante es la libertad del jugador. El juego es una acción libre que no puede ser forzada ni impuesta a nadie. La gamificación implica *entrar en juego* a todo el grupo de participantes: la clase o toda la institución educativa. Nadie elige. La persona está absorta en el juego y *tiene* que jugar. Conseguir que todo el grupo tome la decisión de participar en el juego es uno de los grandes retos de la estrategia y de cualquier propuesta de juego colectivo.

Michel Matera (2018, 33) afirma que cuando se gamifica la clase, se toman los aspectos mejores y más motivacionales de los juegos y se aplica al contenido del curso. La gamificación es una herramienta que se puede usar para motivar, inspirar y hacer que los alumnos vivan una aventura dentro del contenido del curso. Envolviendo el curso con las mecánicas y los elementos del juego, se aumentará la motivación, la pasión así como la disposición de los estudiantes a explorar las oportunidades de aprendizaje.

Johan Huizinga, en el libro *Homo Ludens. Intento de delimitación del elemento lúdico de la cultura* (2007), define al ser humano como un ser que juega, una criatura abierta al misterio y a la belleza. Esta definición que encontramos en el *Homo ludens* es tan sugerente o incluso más sugerente que otras definiciones del ser humano, del *Homo faber* o incluso del *Homo sapiens*. De esta manera, nuestra capacidad lúdica aparece como una de las características que nos forman y configuran como seres humanos, pues, según Huizinga, “las grandes actividades primarias de la sociedad

humana ya están impregnadas del juego” (Huizinga 2007, 43). Para él, la cultura humana nace del juego. En este sentido, la cultura y el juego están estrechamente vinculados. El ser humano es una de las pocas especies que conserva su capacidad de jugar durante toda su vida, lo que nos ha proporcionado muchas ventajas de supervivencia. Esta capacidad de jugar está asociada a la biología, pero Huizinga nos enseña que también está asociada a la cultura. El juego, la libre curiosidad por todo lo que nos rodea, la invención y la creatividad son la base del arte y de la ciencia, en definitiva, del progreso. Lo lúdico, por su función creativa, está presente en todos los procesos.

No se trata de diseñar un juego, sino de transformar una actividad no lúdica en un juego: transmitir conocimientos, amplificar experiencias culturales, participar en un debate, ser puntual, repetir una acción hasta convertirla en hábito o completar los deberes. Identificar correctamente los componentes de estos procesos que tienen un perfil lúdico e introducir elementos lúdicos es un paso más hacia la gran clave del éxito. Todo ello para conseguir el compromiso de los estudiantes, incentivar un comportamiento y promover el aprendizaje (Marín 2018, 73).

Muchas personas relacionan la gamificación únicamente con los juegos de mesa, pero esta metodología alternativa es mucho más compleja. Es imprescindible que los educadores aprendan la industria del juego e incorporen los aspectos más motivacionales de los juegos.

Una solución que se puede encontrar para combatir esta crisis sería presentar evidencias de investigaciones académicas que demuestran el impacto positivo de la gamificación en la motivación y el rendimiento académico.

2. Reducción de la gamificación a recompensas extrínsecas

La gamificación se asocia exclusivamente con puntos, insignias o clasificaciones, sin integrar elementos narrativos, motivacionales o pedagógicos profundos, lo que impide su uso como estrategia de aprendizaje significativa.

Kapp (2013) y Marczewski (2014) distinguieron dos tipos de gamificación. Kapp (2013) los denominó: gamificación estructural y gamificación de contenido. Las diferencias entre estos dos tipos de gamificación se pueden establecer en función de los elementos utilizados (Werbach y Hunter 2012).

En línea con lo anterior, Meaghan Lister (2015, 10) considera que una gamificación estructural es aquella que estimula la motivación extrínseca, mediante el uso exclusivo de puntos, insignias y rankings, los elementos más comunes en las propuestas gamificadas. Por otro lado, la gamificación de contenido se basa en el uso de varios elementos que estimulan la motivación intrínseca, como elementos que desarrollan la autonomía, las relaciones sociales, el control del juego por parte del jugador, pero también en un fuerte deseo de ejecutar el objetivo del juego y lograr su cumplimiento. Batlle Rodríguez y González Argüello (2017, 2) consideran que el uso de la narrativa implica estimular la motivación intrínseca de los jugadores y, en consecuencia, implica la creación de gamificación de contenidos.

Beatriz Cánovas (2021), experta en gamificación, afirma que la narrativa, como elemento principal de la gamificación, es la combinación de la historia, la trama, la ambientación y el poder de la estética. La narrativa y la estética son los

elementos más poderosos para crear inmersión en la experiencia de gamificación, inspirando a los estudiantes y generando conexiones emocionales con la historia creada y empáticas con los personajes de la historia.

Se ha demostrado que una narración cautivadora activa varias áreas del cerebro, incluidas aquellas asociadas con las emociones y la empatía. Cuando nos cautiva una historia fascinante, se libera dopamina, que actúa como puente entre la emoción y el conocimiento, estimulando el aprendizaje y la adquisición de conocimientos.

Las soluciones que se pueden encontrar para refutar esta crisis sería diseñar experiencias gamificadas que integren narrativa, desafíos cognitivos, retroalimentación constante y autonomía del estudiante. Además, se podría utilizar modelos como *Octalysis* o el marco *MDA* (Mecánicas-Dinámicas-Estéticas) para una implementación integral de la gamificación. El modelo *Octalysis* es un marco creado por Yu-kai Chou (2015) que se centra en ocho motivaciones humanas fundamentales para diseñar experiencias que impulsen la participación y el comportamiento deseado en contextos no lúdicos, como entornos educativos o laborales, yendo más allá de solo añadir puntos y medallas para enfocarse en la psicología detrás del compromiso. Por otra parte, el *MDA* es un marco de diseño que estructura cómo crear experiencias de juego aplicadas a contextos no lúdicos, definiendo las reglas y componentes (Mecánicas), el comportamiento del jugador (Dinámicas) y las emociones que se buscan generar (Estética) para lograr un fin motivacional.

3. Falsa dependencia de la tecnología

Se cree erróneamente que gamificar requiere recursos tecnológicos avanzados o plataformas digitales complejas, lo que limita su aplicación en contextos con baja infraestructura tecnológica.

No se trata de montar juegos de nivel profesional en la clase. Se envuelve el contenido del curso con algunos aspectos de los juegos (desafíos, narrativa, dominio, elección etc.) que motivan e inspiran a los estudiantes a actuar. El profesor es el maestro del juego, que puede crear el tipo de juego que quiera. Además, puede usar herramientas de la *web*, tablas de clasificación en línea y sistemas de gestión del aprendizaje llenos de insignias. O fácilmente se puede poner un tablón de anuncios para las clasificaciones, imprimir insignias y usar mecánicas de juego que requieren pocos recursos.

Michael Matera (2018, 35) declara que durante los diez años que lleva incorporando elementos de juego en su clase, ha descubierto a menudo que los mejores juegos no requieren tecnología. El éxito de la gamificación tiene mucho que ver con la socialización, que es gratuita y algo a lo que están expuestos los estudiantes cada día.

Zainuddin et al. (2020, 14) afirman que la aplicación de la gamificación para motivar e involucrar a los estudiantes se puede organizar en cualquier lugar, en cualquier aula y en cualquier asignatura, independientemente de la disponibilidad de dispositivos digitales. De este modo, personas de todo el mundo, y especialmente los estudiantes de zonas rurales, pueden experimentar el aprendizaje a través de conceptos pedagógicos innovadores.

Para solucionar esta crisis se puede implementar recursos gamificados analógicos (tarjetas, tableros, retos presenciales) y dinámicas basadas en juego de roles o *storytelling*, demostrando que lo esencial es el diseño pedagógico, no la tecnología.

4. Temor a la competitividad excesiva

Existe preocupación de que la gamificación fomente una dinámica individualista, centrada en la competencia y no en el aprendizaje colaborativo, afectando la cohesión del grupo y el bienestar estudiantil.

La competitividad en el campo de los deportes puede hacer que se ganen becas y reconocimiento. La competitividad tiene ciertamente aspectos positivos, y el aprendizaje basado en el juego posee el potencial para apoyar la motivación positiva que se necesita para que cada alumno o alumna desarrolle al máximo su capacidad.

Michael Matera (2018, 36) sostiene que los beneficios de una sana competitividad se hicieron evidentes durante su curso gamificado de un año. Los alumnos tuvieron que aprender a trabajar eficazmente en equipos para superar desafíos y para descubrir los misterios requeridos para completar los objetivos del contenido didáctico. Lo que interiorizaron no fue la competitividad, sino las aptitudes exigidas para colaborar y lograr el resultado deseado. Conjuntamente, el alumnado compartió una finalidad y una visión clara de lo que era necesario para tener éxito.

En los estudios sobre la gamificación realizados por Aldemir et al. (2018), Özdener (2018), Çakıroglu et al. (2017) demuestran que estimular la motivación y el compromiso con el aprendizaje a través de la competitividad positiva, el desafío, la socialización y la narrativa juega un papel único en la creación de sesiones gamificadas exitosas.

Las soluciones que se pueden encontrar para refutar esta crisis sería priorizar estructuras cooperativas (como misiones grupales, logros colectivos y roles complementarios) y reforzar el aprendizaje colaborativo y el reconocimiento del progreso personal más que la comparación entre pares.

5. Falta de formación docente en gamificación

Muchos docentes no han recibido formación específica en diseño gamificado o desconocen sus fundamentos pedagógicos, lo que lleva a una aplicación superficial o directamente la evitación de su uso.

En el estudio realizado por Jaramillo Mediavilla et. al. (2025) se analiza las barreras y oportunidades del uso de la gamificación en la Facultad de Educación, Ciencia y Tecnología de la Universidad Técnica del Norte (Ibarra, Ecuador) mediante una metodología mixta. Participaron 30 docentes y se observó que el 70% de ellos identificó la falta de formación específica, el tiempo de planificación la resistencia al cambio como obstáculos importantes en la implementación de la gamificación en las aulas.

La falta de formación pedagógica adecuada para la implementación efectiva de la gamificación se identificó como el principal impedimento. A pesar del interés manifestado por el profesorado en incorporar dinámicas lúdicas en sus prácticas docentes, muchos no cuentan con las competencias necesarias para aplicarlas de

forma eficiente y coherente con los objetivos curriculares. Este resultado subraya la importancia de desarrollar programas de formación continua que capaciten a los docentes no solo en el uso de herramientas digitales, sino también en el diseño pedagógico estratégico (Jaramillo Mediavilla et. al. 2025, 167).

Las soluciones podrían ser ofrecer formación específica en gamificación a través de talleres, cursos o comunidades de práctica dentro de la universidad. Además, se podrían crear espacios de colaboración que permiten que los docentes compartan experiencias, hablen de los desafíos encontrados y aprendan unos de otros. Este tipo de iniciativas podrían incluir la realización de sesiones de observación y programas de mentoría liderados por docentes con experiencia en metodologías gamificadas, lo que permitiría una transferencia efectiva de conocimientos prácticos y disminuiría la sensación de inseguridad entre el profesorado. Estas propuestas no solo tienen como objetivo fomentar un aprendizaje más eficaz, sino también capacitar y empoderar a los docentes para que actúen como agentes de cambio en la implementación de metodologías innovadoras en el ámbito de la educación superior (Jaramillo Mediavilla et. al. 2025, 168).

6. Desconexión entre gamificación y objetivos curriculares

Se percibe la gamificación como una actividad lúdica paralela o como un añadido decorativo, sin conexión real con los resultados de aprendizaje, lo que impide su incorporación en la planificación académica.

Pere Cornellà Canals (2024, 86) destaca que al diseñar experiencias de aprendizaje que incorporan elementos lúdicos, estrategias de gamificación y el uso de tecnologías, resulta fundamental considerar que el propósito central es favorecer la adquisición de conocimientos y competencias por parte de los usuarios. Tanto el juego como las herramientas tecnológicas actúan como capas complementarias que rodean la experiencia formativa, incrementando la motivación y contribuyendo a que el proceso de aprendizaje resulte más atractivo y significativo.

Arufe-Giráldez (et al. 2022) sostiene que existen diversos modelos teóricos capaces de explicar los procesos implicados en la gamificación. Independientemente del modelo adoptado, y al igual que en cualquier otra intervención educativa, resulta esencial considerar aspectos clave como el contexto institucional en el que se aplicará la propuesta y el perfil del estudiante, los objetivos de trabajo, la metodología para abordar el contenido, la temporalización y la duración de las actividades, los resultados esperados y los mecanismos de evaluación, los recursos disponibles y las estrategias de implementación más adecuadas.

Asimismo, es necesario tener en cuenta el propio perfil pedagógico del docente, que incluye sus motivaciones, experiencia, conocimientos, habilidades, red de contactos y disponibilidad. Cada uno de estos elementos debe ser cuidadosamente planificado para asegurar la coherencia interna de la propuesta y generar sinergias que favorezcan el éxito de la gamificación.

Para facilitar el diseño de sistemas y estrategias gamificadas, algunos autores han propuesto diferentes marcos de gamificación. Los más conocidos son: *Mecánicas, Dinámicas y Estética* (Hunicke et al. 2004), *Seis Pasos para Gamificar* (Werbach y Hunter 2012), *Gamificación Modelo Canvas* (Jiménez 2013), *GAME*

(Marczewski 2013), *Octalysis* (Chou 2015), *Marco Integrador de Gamificación* (Kim et al. 2018). Estos marcos tienen como objetivo ayudar a los diseñadores y profesores a diseñar unas estrategias gamificadas exitosas.

7. Visión homogénea del alumnado

La gamificación a menudo se diseña sin tener en cuenta la diversidad de estilos de aprendizaje, niveles de competencia o necesidades específicas del alumnado, lo que puede generar exclusión o desmotivación en algunos estudiantes.

Para la UNESCO la educación inclusiva es la mejor solución para un sistema educativo que debe responder a los requerimientos de todos sus estudiantes con necesidades educativas especiales. UNESCO busca la universalización de la educación y reconoce la necesidad de eliminar la disparidad educativa particularmente en grupos vulnerables a la discriminación y la exclusión (como las niñas, los pobres, niños/as trabajadores y de la calle, población rural, minorías étnicas, población con discapacidad y otros grupos).

Gutiérrez Cabanes (2025) afirma que la inclusión debe ser un valor compartido por toda la comunidad educativa, desde los administradores hasta los docentes, los padres y estudiantes. Fomentar un entorno educativo basado en el respeto y la aceptación resulta fundamental para asegurar que cada estudiante se sienta valorado y, en consecuencia, motivado a implicarse activamente en las dinámicas de aprendizaje.

En las últimas décadas se ha evidenciado la incorporación de metodologías innovadoras que, en contraste con los enfoques memorísticos tradicionales, promueven la participación activa del alumnado, el trabajo colaborativo y la personalización de los procesos de enseñanza-aprendizaje, con el propósito de atender a la diversidad y favorecer la inclusión educativa (Ramón Pacurucu 2024, 307).

La incorporación de estrategias gamificadas en el ámbito de la educación inclusiva contribuye significativamente a un aprendizaje integral del estudiantado. En el plano cognitivo, fomenta el desarrollo de habilidades esenciales como la creatividad, la colaboración, la comunicación y el pensamiento crítico; mientras que, en el plano socioemocional, favorece la adquisición y consolidación de competencias interpersonales, tales como la empatía, la toma de decisiones y el liderazgo (Troya-Morejón et. al. 2022, 2109).

Conforme a Gutiérrez Cabanes (2025) la gamificación se configura como una estrategia pedagógica que favorece la inclusión educativa al posibilitar la individualización de los procesos cognitivos y reconocer la diversidad de estilos de trabajo y comunicación presentes en el alumnado. De este modo, contribuye a reducir las brechas que originan situaciones de marginalidad. Por ejemplo, las dinámicas de carácter colaborativo promueven el desarrollo de competencias sociales, mientras que los retos individuales potencian la autonomía y la autoconfianza. Asimismo, la gamificación facilita la creación de entornos de aprendizaje inclusivos al disminuir los niveles de ansiedad y presión asociados con la evaluación tradicional. La dimensión lúdica de estas prácticas invita al estudiantado a experimentar y a aprender

de sus errores sin temor al juicio externo, lo que resulta especialmente valioso para quienes se sienten vulnerables ante metodologías más convencionales.

Ramón (2024, 306) declara que las actividades gamificadas poseen un potencial inclusivo al promover valores como la empatía, la equidad y la colaboración, lo que contribuye a garantizar la igualdad de oportunidades en el proceso educativo. No obstante, su efectividad depende de una implementación adecuada, ya que un uso superficial o excesivamente centrado en recompensas extrínsecas puede derivar en dinámicas repetitivas que, a largo plazo, reduzcan la motivación del alumnado.

La gamificación posibilita el diseño de entornos de aprendizaje flexibles y adaptativos, capaces de responder a la diversidad de estilos de aprendizaje y niveles de competencia del alumnado. A través de la incorporación de distintas mecánicas, como desafíos con recompensas, pruebas interactivas, juegos de rol o recursos narrativos, el profesorado puede estructurar itinerarios con niveles de dificultad progresivos, misiones opcionales, rutas alternativas, diferentes estilos de juego que faciliten el avance autónomo y el aprendizaje al propio ritmo de cada estudiante. Además, se recomienda diseñar experiencias gamificadas con enfoque inclusivo y universal para el aprendizaje (DUA) (Ramón 2024, 308).

8. Temporalidad limitada de la motivación

La literatura científica ha destacado la estrecha relación entre gamificación y motivación en contextos educativos. Diversos estudios muestran que la incorporación de dinámicas, mecánicas y elementos de juego en el aula favorece la motivación tanto intrínseca como extrínseca del alumnado (Deterding et al. 2011, Kapp 2012). Al introducir retos, retroalimentación inmediata y recompensas simbólicas, la gamificación transforma el proceso de enseñanza-aprendizaje en una experiencia más atractiva, fomentando la participación activa y el compromiso sostenido (Deci y Ryan 2000, Werbach y Hunter 2012).

Marczewski (2014) investigó la relación entre la motivación y la estrategia de la gamificación e identificó dos tipos: la gamificación superficial y la gamificación profunda. La distinción entre gamificación superficial y profunda parte de la base de que se pueden establecer diferentes tipos de gamificación en función de los elementos que intervienen en ella (Werbach y Hunter 2012).

Conforme con lo anterior, Meaghan Lister (2015, 10) considera que una propuesta gamificada superficial es aquella en la que únicamente se utilizan puntos, insignias y tablas de clasificación, elementos que son los más habituales en las propuestas gamificadas, y que se relacionan con una motivación extrínseca por acercarse al juego. Por el contrario, las gamificaciones profundas se fundamentan en el uso de más elementos que implican una motivación intrínseca, como son los que desarrollan la autonomía, las relaciones sociales, el control sobre el juego por parte del jugador y una mayor vinculación con el objetivo que tiene el juego y con su logro. Rodríguez Batlle y González Argüello (2017, 2) consideran que el uso de una narrativa implica la posibilidad de ahondar en la motivación intrínseca de los jugadores y, en consecuencia, está implicada en el desarrollo de propuestas gamificadas profundas.

Las narrativas atractivas activan diversas áreas del cerebro, incluidas aquellas asociadas con las emociones y la empatía. Las grandes historias disparan la dopamina, el puente neuroquímico que une la emoción y la razón para fijar mejor los conocimientos en nuestra memoria.

En el núcleo del éxito de los juegos se encuentra el concepto de *flow*, desarrollado por Csikszentmihalyi (1997). Este estado psicológico se alcanza cuando el alumnado logra un nivel óptimo de motivación, caracterizado por una inmersión plena en la actividad y por el equilibrio entre desafío y competencia, lo que evita caer en los extremos contrapuestos de la ansiedad o el aburrimiento. Durante el *flow*, la persona experimenta una concentración profunda que le lleva a perder la noción del tiempo y del espacio.

Sin embargo, distintos autores advierten que la motivación generada por experiencias gamificadas puede tener una temporalidad limitada, especialmente cuando se sustenta principalmente en recompensas externas como puntos, insignias o clasificaciones (Hanus y Fox 2015). Este tipo de motivación extrínseca puede perder efectividad con el tiempo, ya que los estudiantes tienden a habituarse a los estímulos y a percibirlos como repetitivos o carentes de desafío. Así, una sesión gamificada mal diseñada corre el riesgo de convertirse en una experiencia superficial, en lugar de consolidar aprendizajes significativos.

Para contrarrestar esta limitación, se recomienda diseñar experiencias gamificadas que combinen recompensas externas con la estimulación de la motivación intrínseca, es decir, aquella vinculada con el interés, la curiosidad y el disfrute del aprendizaje en sí mismo (Deci y Ryan 2000). Algunas estrategias efectivas incluyen: incorporar narrativas coherentes que den sentido a la actividad, variar las mecánicas de juego para mantener el interés, ofrecer retos ajustados al nivel de competencia del alumnado, y promover la autonomía del estudiante en la toma de decisiones, introducir giros en la historia, recompensas sorpresa y nuevos retos que renueven el compromiso de forma continua (Ryan y Deci 2017). Asimismo, integrar dinámicas de cooperación, en lugar de una competitividad excesiva, contribuye a fortalecer la motivación social y a prolongar la implicación a lo largo del tiempo.

9. Resistencia institucional al cambio metodológico

Las estructuras académicas tradicionales, centradas en la evaluación sumativa y el contenido teórico, dificultan la implementación de enfoques innovadores como la gamificación, que requiere flexibilidad, tiempo y reconocimiento institucional.

La resistencia institucional al cambio metodológico constituye una de las principales barreras para la incorporación de la gamificación en la educación superior. Numerosos estudios han señalado que las universidades, como instituciones históricamente vinculadas a modelos tradicionales de enseñanza, tienden a mostrar reticencias frente a metodologías innovadoras que alteran el rol docente y la organización curricular (Henderson, Selwyn y Aston 2017). Estas resistencias no siempre provienen de la falta de evidencia sobre la eficacia de la gamificación, sino de factores estructurales como la rigidez administrativa, la escasez de formación docente y la percepción de que este enfoque carece del rigor académico necesario.

Diversos estudios señalan que las principales barreras se encuentran vinculadas a limitaciones de recursos, la falta de tiempo docente para diseñar experiencias de calidad y la percepción de la gamificación como una estrategia superficial o meramente lúdica (Sánchez-Mena y Martí-Parreño, s.f.; Alonso-Sánchez et al. 2025). Asimismo, la ausencia de beneficios tangibles y comprobados, junto con las dificultades de integración en determinadas materias, refuerzan la reticencia del profesorado y de las instituciones (Lester et al. 2023).

Otro elemento que refuerza esta resistencia es la cultura académica centrada en la evaluación sumativa y en los contenidos disciplinares, lo que dificulta la incorporación de estrategias basadas en la motivación, el compromiso y la interacción lúdica (Mora et al. 2015). En este sentido, la gamificación puede ser percibida como un método superficial o incluso distractor frente a la “seriedad” del conocimiento universitario. Estas percepciones, sostenidas institucionalmente, generan barreras que desincentivan a los docentes a implementar cambios en su práctica.

Asimismo, la resistencia no es únicamente institucional, sino también docente, pues muchos profesores se enfrentan a limitaciones de tiempo, recursos y formación específica en diseño gamificado (Sánchez-Mena y Martí-Parreño, s.f.; Lester et al. 2023; Alzahrani y Alhalafawy 2023; Alonso-Sánchez et al. 2025). La falta de apoyo institucional en términos de infraestructura, acompañamiento pedagógico y reconocimiento de la innovación metodológica contribuye a que la gamificación quede relegada a experiencias aisladas y no logre consolidarse como una práctica extendida en la universidad.

Frente a esta crisis, las soluciones deben articularse en dos niveles. A nivel institucional, resulta necesario promover políticas que reconozcan y respalden la innovación docente, ofreciendo formación específica en gamificación, creando comunidades de práctica y flexibilizando los marcos curriculares (De-Marcos et al. 2014, 90). A nivel pedagógico, se recomienda evidenciar los resultados positivos de la gamificación mediante proyectos piloto y estudios de impacto que permitan legitimar esta metodología frente a la comunidad académica. Finalmente, la sensibilización del profesorado y del alumnado sobre el potencial inclusivo y motivador de la gamificación es clave para transformar la percepción de que lo lúdico carece de rigor, situándolo, en cambio, como una herramienta eficaz para el aprendizaje significativo en la educación superior.

10. Exceso de tiempo de preparación y sobrecarga docente

La preparación de una sesión gamificada requiere una inversión considerable de tiempo para diseñar narrativas, dinámicas, materiales visuales, recursos evaluativos y coordinación logística. En contextos universitarios con alta carga docente y administrativa, esto puede generar frustración, agotamiento o abandono de la estrategia antes de implementarla completamente.

Una solución para combatir esta crisis podría ser dividir la experiencia gamificada en pequeños bloques reutilizables (por ejemplo: elaborar microgamificaciones, fichas de misión, retos semanales, minijuegos, narrativas breves) que puedan adaptarse a distintos contenidos. Además se podrían crear

plantillas estándar para cartas, tableros, puntuaciones, rúbricas, etc., de forma que solo se debe actualizar el contenido, no la estructura.

Otra solución eficaz para reducir la resistencia institucional y facilitar la integración de la gamificación en la educación superior consiste en fomentar el trabajo colaborativo entre docentes del mismo departamento o área de conocimiento. Se pueden compartir materiales gamificados, diseñar unidades temáticas y reutilizar recursos ya probados, que reduce significativamente la carga individual. Además, se pueden utilizar herramientas digitales de bajo coste de tiempo, como *Genially*, *Canva*, *Classcraft* o *Educaplay*, que ofrecen plantillas editables pensadas para educación.

Este enfoque no solo contribuye a distribuir la carga de trabajo, que en muchos casos constituye una de las principales barreras para la implementación de metodologías innovadoras, sino que también genera un espacio de apoyo mutuo donde los docentes pueden compartir experiencias, resolver dudas y validar sus prácticas pedagógicas en un entorno de confianza. El trabajo en equipo fomenta un clima organizacional más amigable y empático entre los compañeros, reduciendo el aislamiento docente y fortaleciendo el sentido de comunidad profesional. Esta dimensión colaborativa se convierte, a su vez, en un catalizador para la innovación sostenida, ya que incrementa la motivación, la autoconfianza y la disposición a experimentar con nuevas metodologías en el aula.

11. Coste económico de los materiales físicos en sesiones gamificadas

La impresión y preparación de fichas, tableros, cartas, insignias o recursos visuales para actividades gamificadas puede generar gastos significativos, especialmente si se realizan a color o en cantidades elevadas. En universidades con recursos limitados o sin presupuesto específico para innovación pedagógica, esto puede desincentivar el uso sostenido de la gamificación.

Una solución para refutar esta crisis podría ser digitalizar las fichas y materiales usando plataformas como *Genially*, *Google Slides*, *Canva* o *Padlet*, lo que permite reutilizar y compartir sin imprimir. Además, se pueden utilizar materiales reutilizables como pizarras blancas pequeñas, tarjetas plastificadas con rotuladores borrables. Asimismo, se pueden emplear dados universales o diseñar dinámicas que no requieran la impresión individualizada, como juegos por equipos con un único set por grupo o actividades proyectadas desde el aula digital.

Conclusiones

Las crisis educativas asociadas con la implementación de la gamificación en la educación superior reflejan tensiones profundas entre innovación pedagógica y estructuras académicas tradicionales. La percepción de falta de rigor académico y la reducción de la gamificación a recompensas extrínsecas evidencian una comprensión limitada del potencial educativo de esta estrategia. Estas visiones simplificadas desvirtúan su valor como estrategia capaz de promover la motivación intrínseca, el pensamiento crítico y la participación activa del estudiantado. Del mismo modo, la

falsa dependencia de la tecnología y el temor a fomentar una competitividad excesiva muestran que aún persiste una resistencia frente a enfoques pedagógicos que combinan juego, aprendizaje y colaboración.

A ello se suman dificultades estructurales como la falta de formación docente en gamificación, la desconexión entre esta estrategia y los objetivos curriculares, y la tendencia a diseñar experiencias con una visión homogénea del alumnado. Estos desafíos limitan la capacidad de la gamificación para adaptarse a la diversidad estudiantil y consolidarse como un modelo inclusivo de enseñanza-aprendizaje. Además, la motivación que genera puede ser temporal si no se sostiene mediante un diseño pedagógico coherente y contextualizado. La resistencia institucional al cambio metodológico, el exceso de tiempo de preparación y la sobrecarga del profesorado también dificultan la integración sostenible de la gamificación en la práctica universitaria.

En este contexto, la superación de estas crisis requiere una reflexión profunda sobre las políticas educativas, la formación docente y el reconocimiento de la gamificación como una herramienta transformadora y no como un recurso superficial. Es imprescindible promover una cultura institucional abierta a la innovación, en la que se valoren la creatividad, la colaboración interdisciplinar y el diseño pedagógico basado en la evidencia. Solo mediante una integración consciente y crítica, la gamificación podrá contribuir a renovar la educación superior, haciéndola más motivadora, inclusiva y significativa para los desafíos del siglo XXI.

Bibliografía

- Alonso-Sánchez, J.A., Alonso, J.L. y Santana-Monagas, E. 2025. *Gamification in Higher Education: A Case Study in Educational Sciences*, in „TechTrends”, 69, 507–518: <https://doi.org/10.1007/s11528-025-01056-2>.
- Alzahrani, F. K., y Alhalafawy, W. S. 2023. *Gamification for Learning Sustainability in the Blackboard System: Motivators and Obstacles from Faculty Members' Perspectives*, in „Sustainability”, 15(5), 4613: <https://doi.org/10.3390/su15054613>.
- American College Health Association. 2021. *National College Health Assessment III: Reference Group Executive Summary Spring 2021*: <https://www.acha.org>.
- Arufe Giráldez, V., Navarro-Patón, R., Sanmiguel-Rodríguez, A., Arufe Giráldez, V., Navarro-Patón, R. y Sanmiguel-Rodríguez, A. 2022. *Gamification in higher education: analysis of your strengths and weaknesses*, in „Handbook of research on the influence and effectiveness of gamification in education (gamification-in-higher-education)”, IGI Global: <https://doi.org/10.4018/978-1-6684-4287-6.ch004>.
- Chou, Y. K. 2015. *The octalysis framework for gamification & behavioral design*. Yu-kai Chou: *Gamification & Behavioral Design*: <http://yukaichou.com/gamification-examples/octalysis-complete-gamification-framework/>, recuperado el 3 de marzo de 2025.
- Conley, C. S., Durlak, J. A., y Kirsch, A. C. 2015. *A meta-analysis of universal mental health prevention programs for higher education students*, in „Prevention Science”, 16(4), 487–507: <https://doi.org/10.1007/s1121-015-0543-1>.
- Crenshaw, K. 1991. *Mapping the margins: Intersectionality, identity politics, and violence against women of color*, in „Stanford Law Review”, 43(6), 1241–1299.
- Deci, E. L., y Ryan, R. M. 2000. *Self-determination theory and the facilitation of intrinsic motivation, social development, and well-being*, in „American Psychologist”, 55(1), 68–78: <https://doi.org/10.1037/0003-066X.55.1.68>.
- De-Marcos, L., Domínguez, A., Saenz-de-Navarrete, J., y Pagés, C. 2014. *An empirical study comparing gamification and social networking on e-learning*, in „Computers & Education”, 75, 82–91: <https://doi.org/10.1016/j.compedu.2014.01.012>.

- Deterding, S., Dixon, D., Khaled, R., y Nacke, L. 2011. *From game design elements to gamefulness: Defining „gamification”*. Proceedings of the 15th International Academic MindTrek Conference: Envisioning Future Media Environments, 9–15: <https://doi.org/10.1145/2181037.2181040>.
- Eisenberg, D., Hunt, J., y Speer, N. 2013. *Mental health in American colleges and universities: Variation across student subgroups and across campuses*, in „The Journal of Nervous and Mental Disease”, 201(1), 60–67.
- Escribano, F., *Gamification model Canvas evolution for design improvement: player profiling and decision support models*, in „GECON.es – Fundación Iberoamericana del Conocimiento”: https://gecon.es/wp-content/uploads/2017/07/GMC-Evolution_vDef.pdf.
- Gallagher, R. P. 2014. National Survey of College Counseling Centers 2014. *International Association of Counseling Services*.
- Gay, G. 2018. *Culturally Responsive Teaching: Theory, Research, and Practice*. Teachers College Press.
- Gutiérrez Cabanes, P. 2025. *La Gamificación y la Inclusión Educativa. Beneficios del uso de las metodologías activas en el aula*: Campuseducacion.com https://www.campuseducacion.com/blog/revista-digital-docente/la-gamificacion-y-la-inclusion-educativa/?srsltid=AfmBOopjbwbAb_S81T7FtD4XHpfH8ZaSCg535EFQt5AAps9Cd3mm2mHt#Como_favorece_la_gamificacion_a_la_inclusion_educativa, recuperado el 21 de abril de 2025.
- Hanus, M. D., y Fox, J. 2015. *Assessing the effects of gamification in the classroom: A longitudinal study on intrinsic motivation, social comparison, satisfaction, effort, and academic performance*, in „Computers & Education”, 80, 152–161: <https://doi.org/10.1016/j.compedu.2014.08.019>.
- Henderson, M., Selwyn, N., y Aston, R. 2017. *What works and why? Student perceptions of ‘useful’ digital technology in university teaching and learning*, in „Studies in Higher Education”, 42(8), 1567–1579: <https://doi.org/10.1080/03075079.2015.1007946>.
- Hooks, Hell. 1994. *Teaching to Transgress: Education as the Practice of Freedom*. Routledge.
- Hunicke, R., LeBlanc, M. y Zubek, R. 2004. *MDA: a formal approach to game design and game research*. Proceedings of the Challenges in Games AI Workshop, Nineteenth National Conference of Artificial Intelligence (vol. 4, pp. 1-9).
- Jaramillo Mediavilla, L., Basantes-Andrade, A., Casillas-Martín, S., y Cabezas-González, M. 2025. *Gamificación en la enseñanza universitaria: retos didácticos y tecnológicos*, in „Edutec, Revista Electrónica de Tecnología Educativa”, (91), 167-184: <https://doi.org/10.21556/edute.c.2025.91.3695>.
- Jiménez, S. 2013. *Gamification model Canvas*: <https://www.gamedeveloper.com/business/gamification-model-canvas-all-ideas-are-hypotheses-until-proven-otherwise>, recuperado el 27 de febrero de 2025.
- Kapp, K. M. 2012. *The gamification of learning and instruction: Game-based methods and strategies for training and education*. Pfeiffer.
- Kim, S., Song, K., Lockee, B. y Burton, J. 2018. *Gamification in learning and education, enjoy learning like gaming*. Springer: https://doi.org/10.1007/978-3-319-47283-6_3.
- Ladson-Billings, G. 1995. *Toward a theory of culturally relevant pedagogy*, in „American Educational Research Journal”, 32(3), 465–491.
- Lester, D., Skulmoski, G. J., Fisher, D. P., Mehrotra, V., Lim, I., Lang, A., y Keogh, J. W. L. 2023. *Drivers and barriers to the utilisation of gamification and game-based learning in universities: A systematic review of educators' perspectives*, in „British Journal of Educational Technology”, 54, 1748–1770: <https://doi.org/10.1111/bjet.13311>.
- Lipson, S. K., Lattie, E. G., y Eisenberg, D. 2019. *Increased rates of mental health service utilization by U.S. college students: 10-year population-level trends (2007–2017)*, in „Psychiatric Services”, 70(1), 60–63.
- Lister, M. 2015. *Gamification: the effect on student motivation and performance at the post-secondary level. Issues and Trends*, in „Educational Technology”, 3(2), 1-22: <https://journals.uaair.arizona.edu/index.php/itet/article/view/18661/18409>.
- Marczewski, A. 2013. *Gamification: a simple introduction. Tips, advice and thoughts on gamification*. Kindle Edition.
- Marczewski, A. 2014. *Thin Layer vs Deep Level Gamification*: <https://www.gamified.uk/2013/12/23/thin-layer-vs-deep-level-gamification/>, recuperado el 16 de febrero de 2025.

- Mora, A., Riera, D., González, C., y Arnedo-Moreno, J. 2015. *A literature review of gamification design frameworks*, in „7th International Conference on Games and Virtual Worlds for Serious Applications (VS-Games)”, 1–8: <https://doi.org/10.1109/VS-GAMES.2015.7295760>.
- Nieto, S., y Bode, P. 2018. *Affirming Diversity: The Sociopolitical Context of Multicultural Education*. Pearson.
- OECD 2023, *PISA 2022 Results (Volume I): The State of Learning and Equity in Education*, PISA, OECD Publishing, Paris: <https://doi.org/10.1787/53f23881-en>.
- Ramón, L. 2024. Gamificación: ¿Herramienta inclusiva o excluyente en las prácticas preprofesionales? en la Universidad Nacional de Educación, in „Revista Científica”, 9(34), 301-321, e-ISSN: 2542-2987: <https://doi.org/10.29394/Scientific.issn.2542-2987.2024.9.34.14.301-321>.
- Rodríguez, J. Batlle y González Argüello, M. V. 2017. *Análisis de secuencias didácticas gamificadas para la enseñanza de lenguas extranjeras: La importancia de la narrativa en la gamificación*, in „Libro de Actas del V Congreso Internacional de Videojuegos y Educación CIVE'17 (5º, Tenerife)”: <https://riull.ull.es/xmlui/handle/915/6640>.
- Ryan, R. M., y Deci, E. L. 2017. *Self-determination theory: Basic psychological needs in motivation, development, and wellness*. Guilford Press.
- Selwyn, N. 2016. *Education and Technology: Key Issues and Debates*. Bloomsbury.
- Troya-Morejón, I. E., Muñoz-Morán, D. M., Franco-Castro, A. A., *El uso de la gamificación en la educación inclusiva superior en estudiantes con NEE*, in „Polo del Conocimiento” (edición núm. 70), vol 7, 10 octubre 2022, pp. 2094-2111, ISSN: 2550 - 682X, DOI: 10.23857/pc.v7i8.
- UNESCO. 2020. *Education in a post-COVID world: Nine ideas for public action*: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000373717>, recuperado el 11 de mayo de 2025.
- van Deursen, A. J., y van Dijk, J. A. 2014. *The digital divide shifts to differences in usage*, in „New Media & Society”, 16(3), 507–526.
- Warschauer, M. 2004. *Technology and Social Inclusion: Rethinking the Digital Divide*. MIT Press.
- Werbach, K. y Hunter, D. 2012. *For the Win: How Game Thinking Can Revolutionize Your Business*. Philadelphia: Wharton Digital Press.
- World Bank. 2020. *Remote Learning During COVID-19: Lessons from Today, Principles for Tomorrow*: <https://www.worldbank.org>, recuperado el 6 de mayo de 2025.

Lavinia SIMILARU | **Crisis de pareja**
(Universidad de Craiova) | **en el universo galdosiano**

Abstract: (*Couple crisis in the galdosian universe*) Galdós is a realist writer who delves into his characters' most intimate experiences and psychology. Therefore, he cannot ignore couple crises, and the fictional couples created by Galdós experience numerous crises, much like real-life couples. There are plenty of examples in his novels. In *Fortunata and Jacinta*, Juan Santa Cruz is repulsed by his lover's lack of culture, with whom he struggles to find topics for discussion. In *Gloria*, the protagonist, Gloria Lantigua, and Daniel Morton cannot be together due to their differing beliefs and the surrounding religious intolerance. Religion also triggers the significant crisis and subsequent breakup between León Roch and María in *The Family of León Roch*, as the husband is an atheist while the wife is a devout believer. In the novel of the same name, Tristana is abandoned by the painter Horacio Díaz because of the distance created by oblivion and her disability. In *The Forbidden*, José María is drawn only to forbidden women and leaves Eloísa when she becomes a widow and regains her freedom. In *Torment*, Amparo Sánchez Emperador must confess to her fiancé, Agustín Caballero, a dark secret from her past: an affair with a priest. In *Marianela*, Pablo Penáguilas forgets his promises and abandons Marianela upon regaining his sight and discovering she is not the beautiful woman he had imagined.

Keywords: *literatura española, Galdós, realismo, parejas, crisis.*

Resumen: Galdós es un escritor realista, que profundiza en las vivencias más íntimas y en la psicología de sus personajes. Por eso, no puede ignorar las crisis de pareja, y las parejas ficticias creadas por Galdós pasan por numerosas crisis, igual que las parejas de la vida real. Hay abundantes ejemplos en sus novelas. En *Fortunata y Jacinta*, a Juan Santa Cruz le repugna la incultura de su amante, con la que no sabe de qué hablar. En *Gloria*, La protagonista Gloria Lantigua y Daniel Morton no pueden estar juntos por tener creencias distintas y por la intolerancia religiosa que los rodea. La religión provoca también la fuerte crisis y la consecuente ruptura entre León Roch y María en *La familia de León Roch*, ya que el marido es ateo y la mujer muy creyente. Tristana, en la novela homónima, es abandonada por el pintor Horacio Díaz por la distancia que trae el olvido y por la discapacidad de ella. En *Lo prohibido*, José María se siente atraído solamente por las mujeres prohibidas y abandona a Eloísa cuando la mujer se queda viuda y recobra su libertad. En *Tormento*, Amparo Sánchez Emperador tiene que confesarle a su prometido Agustín Caballero un oscuro secreto de su pasado: un idilio con un sacerdote. En *Marianela*, Pablo Penáguilas se olvida de sus promesas y abandona a Marianela cuando recupera la vista y descubre que ella no es la mujer bella que él había imaginado.

Palabras clave: *literatura española, Galdós, realismo, parejas, crisis.*

I. Las historias de Galdós

Galdós aclaraba en su discurso de ingreso en la Real Academia que, según él, la novela debe ser “imagen de la vida” (Galdós 1897). Al escribir novelas, se esforzaba en

...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...” (Galdós 1897)

No podemos dejar de observar que menciona en primer lugar los caracteres y las pasiones. Galdós se preocupa sobre todo por los sentimientos y las vivencias de sus personajes; “Galdós llega hasta la entraña de sus criaturas, mostrando –como en el caso de *Fortunata-* las altas y bajas de su ánimo” (Menéndez Peláez et al. 2005, 336). En cuanto a los *Episodios Nacionales*, “o no son nada, o son el vivir, el sentir y hasta el respirar de la gente” (Galdós 2021-2, 1249), lo que no figura jamás 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 2021-2, 1249).

Por eso, “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).

Un gran escritor, premio Nobel de Literatura, desaparecido este año, llegó a afirmar que “el «realismo» de Pérez Galdós es algo bastante discutible” (Vargas Llosa 2022, 300), el autor canario sería tributario del Romanticismo. Hay indudables elementos románticos en las novelas de Galdós, pero no deja de ser un notorio escritor realista,

...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 indiscutible cronista de un siglo proceloso en la historia de España. Además, “se involucró activamente en la denuncia del atraso, el fanatismo y la intolerancia y defendió el desarrollo educativo, la libertad y el laicismo.” (Cánovas Sánchez 2020, 394)

II. Crisis de pareja en el universo galdosiano

Como el escritor está muy interesado tanto en la sociedad de su época como en la vida interior de sus personajes, que explora y expone incesantemente, no puede dejar de plantear los problemas de las relaciones humanas, en su complejidad, y del amor. Mario Vargas Llosa destaca en los *Episodios nacionales* los románticos “amores castísimos y bañados de llanto, sujetos a toda clase de infortunios, que se prolongan en el tiempo en diálogos que se convierten a veces en discursos hasta encontrar un final generalmente feliz.” (Vargas Llosa 2022, 300). Sin embargo, tanto en los *Episodios nacionales* como en las *novelas contemporáneas* hay numerosas parejas desavenidas. Y que no siempre se reconcilian.

Se encuentran muchas crisis de pareja en las obras de Galdós, provocadas por varios motivos. Para ilustrar la gran variedad de dichas crisis de pareja, hemos

escogido tanto parejas de las *novelas contemporáneas*, como de los *Episodios nacionales* y las hemos ordenado según las causas que las provocan.

II.1. La falta de cultura

Fortunata, la heroína de *Fortunata y Jacinta*, nace en los bajos fondos y es una joven muy sencilla, sin educación. Juan Santa Cruz es hijo único de burgueses acomodados y la conoce casualmente. Deslumbrado por la belleza de la mujer, no duda en tener una aventura con la “chica huérfana que vivía con su tía, la cual era huevera y pollera en la Cava de San Miguel” (Galdós 1992, I 205), como él mismo la caracteriza. La primera vez que la ve Juan Santa Cruz, Fortunata está sorbiendo un huevo crudo, lo que al hombre le repugna. Francisco Caudet observa que “igual atracción y rechazo caracterizarán la relación de Juanito con la joven del huevo crudo” (Caudet 1992, 184). Juan Santa Cruz nunca dejará de sentirse atraído físicamente por su amante, pero la convivencia con ella le llena de hastío, la conversación languidece y su compañía se le vuelve un suplicio. Por eso, la relación de Juanito Santa Cruz con Fortunata conoce incesantes meandros y altibajos, él la busca y la abandona alternativamente, sin miramientos, sin importarle sus sentimientos, hasta la muerte de ella.

Juan Santa Cruz critica siempre la falta de cultura y de refinamiento, la rudeza de su amante, considera a Fortunata “un animalito muy mono, una salvaje que no sabía leer ni escribir” (Galdós 1992, I 205). En otro lugar, el joven burgués le dice a su esposa que Fortunata “hacía que me escribieran, porque la pobrecilla no sabe.” (Galdós 1992, I 415). La presencia de Fortunata provoca rechazo en Santa Cruz. Él mismo le confiesa a Jacinta, su esposa:

Puedes hacerte cargo de mi tormento, y de lo que yo sufriría teniendo que considerar y proteger, por escrúpulo de conciencia, a una mujer que no me inspira ningún afecto, ninguno, y que últimamente me inspiraba antipatía, porque Fortunata, créelo como el Evangelio, es de tal condición, que el hombre más enamorado no la resiste un mes. Al mes, todos se rinden, es decir, echan a correr... (Galdós 1992, II 63).

II.2. La religión

Hay varias parejas desavenidas por la religión.

II.2.1. Gloria y Daniel

La novela *Gloría* narra la historia de Gloria Lantigua y Daniel Morton. Ella es huérfana de madre, criada por su tía Serafinita, una mujer muy creyente e intolerante, “Mefistófeles del cielo” (Galdós 1877). Se enamora del extranjero Daniel Morton, un joven náufrago, que es llevado herido a casa de ella. Gloria cree que su amado es protestante, lo que no le parece demasiado grave. Él la abandona y regresa a su país, pero las circunstancias le obligan a visitar otra vez el pueblo de Gloria. Ella es decente y no quiere entregarse a su amado, pero tampoco puede dejarlo fuera, en la tempestad. Esa noche está solamente con los criados y no grita, no se defiende cuando Daniel sube a la habitación de ella. Después de consumir su amor, Daniel le confiesa a Gloria que es judío. En ese momento, Gloria “ve abrirse bajo sus pies la tierra y salir las

llamas del infierno” (Galdós 1887). Para ella, es el fin del mundo. No se imagina amar a un judío, eso es un pecado mortal. Gloria se considera “deshonrada, perdida para Dios y para el mundo” (Galdós 1887). Se arrepiente de sus sentimientos y de sus hechos. “Esto no puede perdonarse, no, de ningún modo” (Galdós 1887) le contesta a Daniel cuando él le pide perdón por haberle ocultado su religión.

Doña Serafinita decide que Gloria debe expiar su gran pecado volviéndose monja y abandonando a su hijo recién nacido. Gloria no conoce el mundo, es demasiado joven, inexperta e incapaz de oponerse. Está muy avergonzada, se siente culpable y pronto descubre que la sociedad provincial la rechaza. Ya no tiene fuerzas y se deja influir por la moral inquebrantable de su tía. Doña Serafinita decide que el niño tiene que ser criado por una nodriza y Gloria ya no tiene fuerzas para oponer resistencia, aunque de vez en cuando se rebela y visita secretamente al bebé.

A veces tiene esperanzas de casarse con Daniel, el tío de ella se esfuerza en arreglar las cosas y el joven está dispuesto a convertirse al catolicismo para que el enlace sea posible. Pero la madre de Daniel imposibilita la boda y Gloria se muere de pena.

II.2.2. María y León

En la última novela de tesis que escribió en 1878, *La familia de León Roch*, Galdós siguió desentrañando los arcanos de las relaciones humanas. Toda la novela es la crónica de una crisis matrimonial.

León Roch, el protagonista, es aficionado a la ciencia y nada religioso, un hombre culto, “símbolo del hombre de la nueva época” (Menéndez Peláez et al. 2005, 335), es un joven burgués, heredero de una fortuna considerable. Conoce a la bella María Egipcíaca Sudre, hija de los marqueses de Tellería, es decir descendiente de una familia aristocrática venida a menos.

María Egipcíaca se cría con su abuela, en un pueblo cerca de Ávila y recibe una educación superficial, de manera que apenas sabe escribir. Pero es muy devota y pasa horas enteras en la iglesia.

A pesar de ser tan distintos, los dos jóvenes se sienten fuertemente atraídos el uno por el otro, pero en realidad lo que sienten es solamente pasión carnal, que nada tiene que ver con lo espiritual. En esta novela de Galdós, igual que en varias otras, destaca “el tema del cuerpo”, que siempre viene “evocado, de todos modos, con extraordinaria reserva, mucho más adecuada para llamar la atención por su voluntad de silencio que por el carácter innovador de una eventual afirmación” (Beyrie 1995, 178).

León Roch se deja arrastrar por el deseo carnal que le inspira María Egipcíaca, deseo que él confunde con el amor. El personaje mismo lo admite:

Me caso, y al elegir mi esposa... no está bien dicho elegir, porque no hubo elección, no; me enamoré como un bruto. Fue una cosa fatal, una inclinación irresistible, un incendio de la imaginación, un estallido de mi alma, que hizo explosión. (Galdós 2019, 57).

Se casa con María ilusionado, esperando que podrá educarla, que ella cambiará por amor a él. Pero María, después de la boda, tratará continuamente de transformarle a él en un buen católico. Su mujer se lo dirá sin rodeos: “Tú vendrás al lado mío [...]”,

y serás católico ferviente, como yo, y me acompañarás en mis dulcísimas prácticas religiosas...” (Galdós 2019, 123). Además, la joven esposa se deja influir por su confesor, el sacerdote Paleotti y por el hermano de ella, Luis Gonzaga, que es prácticamente un asceta.

Al principio del matrimonio, a María le encanta lucir vestidos y joyas de lujo, llega a ser una mujer muy coqueta. Le gusta sentirse bella, le encanta que la gente la admire. Frecuenta el teatro y compite con las damas más elegantes de Madrid. En cuanto al marido,

León vivía fascinado aún por la hermosura cada día más sorprendente de María Egipcíaca, hermosura que ella, sin dar tregua a la devoción, sabía realzar con el lujo, con la elegancia del vestir y el delicadísimo cuidado de su persona. (Galdós 2019, 114).

La felicidad del matrimonio dura unos años, pero es una felicidad artificial, ya que cada cónyuge trata de cambiar al otro, León quiere que María deje de ir tanto a la iglesia, mientras María quiere que León se vuelva creyente, tire sus libros de ciencia y rece con ella. Cada uno se enardece en su actitud y se apartan cada día más.

El momento trascendente de este enfrentamiento silencioso lo representa la muerte del hermano asceta de María, un momento que marcará un antes y un después. María sigue los consejos del moribundo y se vuelve mucho más devota, decide regalar sus vestidos bonitos y renuncia completamente a la coquetería, para ponerse todos los días un vestido pardo, de lana basta. Cubre su espejo con tela negra, de manera que “parece un catafalco” (Galdós 2019, 330). Un día, León se asusta al verla. María parece un fantasma. Los dos cónyuges se enfrentan sin miramientos, de manera agresiva. León le reprocha sin cesar a su esposa que pase su tiempo en la iglesia y que haya llenado la casa de personas que él detesta. Y añade: “Créelo, mujer; yo no sé ocultar la verdad; tú has hecho de mi casa un antro solitario, árido y oscuro, y yo quiero luz, luz” (Galdós 2019, 207). A su vez, María está indignada porque León manifieste abiertamente su ateísmo y dé pie a que las amistades murmuren.

León Roch ya no se siente atraído por la mujer con aspecto de espíritu. Encima, ella no deja de mostrarle su desprecio. León acaba sintiéndose ahogado por aquel matrimonio:

Dios ha querido que allí donde creí encontrar paz y amor, encuentre una guerra constante, hastío y tedio. Yo esperé cargar una suave cruz, y cayó sobre mis hombros un madero horrible, que me fatiga, que me anonada, que me hunde. (Galdós 2019, 208).

Poco a poco, León se aleja y encuentra consuelo al lado Pepa, su antigua novia. Es el fin del matrimonio con María.

II.2.3. Yohar y Juan

La novela *Aita Tettau* es la sexta de la cuarta serie de los *Episodios nacionales* y narra la guerra de Marruecos (1859-1860). Juan Santiuste va a la guerra, pero se desilusiona pronto y se enamora de la judía Yohar. Él es cristiano, de

condición humilde, mientras ella es hija de un joyero rico. Él es poeta y la conquista declarándole su amor en palabras bonitas, a pesar de que ella apenas habla español. Sin embargo, Yohar no deja de pedirle:

Dime otra vez que si no te quiero te morirás de muerte amorosa, que es lo que más adentro del alma me allega para quererte... No sé si me has entendido, porque no tengo el habla tuya, como diamante tallado que echa luces. (Galdós 2022-3, 822).

Ella le corresponde y deciden casarse, piensan en su “próxima unión ante los altares, sin cuidarse de qué altares serían.” (Galdós 2022-3, 822).

En la novela siguiente, *Carlos VI en la Rápita*, el lector se entera de que Yohar, a pesar de estar acostumbrada al lujo, acepta vivir con Juan en una habitación mísera y pasar hambre de vez en cuando. Juan empieza a “instruirla en los misterios dogmáticos” (Galdós 2022-4, 837) y “en la dulce moral de Cristo.” (Galdós 2022-4, 837). Ella parece feliz y deseosa de convertirse al catolicismo. Todo va muy bien entre los dos enamorados, cuando, inesperadamente, un sábado, Yohar le pide a Juan que se convierta él al judaísmo. Dentro de poco, Juan, al volver del trabajo, encontrará la casa vacía, ya que a Yohar se la había llevado su padre, para casarla con un comerciante rico.

II.3. La discapacidad física

En la novela homónima, Tristana es una mujer firme y decidida, dispuesta a trabajar para ganarse la vida sin necesitar la protección de un hombre. Desearía tener una educación más útil, para poder ganarse la vida, no la educación superficial de las mujeres de su época:

Pero mi pobre mamá no pensó más que en darme la educación insustancial de las niñas que aprenden para llevar un buen yerno a casa, a saber: un poco de piano, el indispensable barniz de francés, y qué sé yo... tonterías. ¡Si aun me hubiesen enseñado idiomas, para que, al quedarme sola y pobre, pudiera ser profesora de lenguas...! (Galdós 2017, 181).

Es una feminista, quiere prescindir de los hombres para vivir y ser independiente; el hombre amado no tiene que mantenerla. Le encantaría hacerse pintora, profesora, actriz. Se enamora de Horacio, un joven pintor, pero, a pesar de sus sentimientos, Tristana no sueña con casarse y no duda en decirle claramente a su amado que no quiere casarse y en exponerle sus razones; desea experimentar el amor sin convivencia continua:

Yo me entiendo: tengo acá mis ideítas. Nada de matrimonio, para no andar a la greña por aquello de quién tiene las faldas y quién no. Creo que has de quererme menos si me haces tu esclava; creo que te querré poco si te meto en un puño. Libertad honrada es mi tema... o si quieres, mi dogma. Ya sé que es difícil, muy difícil, porque la sociedad, como dice Saturna... No acabo de entenderlo... Pero yo me lanzo al ensayo... (Galdós 2017, 187).

Tristana fracasa lamentablemente. Un problema en la rodilla acaba gangrenándose y le tienen que amputar la pierna. Sin una pierna, no podrá ser actriz como anhelaba. La mujer tiene que renunciar a sus sueños de ganarse la vida sin ayuda de nadie. Horacio vuelve a Madrid, pero la relación se enfría. Le repugna una mujer minusválida. Más tarde, la heroína se entera de que el joven pintor se casa con otra mujer.

II.4. La aspiración hacia lo inalcanzable

En *Lo prohibido*, José María deja su ciudad y se va a Madrid, donde conoce a su tío Rafael y a sus primos segundos, tres mujeres y un hombre. Las tres mujeres están todas casadas, circunstancia que disgusta a José María, puesto que se enamora de una de sus primas. A Eloísa le gustan las joyas, los vestidos y las casas elegantes y llenas de obras de arte, pero José María es rico y generoso, le regala todo lo que ella desea y no necesita mucho tiempo para convertirla en su amante, a pesar de que al principio tiene que lidiar con los remordimientos de la mujer adúltera:

Hablamos atropellada y nerviosamente de las dificultades que nos cercaban; ella temía el escándalo, parecía muy cuidadosa de su reputación y aun dispuesta a sacrificar el amor que me tenía por el decoro de la familia. Manifestaba también escrúpulos religiosos y de conciencia...” (Galdós 2001, 229).

Mientras tanto, ignoran completamente al marido, como si no existiera. Viven un amor prohibido, temiendo el escándalo público, pero son felices, o al menos José María, el narrador de la historia, confiesa que vive ese amor apasionadamente:

El amor por una parte, con la dulzura de sus goces prohibidos; la vanidad victoriosa por otra, mantenían mi espíritu en estado de tensión incesante. Yo no cabía en mí de gozo. Me sentía ya capaz, no sólo de locuras románticas, sino aun de las mayores violencias, si alguien osara disputarme aquel bien que consideraba eternamente mío. Eloísa me esclavizaba con fuerza irresistible. Su tenaz cariño era pagado liberalmente por mí, con exaltada pasión, con estimación, hasta con respeto, con todo lo que el corazón humano puede dar de sí en su variada florecencia afectiva. (Galdós 2001,: 231).

Los dos enamorados no desean, ni provocan la muerte del marido que estorba sus planes, pero cuentan con aquella muerte y dan por sentado su futuro matrimonio. Eloísa es una mujer fría y a José María le repugna la actitud de su amada - que va al teatro y se divierte - cuando el marido agoniza y tiene dolores insoportables. Esa misma noche, Pepe Carrillo se muere.

La desaparición de Carrillo provoca a José María sentimientos muy intensos y encontrados. Se siente muy culpable por haber traicionado la amistad que le unía a Pepe Carrillo y deja de sentirse atraído por Eloísa. La idea de sustituir a Carrillo, de vivir en la casa del muerto y de vivir la vida del muerto, le provoca pesadillas:

Sí, sí; la muerte de Pepe había sido como uno de esos giros de teatro que destruyen todo encanto y trastornan la magia de la escena. Lo que en vida de él me enorgullecía, ahora me hastiaba; lo que en vida de él era plenitud de amor propio,

era ya celos, suspicacia con vagos asomos de vergüenza. Si robarle fue mi vanidad y mi placer, heredarle era mi martirio. La idea de ser otro Carrillo me envenenaba la sangre. (Galdós 2001, 338).

Eloísa está libre y tiene la ilusión de casarse con José María, pero él se enamora de Camila, la hermana de Eloísa, y tiene que confesarse a sí mismo que le atrae lo prohibido. Había deseado a Eloísa cuando estaba casada, pero Eloísa viuda y libre ya no le inspira más que repugnancia. Cuando Eloísa se queda viuda, José María desea a Camila, la hermana felizmente casada.

II.5. La falta de belleza física

En *Marianela*, la heroína es una adolescente huérfana, que vive de arrimada en la casa de la familia Centeno y, como es raquítica y no puede trabajar en las minas del pueblo, se dedica a acompañar a Pablo, sirviéndole de lazarillo. Pablo es un joven ciego, que vive con holgura en el pueblo vecino. El escritor asegura que es bello como una estatua griega.

El joven Pablo es afable con Nela, es el único que la trata con delicadeza, la considera un ser humano, le regala chocolate. Marianela se siente feliz cuando está con Pablo:

Los negros ojuelos de la Nela brillaban de contento, y su cara de avechilla graciosa y vivaracha multiplicaba sus medios de expresión, moviéndose sin cesar. Mirándola se creía ver un relampagueo de reflejos temblorosos, como los que produce la luz sobre la superficie del agua agitada. Aquella débil criatura, en la cual parecía que el alma estaba como prensada y constreñida dentro de un cuerpo miserable, se ensanchaba y crecía maravillosamente al hallarse sola con su amo y amigo. Junto a él tenía espontaneidad, agudeza, sensibilidad, gracia, donosura, fantasía. Al separarse, parece que se cerraban sobre ella las negras puertas de una prisión. (Galdós 2011, 112-3).

La pobre mujer-niña le describe a Pablo las flores y los árboles, la luna y las estrellas que él no puede ver, y le confiesa lo que siente: “Que estoy en el mundo para ser tu lazarillo, y que mis ojos no servirían para nada si no sirvieran para guiarte y decirte cómo son todas las hermosuras de la tierra” (Galdós 2011, 118).

La amabilidad del joven va más allá: durante sus largos paseos por el campo, Pablo corteja a Marianela y la asegura que está enamorado de ella: “El joven, palpitante y conturbado, la abrazó más fuerte diciéndole al oído: -Te quiero más que a mi vida. Ángel de Dios, quíereme o me muero” (Galdós 2011, 125). No hace falta que se lo pida: hace mucho tiempo que Marianela está enamorada de él. Lo ama con toda su alma. En la mente de Marianela, por más que ella se quiera resistir, se abre camino una ilusión, una esperanza de felicidad y ella se atreve a soñar que un día no muy lejano aquella ilusión se convierta en realidad.

Puesto que el padre le lee los *Diálogos* de Platón, Pablo cree que la bondad y la belleza van siempre juntas. Por eso, está convencido de que Marianela es bella, se lo repite varias veces y la mujer empieza a creer que podría ser verdad.

El joven le declara reiteradamente su amor y le hace promesas de felicidad eterna, se operará, podrá ver y se casará con ella. La deferencia y la delicadeza del

joven no tienen límites, él se plantea el fracaso de la operación y piensa que, si no recupera la vista, a Marianela podría repugnarle casarse con él:

Y si Dios no quiere otorgarme ese don -añadió el ciego- tampoco te separarás de mí, también serás mi mujer, a no ser que te repugne enlazarte con un ciego. No, no, chiquilla mía, no quiero imponerte un yugo tan penoso. Encontrarás hombres de mérito que te amarán y que podrán hacerte feliz (Galdós 2011, 133).

Para convencerla, Pablo no duda en repetir su promesa de matrimonio: “Yo te juro que te querré mientras viva, ciego o con vista, y que estoy dispuesto a jurarte delante de Dios un amor grande, insaciable, eterno” (Galdós 2011, 133).

Marianela se ilusiona y piensa que todo podría ser posible, que ella podría gozar aquella felicidad que él le promete... Pero Pablo recupera la vista y se enamora de su guapa prima Florentina, olvidándose de la pobre Nela.

II.6. Un oscuro secreto del pasado

II.6.1. Amparo y Agustín

En la novela contemporánea *Tormento*, la joven huérfana Amparo Sánchez Emperador vive en continua zozobra, por tener un secreto oscuro en su pasado: una historia de amor con un sacerdote sin vocación, Pedro Polo Cortés. Está enamorada de su prometido, Agustín Caballero, un hombre de condición humilde, pero que ha logrado una fortuna considerable trabajando en Latinoamérica. Amparo no se atreve a confesarle su secreto a Agustín y teme que él acabe enterándose de alguna manera.

La novia, por el contrario, tenía que emplear trabajosos disimulos para que la creyeran contenta; mas por dentro de ella iba la muy lúgubre procesión de sus dudas y temores. Vivía en continuo sobresalto; tenía miedo de todo, y aun los accidentes más triviales eran para ella motivo de angustiosa inquietud. Como alguien entrara en la casa de Bringas, la infeliz sospechaba que aquella persona, fuera quien fuese, venía a contar algo. (Galdós 1884).

Finalmente, Agustín se entera de la falta de su prometida y, en realidad, en ese momento el escándalo está ya en boca de todos sus conocidos. Desesperada, Amparo trata de suicidarse. Afortunadamente, el criado que envía a la farmacia no le trae el veneno que le había pedido comprar, sino una tintura inofensiva. Agustín decide irse de viaje a Burdeos, para olvidar a Amparo. Va a despedirse de ella, muy seguro de sí mismo y muy firme en sus propósitos. Pero ella está tan guapa, que la invita a acompañarle a Burdeos. Vivirán en Francia, porque en Madrid serían rechazados por la sociedad.

II.6.2. Pilar y Felipe

A lo largo de la Tercera serie de los *Episodios nacionales* se revela la historia de Pilar de Loaysa, una madre ausente. Ella también oculta un secreto oscuro de su juventud. El héroe de esta serie, Fernando Calpena, es su hijo. Lo ha tenido antes de casarse, el marido no sabe nada y ella oculta a su hijo. Fernando es criado en Francia, la madre envía dinero con puntualidad religiosa y no ve a su hijo. Más tarde, doña Pilar hace que su hijo regrese a Madrid y puede contemplarlo en el teatro. Muy tarde

le revelará el lazo de parentesco que los une. Cuando Fernando se enamora y se quiere casar, la dama vive un infierno, puesto que – para cederle a su hijo parte de sus bienes, sin los cuales él no puede pedir la mano de la mujer que ama – necesita la firma del marido y se ve obligada a confesarle la falta del pasado. No se atreve a decirle nada, le pide al abogado que hable con don Felipe y pasa unos días de angustia. Don Felipe, al enterarse de la existencia del hijo de su esposa, se encierra en su habitación y se niega a recibirla. La zozobra de la mujer no tiene límites:

Esta tarde, mientras estallaba una de las tempestades de verano más ruidosas e imponentes que he visto en mi vida, he sentido un pánico horroroso. La idea de que entrase Felipe en mi cuarto a recriminarme, pronunciando el trueno gordo, me ha causado un sobresalto indecible. La tempestad casera que he temido y temo, me asustaba más que la que rodar sentía por los espacios, con sus nubes negras preñadas de electricidad. A las cinco, próximamente, mi susto era tan vivo, que determiné huir. (Galdós 2022-1, 831).

Al cabo de unos días, don Felipe saldrá y le dirá a su esposa que puede cederle los bienes a Fernando, el hijo que ella ha tenido con otro hombre, antes de casarse con él.

II.7. Disgustos aparentemente insignificantes

En *La revolución de julio*, la cuarta novela de la cuarta serie de los *Episodios nacionales*, Valeria de Navascués está casada con un militar y se siente “desatendida por su esposo” (Galdós 202), de manera que encuentra consuelo en la elegancia. Se compra vestidos y adornos para la casa. Mientras tanto, el marido no hace más que darle disgustos:

¡Es tan bruto!... En cuanto entra en casa, se tumba en los sillones de la sala, forrados de terciopelo, y allí echa sus siestas... como si mis sillones fueran camastros de campaña. Por más que le riño, no hace caso. Las colchas de seda, que cubren las camas durante el día, y otras cosas que son de puro adorno, no le merecen ningún respeto. A lo mejor se quita las espuelas y las pone en el platillo de ágata que tengo en la chimenea de mi gabinete; las alfombras las trata como si fuesen esteras; entra con las botas llenas de barro y todo me lo deja perdido... (Galdós 2022-2, 537).

La señora acaba confesando que ya no usa su mantelería fina, porque el marido derrama el vino en todas las comidas. El hombre es un militar rudo, que no entiende de refinamiento y no aprecia los esfuerzos de la mujer por tener una casa ordenada y bella. Sin embargo, los dos cónyuges seguirán juntos y aparentarán estar contentos.

III. Conclusiones

Galdós profundiza en las vivencias más íntimas y en la psicología de sus personajes. Igual que en la vida real, las parejas de las novelas de Galdós pasan por numerosas crisis, cuyas causas son complejas y variadas. Muchas veces la crisis es provocada por la sociedad, que confiere a la mujer un papel únicamente ornamental y no le permite estudiar. Es el caso de Fortunata y Juan en *Fortunata y Jacinta*. Otras

parejas tienen problemas por la religión (en *Gloria*, *La familia de León Roch* y *Aita Tettauen*). La discapacidad física y la falta de belleza de la mujer desencadenan otras rupturas, en *Tristana* y *Marianela*. No ocurre lo mismo con los secretos oscuros del pasado en *Tormento* y en *La estafeta romántica*, ya que las parejas se reconcilian. (En las obras del ilustre canario, los secretos son oscuros solamente si cubren “faltas” de las mujeres, los hombres tienen derecho a todos los secretos que desean, por muy reprobables que sean. Tantos siglos se ha considerado que las mujeres tenían que casarse vírgenes.)

No podemos dejar de observar que Galdós se esfuerza en despertar el interés del lector por las historias de mujeres incultas, minusválidas, feas, o que han cometido un error en el pasado. Como han destacado ya investigadores como María Zambrano y Francisco Cánovas Sánchez, el ilustre autor canario luchó por la emancipación de la mujer y su derecho a estudiar y a valerse por sí misma.

Bibliografía

- Beyrie, Jacques. 1995. *Pérez Galdós*. En J. CANAVAGGIO (coord.), *Historia de la literatura española*, Tomo V, El siglo XIX. Traducción del francés de Juana Bignozzi. (pp. 175 -180). Barcelona: Ariel.
- Cánovas Sánchez, Francisco. 2020. *Benito Pérez Galdós. Vida, obra y compromiso*. Madrid: Alianza editorial.
- Caudet Francisco. 1992. *Introducción*. En B. Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta* (pp. 11-86). Madrid: Cátedra.
- Del Río, Angel. 1982. *Historia de la literatura española*, 2, Barcelona: Bruguera.
- Menéndez Peláez, Jesús et al. 2005. *Historia de la literatura española*, III. León: Everest.
- Pérez Galdós, Benito. 1877. *Gloria*. Disponible en línea: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/gloria--0/html/>. Consultado el 1 de julio de 2025.
- Pérez Galdós, Benito. 2001. *Lo prohibido*. Madrid: Cátedra.
- Pérez Galdós, Benito. 2017. *Tristana*. Madrid: Cátedra.
- Pérez Galdós, Benito. 1884. *Tormento*. Disponible en línea: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/gloria--0/html/>. Consultado el 1 de julio de 2025.
- Pérez Galdós, Benito. 2022-1. *La estafeta romántica*. En *Episodios nacionales. Tercera serie. Cristinos y carlistas*. Barcelona: Ediciones Destino, pp. 743-858.
- Pérez Galdós, Benito. 2021-2. *Apéndice*. En *Episodios nacionales. Segunda serie. La España de Fernando VII*. Barcelona: Ediciones Destino, pp. 1247-1253.
- Pérez Galdós, Benito. 2022-2. *La revolución de julio*. En *Episodios nacionales. Cuarta serie. La era isabelina*. Barcelona: Ediciones Destino, pp. 425-556.
- Pérez Galdós, Benito. 2022-3. *Aita Tettauen*. En *Episodios nacionales. Cuarta serie. La era isabelina*. Barcelona: Ediciones Destino, pp. 695-829.
- Pérez Galdós, Benito. 2022-4. *Carlos VI en la Rápita*. En *Episodios nacionales. Cuarta serie. La era isabelina*. Barcelona: Ediciones Destino, pp. 831-953.
- Pérez Galdós, Benito. 1897. *La sociedad presente como materia novelable*. Disponible en línea: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/130020.pdf> Consultado el 3 de julio de 2024.
- Vargas Llosa, Mario. 2022. *La mirada quieta (de Pérez Galdós)*. Barcelona: Penguin Random House.
- Zambrano, María. 1989. *La España de Galdós*. Madrid: Endymion.

Simona-Luiza ȚIGRIȘ
(Universidad de Bucarest)

Las intervenciones realizadas a través de la técnica de la ruptura de la cuarta pared en la película *Fuimos canciones*

Abstract: (*The interventions made through the technique of breaking the fourth wall in the film “Sounds like love”*) The technique of breaking the fourth wall has been used throughout time first in theater plays and then in movies and videogames. Through this technique, the character interacts with the audience, erasing the limits between reality and fantasy. The film *Fuimos canciones* (*Sounds like love*) was released on Netflix in 2021. It describes Maca’s life, a young woman who works for an influencer, Pipa. Maca suffers an emotional crisis when she discovers that Leo, her ex-boyfriend, has returned to Madrid. He had abandoned her. From time to time, Maca stops talking to the other characters and addresses directly the viewers by looking at the camera. The purpose of this paper is to analyze the interventions made through the technique of breaking the fourth wall, by taking into account various fundamental concepts from the field of pragmatics, such as speech acts (Searle 1976; 1979), inferences and implicatures (Grice 1975; Sperber & Wilson 1995), but also the argumentative structures described by Fuentes Rodríguez and Alcaide Lara (2007). What does Maca say to the viewers when she makes these interventions? How does she make them from the discursive point of view? It has been noted that some of the interventions directed at the viewers are brief, while others are more complex. Through these interventions, Maca justifies her behavior, she puts forward arguments, she clarifies her intentions and she offers replies to the possible implicatures inferred by the viewers from her conversations with other characters. It can be concluded that her final goal is to protect her own image.

Keywords: *pragmatics, speech acts, implicatures, the technique of breaking the fourth wall.*

Resumen: La técnica de la ruptura de la cuarta pared ha sido utilizada a lo largo del tiempo primero en el teatro y luego también en el cine y en los videojuegos. A través de esta técnica, el personaje interactúa con la audiencia, borrando el límite entre lo real y lo ficticio. La película *Fuimos canciones* (*Sounds like love*) se estrenó en Netflix en 2021 y cuenta la vida de Maca, una chica que trabaja para Pipa, una *influencer*. Maca sufre una crisis emocional cuando se da cuenta de que Leo, su ex novio, ha regresado a Madrid. La había abandonado. De vez en cuando, Maca deja de hablar con los demás personajes y se dirige directamente a los espectadores mirando hacia la cámara. La meta de este trabajo es analizar las intervenciones realizadas a través de la ruptura de la cuarta pared, al tomar en cuenta varios conceptos fundamentales del campo de la pragmática, tales como los actos de habla (Searle 1976; 1979), las inferencias y las implicaturas (Grice 1975; Sperber & Wilson 1995), pero también las estructuras argumentativas descritas por Fuentes Rodríguez y Alcaide Lara (2007). ¿Qué es lo que transmite Maca a los espectadores a través de dichas intervenciones? ¿Cómo las realiza discursivamente? Se ha notado que algunas intervenciones de Maca dirigidas a los espectadores son breves, mientras que otras son más complejas. A través de dichas intervenciones, Maca justifica su conducta, presenta argumentos, aclara sus intenciones y ofrece réplicas a las posibles implicaturas inferidas por los espectadores a partir de sus conversaciones con los demás personajes. Se puede concluir que su meta final es la de proteger su propia imagen.

Palabras clave: *pragmática, actos de habla, implicaturas, la técnica de la ruptura de la cuarta pared.*

1. Introducción

La película *Fuimos canciones* se estrenó en Netflix el 29 de septiembre de 2021 y se basa en la saga *Canciones y recuerdos* escrita por Elisabet Benavent. Fue dirigida por Juana Macías. Los personajes principales son Macarena (interpretada por María Valverde) y Leo (interpretado por Álex González). Ellos son dos jóvenes que se buscan a sí mismos. Se nota cómo cometen errores y cómo crecen juntos, corrigiéndose y alentándose recíprocamente. Maca trabaja como asistente de comunicación para Pipa, una *influencer* despótica. Leo y Maca habían formado una pareja durante su época estudiantil. Se separaron porque Leo decidió ir a Boston para estudiar. Leo se fue sin despedirse y sin pedirle perdón a Maca, abandonándola y dejando atrás la vida que habían construido juntos. Maca quedó destrozada y con una autoestima muy baja. La vuelta de Leo a Madrid como profesor de Literatura la vuelve inquieta, le despierta sus sentimientos de amor y le vuelve a abrir las heridas del pasado. A lo largo de la película se nota el sufrimiento de Maca y se ve cómo trata de superar lo ocurrido en el pasado para sanar y para descubrirse a sí misma. Ella realiza varias intervenciones a través de la técnica de la ruptura de la cuarta pared para que los espectadores entiendan su conducta y empaticen con ella. La meta del presente trabajo es analizar qué es lo que ella transmite a la audiencia y cómo lo transmite. Al final, a ella le ofrecen un trabajo en París y, al convertirse en una persona segura de sí misma, decide aceptarlo para crecer y desarrollarse como profesional. Maca deja de estar atada emocionalmente a Leo. En la película no queda claro si Leo la acompaña o no al final a París...

Aparte de la construcción personal, otro pilar importante en la película es la amistad entre mujeres,¹ ya que Maca recibe el apoyo de sus amigas, Adriana y Jimena, ofreciéndoles a su vez su apoyo incondicional. Se puede decir que la película también aboga por el empoderamiento de las mujeres porque al final Maca menciona en la última escena que el amor no tiene que doler.

2. Metodología

En el análisis se han tomado en cuenta las 14 intervenciones de Maca que parecen ser dirigidas a la audiencia. En el caso de 13 de las 14 intervenciones ella mira directamente a la cámara. Durante 3 de las 14 intervenciones ella parece dirigirse también a las personas que están rodando la película. En la duodécima intervención ella no mira hacia la cámara, pero usa la forma imperativa “espera”, creando así la impresión de que se está dirigiendo tanto a los espectadores, como a los productores de la película. A veces, se realizan dos intervenciones en la misma escena.

Las intervenciones fueron transcritas al respetar las convenciones de transcripción del grupo Val.Es.Co² para indicar así las pausas, la entonación ascendiente, la entonación descendiente, etc. El lenguaje empleado por los personajes

¹Netflix y una comedia romántica que aniquila el ranking y es la peli más vista del mundo, <https://www.a24.com/trends/netflix-y-una-comedia-romantica-que-aniquila-el-ranking-y-es-la-peli-mas-vista-del-mundo-n1427847>, fecha de la última consulta el 24 de octubre de 2025.

²Valencia Español Coloquial, *Preguntas frecuentes*, https://www.valesco.es/#/pages/cod_hj3y7hwvuujtlkq0ik/cod_fa393ih514jx9zssv7, fecha de la última consulta el 24 de octubre de 2025.

es coloquial, pero hay que tener en cuenta que se trata de un lenguaje planificado con fines artísticos.

El análisis se hará en el marco de la pragmática, al tomar en cuenta la clasificación realizada por Searle (1976, 1979) de los actos de habla: asertivos, directivos, comisivos, expresivos y declarativos. A través del proceso de inferencia se deducen las implicaturas. Según Grice (1975, 50), una implicatura, es decir, una asunción, se deduce a partir del significado convencional de las palabras empleadas, al contribuir también el Principio de Cooperación y sus máximas, el contexto, el cotexto y el conocimiento compartido por los hablantes. Hace falta que todo lo relevante de las categorías mencionadas anteriormente sea disponible a los hablantes. Luego, Sperber & Wilson (1995) relacionan la implicatura con la relevancia y la cognición y la contrastan con la explicatura. Posteriormente, más lingüistas se enfocan en las implicaturas, entre los cuales destaca Levinson (2000), el cual indaga sobre las implicaturas conversacionales generalizadas.

En este trabajo se analizarán las implicaturas conversacionales particularizadas, que tienen una estrecha relación con el contexto de la conversación. Para calcular su significado “[...] es necesario considerar las circunstancias del contexto específico (asunciones y expectativas) y el conocimiento compartido por los participantes” (Brasdefer 2019, 93).

Brown y Levinson (1987) describen el concepto de *face* o *imagen pública*, distinguiendo entre *la imagen negativa*, que representa la libertad de acción y la necesidad de que las acciones de uno no sean impedidas por los interlocutores (Brown & Levinson 1987, 61), y *la imagen positiva*, es decir, el deseo de que la imagen de uno mismo sea valorada y aprobada por los demás (Brown & Levinson 1987, 61). La imagen positiva se refiere también al anhelo de que los deseos de un miembro sean comunes con los deseos de por lo menos otros miembros también (Brown & Levinson 1987, 62).

“El hablante puede construir su mensaje con el objetivo de guiar al oyente hacia determinadas conclusiones” (Fuentes Rodríguez & Alcaide Lara 2007, 7). Todo enunciado puede tener una capacidad argumentativa.

[...] podemos entender que argumentar es un proceso discursivo por el cual el hablante ofrece una serie de enunciados como buenas razones para que su(-s) interlocutor(-es) crea(-n) u opine(-n) de una manera y no de otra, y obre(-n) en una dirección concreta (Fuentes Rodríguez & Alcaide Lara 2007, 9).

Fuentes Rodríguez y Alcaide Lara (2007) describen en su libro las estructuras argumentativas simples y las estructuras argumentativas complejas, agregando que a veces uno de los argumentos e incluso la conclusión pueden ser implícitos. La conclusión constituye la tesis que se defiende (Fuentes Rodríguez & Alcaide Lara 2007, 35). Las estructuras argumentativas simples bien parten de la conclusión, que se apoya luego en los argumentos, bien parten de los argumentos, los cuales nos llevan a la conclusión a través de un proceso inductivo. Es más, se pueden fundamentar en la contraposición. Las estructuras argumentativas complejas se apoyan en una construcción arracimada, en argumentos de coorientación encadenados con argumentos de antiorientación y en la reserva (Fuentes Rodríguez

& Alcaide Lara 2007, 46-53). Los argumentos tienen fuerza, orientación y suficiencia (Fuentes Rodríguez & Alcaide Lara 2007, 35). “Los coorientados realizan una función de justificación, confirmación, refuerzo, acuerdo. Los antiorientados expresan el desacuerdo (dialógico), la réplica, la concesión, etc.” (Fuentes Rodríguez & Alcaide Lara 2007, 26). A través del léxico valorativo se expresan juicios de valor.

Analizaremos también cómo se intensifican y cómo se atenúan los actos de habla emitidos, tomando en cuenta los recursos morfológicos, sintácticos, léxicos o fonéticos señalados por Briz (2018). A través de la intensificación se pueden realzar la cantidad, la calidad, el acuerdo, el desacuerdo, etc. Los atenuantes tienen valores mitigadores. Tanto la intensificación como la atenuación son dos estrategias discursivas que se derivan de la actividad argumentativa y de la actividad conversacional de negociación del acuerdo (Briz 1998, 110).

3. Análisis

1) Contexto: Maca habla sobre sus amigas, Adriana y Jimena, mencionando los defectos de cada una de ellas. Cuando llega su turno, mira directamente hacia la cámara y confiesa lo que piensa sobre sí misma.

Maca: “yo tampoco soy perfecta/ me gustaría ser más segura/ más fuerte y pasar de lo que otros piensen de mí↓// pero estoy en ello” (1:48)

En esta intervención Maca usa el intensificador *más* para realzar las cualidades designadas por los adjetivos *segura* y *fuerte*. Se implica de hecho que ella ya posee estas cualidades en cierto grado. Al final, ella emite una justificación (“pero estoy en ello”) para ganarse la voluntad y el apoyo de los espectadores.

2) Contexto: Maca está en un bar con un chico, Coque.

La camarera: “me la deniega↓”¹

Coque: “vaya↑”²

Maca: “como siempre↓”³

Coque: bueno/ mejor↓ ¡así te empoderas! (RISAS)⁴

Maca: “pero es mono/ no necesito más↓”⁵ (1:47)

El conector adversativo *pero* introduce un contraargumento suficiente: el chico es mono. Como su tarjeta bancaria suele ser denegada y como se nota que bromea con respecto al tema del empoderamiento de las mujeres, la audiencia podría llegar a la implicatura de que el chico no es un novio adecuado para Maca. A través de su intervención, Maca contesta a la posible implicatura inferida por los espectadores al proporcionar dos argumentos. Ella usa una estructura argumentativa simple, del tipo conclusión-argumento. La conclusión implícita es que el chico es adecuado para ella, porque es mono y porque ella no necesita más en un hombre. Ello demuestra su incapacidad para relacionarse emocionalmente y también el hecho de que ella lo está cosificando, es decir, lo está viendo como si fuera un objeto.

¹ La camarera se refiere a la tarjeta bancaria de Coque.

² La camarera le devuelve la tarjeta bancaria a Coque.

³ Maca ofrece su tarjeta bancaria a la camarera.

⁴ Menea la cabeza.

⁵ Maca frunce el entrecejo.

3) Contexto: Maca tiene relaciones amorosas con Coque en el coche de Coque.

Maca: “*le veo una vez a la semana/ ni cine/ ni tarde de compras/ ni cenas/ ni mierdas de esas↓ me deja el resto del tiempo libre para pensar en mis cosas/ el modo parejita es un agujero negro mental/ te desvía del camino (RISAS)/ YO salgo conmigo misma y follo con este (3") antes era una moñas/ no os creáis, pero// vi la luz*” (1:47)

Esta intervención parece defender una conclusión implícita: no hace falta formalizar la relación amorosa. Como los espectadores se enteran en esta escena de la relación que existe entre Maca y Coque, se podría decir que se llega a esta conclusión al final de la intervención. Por ello, tenemos una estructura argumentativa simple, del tipo argumento-conclusión. Maca usa la metáfora *agujero negro mental* para conferirle connotaciones negativas al concepto de relación formal de noviazgo. Se contrastan las expresiones *ser una moñas* con *ver la luz*. Esta intervención es más compleja y se parece a un breve monólogo.

4) Contexto: Mientras tiene relaciones amorosas con Coque en su coche, Maca empieza a pensar en Leo, su ex novio. Ello ocurre porque empiezan a escuchar en la radio una canción que a ella y a Leo les gustaba. Se nota que Maca está visiblemente impactada.

Maca: “*he dicho que estoy en ello/ ¿vale?*” (1:46)

Como antes Maca se había alabado delante de la audiencia de que había visto la luz, ahora necesita justificarse nuevamente porque se siente juzgada. Usa la misma justificación: “*he dicho que estoy en ello/ ¿vale?*”. Su justificación queda intensificada a través de la repetición, adquiriendo así una mayor fuerza argumentativa. A través de *¿vale?*, ella intenta obtener el acuerdo de los espectadores.

5) Contexto: Pipa, la *influencer*, había obligado a Maca a usar zapatos de tacón todo el tiempo. Después de participar en un evento, Maca se enfada y los tira a la basura de camino a casa. Los saca luego de la basura.

Maca: “*bueno/ a ver↑ son caros y necesito el curro↓ además/ no puedo permitirme el lujo de hacer un drama épico*” (1:38)

Maca piensa nuevamente que los espectadores la critican, al ver que ella saca los zapatos de tacón de la basura. Una posible implicatura a la que pueden llegar los espectadores es que Maca es una persona débil por haber aceptado un trato injusto. Pipa no tenía ningún derecho a obligarla a usar tacones todo el tiempo. Maca llama la atención de los espectadores al usar el marcador *bueno* y la expresión *a ver* y presenta sus justificaciones bajo la forma de una estructura argumentativa simple. La conclusión implícita (Los tengo que coger de la basura) puede surgir al final de la intervención. El uso de *además* nos indica que los argumentos son coorientados. Maca le confiere a la situación un toque de ironía a través de su último argumento: “*además, no puedo permitirme el lujo de hacer un drama épico*”.

6) Contexto: Maca atiende una fiesta organizada por Raquel, una *influencer* que trata de ser amiga de Maca. Después de haber descubierto con sus propios ojos que Leo y Raquel son novios, Maca decide contarle a Raquel que ella había tenido

una relación con Leo. Le dice que él había pisoteado su corazón. Le aconseja a Raquel que huya de Leo.

(...)

Raquel: “¿le llegaste a conocer bien?”

Maca: “noo/ lo que son cinco añiitos juntos”

Raquel: “cinco años/ pero él no ha dicho antes que =”

Maca: “= ya/ pero es que Leo es un alma libre/ dice una cosa y hace lo contrario”

Raquel: “¿a qué te refieres?”

Maca: “*que quede claro*↓ *le quiero joder la vida a él/ porque no es justo que a esa escoria le vayan tan*↑ *bien las cosas/ pero también la quiero salvar a ELLA/ ¿no le diríais a alguien que va a caerse en un pozo// ¡cuidado!?* *pues eso*↓ *ojalá*↑ *alguien me hubiera hecho a mí ese spoiler en su día/ ¡sororidad!*”¹ (1:17)

Maca: “pues/// estampó mi corazón contra el suelo/ bailó encima de él y lo pisoteó hasta hacerlo pastita”²

(...)

En esta intervención la conclusión es explícita “*le quiero joder la vida a él*” y tiene como movimiento de apoyo un acto de habla directivo: “*que quede claro*”. A continuación, sigue una estructura argumentativa simple, que acaba con el directivo elíptico “*¡sororidad!*”. Las justificaciones y la pregunta retórica “*¿no le diríais a alguien que va a caerse en un pozo// ¡cuidado!?*” tienen un efecto cumulativo. La intensificación se nota en el uso de *tan* y de la pronunciación marcada del pronombre *ELLA*. Esta intervención es compleja y se parece a un monólogo. La intención de Maca de guiar la opinión de los espectadores se nota claramente cuando usa “*pues eso*” para obtener su acuerdo. Los directivos empleados indican la determinación de Maca. Luego, su gesto durante la conversación con Raquel de apretar una fresa en su puño hasta hacerla pasta parece maniático y remite a la idea de un corazón quebrado. Se nota el uso del disfemismo *escoria* que tiene como referente a Leo.

7) Contexto: Maca ha organizado una fiesta para Pipa y ha invitado también a Raquel y a Leo. La escena de la película empieza con la intervención de Maca dirigiéndose a los espectadores.

Maca: “*he hecho yo parte de la lista de los invitados y/ claro/ tenía que venir Raquel/ he puesto Raquel más uno/ pero espero que no venga con Leo/ aunque ahora vaya de persona madura/ no me apetece una mierda verle*” (51:37)

Maca aclara sus intenciones a través de esta intervención. Aunque haya puesto *Raquel más uno* en la lista de invitados, ella no quiere que Leo venga realmente a la fiesta (“*pero espero que no venga con Leo*”). Se nota también un argumento que se contrapone, ya que Maca rechaza una postura contraria: “*aunque ahora vaya de persona madura*”. La intensificación se lleva a cabo a través de los alargamientos vocálicos también.

¹ Maca se dirige a los espectadores. Esta intervención ocurre en medio de su diálogo con Raquel. El diálogo queda interrumpido por unos segundos. Al final ella levanta el puño al decir *¡Sororidad!*

² Maca aprieta una fresa en su puño hasta hacerla pasta.

8) Contexto: En la fiesta que Maca ha organizado para Pipa, Maca y Raquel empiezan a hablar. Raquel invita a Maca a cenar con ella y con Leo para abrir así una nueva etapa.

(...)

Maca: “Raquel/que/// siento mucho lo que te dije el otro día de Leo↓

Raquel: “ah/ no te preocupes/ de hecho/ hicimos un esfuerzo para que la comunicación fluyera y está funcionando”

Maca: “me alegro”¹

Raquel: “¿por qué no vamos un día a cenar los tres?”

Maca: “noo”

Raquel: “sí/ para abrir una nueva etapa↑”

Maca: “¿momento de fingir ser adulta?”/ “claro”²

(...) (50:11)

En la intervención de arriba Maca se autoironiza porque sabe que a ella de hecho no le gusta la propuesta de Raquel. Ella acepta la invitación de Raquel para indicarle que es una persona adulta y que ha superado su pasado con Leo. A través del adverbio *claro* se intensifica el asentamiento.

9) Contexto: Leo está esperando a Maca en el edificio de oficinas en donde trabaja.

Leo: “¡hola!”

Maca: “¿cómo sabes dónde trabajo?”

Leo: “bueno/ he investigado un poco”

Maca: “¡vaya!”

Leo: “¡lo siento!”

Maca: “últimamente no para de pedir perdón// ¡le sienta bien!”

Leo: “te invito a cenar”

Maca: “¿viene Raquel?” / “en el sentido de ‘quiero que venga’”³

(...) (44:17-08)

En esta escena Maca realiza dos intervenciones. En la primera les dice a los espectadores lo que piensa sobre Leo (“últimamente no para de pedir perdón”) y luego emite un acto de habla expresivo: el cumplido *¡le sienta bien!*. Ella no lo critica tal y como podríamos suponer al notar el uso de la perífrasis *parar de + infinitivo*, sino que le hace un cumplido. No obstante, Maca escoge hacer el cumplido solamente delante de los espectadores para obtener así su complicidad. A través de la complicidad creada Maca comparte su alegría con los espectadores. La pregunta “¿viene Raquel?” sigue aclarada por “en el sentido de ‘quiero que venga’”. Una posible implicatura inferida por la audiencia tras escuchar la réplica podría ser que Maca no quiere que venga Raquel también. Por eso, Maca cancela de inmediato esta implicatura. Se nota también que los verbos *siento* y *sienta* crean un juego de palabras.

¹ Maca sonríe.

² Maca le contesta a Raquel.

³ Esta aclaración va dirigida solo al público.

10) Contexto: Leo le dice a Maca que ha roto con Raquel, ya que su relación no iba a ninguna parte. Le dice que, desde que la vio, no ha podido dejar de pensar en ella.

(...)

Leo: “Maca/ desde que te vi/ no he podido dejar de pensar en ti”

Maca: “(3”) *si esta fuera una película romántica/ ahora empezaría a llover torrencialmente*”¹

(...)

Leo: “y sí/ Maca/ es verdad/ me cuesta verte con alguien más/ porque te quiero / te quiero↓

Maca: “VALE/ *si fuera de verdad una película romántica/ YO me habría abalanzada en sus brazos*”²

(...) (38: 07-03)

Las intervenciones de Maca se basan en unos clichés que surgen en las películas. Ya se sabe que suele llover cuando una pareja decide reanudar su relación. Es más, cuando se consigue el perdón los dos se abrazan. Estas intervenciones son impactantes porque parecen ser dirigidas tanto a los espectadores como a los productores de la película. Por lo tanto, el enunciador parece ser Maca, pero también la actriz que interpreta a Maca. Aunque Leo le dice lo que siente, Maca se muestra algo reticente a lo que está pasando. La primera intervención va seguida inmediatamente por una lluvia que empapa a los dos, señalando una ironía situacional. Parece que Maca no está preparada para retomar su relación con Leo, pero las circunstancias parecen ser idóneas. La lluvia parece hasta desilusionarla. En la segunda intervención se refiere a un hecho que ella misma puede controlar como personaje y actriz: abalanzarse en los brazos de Leo. Escoge no hacerlo en ese momento. A través del uso del imperfecto de subjuntivo en las dos intervenciones Maca se refiere a un hecho potencial (*si fuera*), es decir, ella ya no sabe si ella está actuando en una película de amor o no.

11) Contexto: Maca no sabe qué hacer. Está pensando en aceptar una oferta de trabajo en París.

Maca: “*en el fondo no estoy tan mal aquí/ ¡mirad qué casa!*”³ (21: 19)

La conclusión implícita que se defiende podría ser: ¡Sigue trabajando para Pipa! Se nota solo un argumento: “*en el fondo no estoy tan mal aquí*”, seguido por el directivo directo *¡mirad qué casa!* El adverbio *tan* podría funcionar como atenuante en *tan mal*.

12) Contexto: Maca ha aceptado su nuevo trabajo en París.

¹ Maca tiene una cara preocupada. Se ríe después de hacer la intervención. Justo en ese momento empieza a llover torrencialmente. Parece que Maca se está dirigiendo tanto a los espectadores, como a los que están rodando la película.

² No se abalanza en ese momento. Se dirige nuevamente tanto a los espectadores, como a los que están rodando la película.

³ Maca hace referencia a la casa de Pipa.

Maca: “*¡espera un momento! / si esto fuera una película romántica/ este sería el final*”¹ (5: 52)

A pesar de no mirar hacia la cámara, Maca parece estar hablando nuevamente con la audiencia y los productores de la película. Se usa nuevamente el imperfecto de subjuntivo para indicar un hecho potencial (*si esto fuera*). No sabemos si Leo está realmente a su lado, en París, ya que a lo largo de la película Maca se imagina cosas que ocurren solamente en su mente. Ella parece estar segura de sí misma y sentirse finalmente en paz consigo misma. De hecho, ella ya no necesita mirar hacia la cámara porque ya no necesita el acuerdo de los espectadores con respecto a sus decisiones y acciones.

4. Conclusiones

A través de sus intervenciones, Maca trata de guiar la opinión de los espectadores y de proteger su imagen positiva. Ella quiere que sus acciones sean deseadas y aprobadas también por la audiencia. Esto ocurre porque ella no consigue aceptarse a sí misma ni a quererse a sí misma. A través del tuteo y del uso de los directivos se crea una relación cercana y de complicidad con los espectadores.

En las intervenciones de Maca predominan las justificaciones, las cuales se organizan en estructuras argumentativas simples basadas en argumentos coorientados. Algunas conclusiones son implícitas. La película gravita en torno a la relación que se da entre las posibles implicaturas que se crean en la mente de los espectadores y las conclusiones implícitas que Maca defiende. El espectador queda involucrado activamente en la acción de la película a través de una comunicación implícita. Algunas intervenciones aclaran las intenciones de Maca, mientras que otras ofrecen réplicas a las implicaturas inferidas por los espectadores. Por lo tanto, tienen una función metadiscursiva.

Maca intensifica sus intervenciones al usar los adverbios comparativos *tan* y *más*, pero también al acudir a alargamientos vocálicos y a la pronunciación marcada. Algunas intervenciones preceden lo que dicen otros personajes, otras siguen lo que dicen otros personajes y otras están intercaladas en el diálogo. Se nota también el uso de la ironía y de la autoironía.

A través de las intervenciones realizadas por Maca, los espectadores llegan a conocerla y a entenderla mejor, formando así parte de su proceso de transformación.

Referencias bibliográficas

- Briz Gómez, Antonio (1998). *El español coloquial en la conversación. Esbozo de pragmatogramática*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Briz, Antonio (2018). *Al hilo del español hablado. Reflexiones sobre pragmática y español coloquial*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.
- Brown, Penelope & Stephen C. Levinson (1987). *Politeness. Some universals in language usage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Félix-Brasdefer, J. César (2019). *Pragmática del español. Contexto, uso y variación*. New York, London: Routledge.

¹ Maca se dirige a los espectadores y a los que están rodando la película, pero sin mirar hacia la cámara. Leo parece estar a su lado, en París.

- Fuentes Rodríguez, Catalina & Esperanza R. Alcaide Lara (2007). *La argumentación lingüística y sus medios de expresión*. Madrid: La Muralla.
- Grice, H. Paul (1975). *Logic and conversation*, in Peter Cole & Jerry L. Morgan (eds.), "Syntax and semantics", New York: Academic Press, p. 41-58.
- Levinson, Stephen C. (2000). *Presumptive Meanings: The Theory of Generalized Conversational Implicature*. Massachusetts: The MIT Press.
- Searle, John R. (1976). *A classification of speech acts*, in "Language in Society", 5, 1, p. 1-23.
- Searle, John R. (1979). *Expression and meaning. Studies into the theory of speech acts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sperber, Dan & Wilson, Deirdre (1995). *Relevance: Communication and cognition* (segunda edición). Cambridge, Massachusetts: Blackwell Publishing.

Webgrafía

- Colly, Mariano (2025). *Netflix y una comedia romántica que aniquila el ranking y es la peli más vista del mundo*, in "A24", <https://www.a24.com/trends/netflix-y-una-comedia-romantica-que-aniquila-el-ranking-y-es-la-peli-mas-vista-del-mundo-n1427847>, publicado el 30 de abril de 2025, fecha de la última consulta el 24 de octubre de 2025.
- Valencia Español Coloquial, *Preguntas frecuentes*, https://www.valesco.es/#/pages/cod_hj3y7hwvuuajtlkq0ik/cod_fa393ih514jx9zssv7, fecha de la última consulta el 24 de octubre de 2025

Cristina VARGA
(Universitatea Babeş-Bolyai,
Cluj-Napoca)

Denominaciones, metáforas cognitivas y terminología. ¿Cómo se refleja una crisis puntual en los medios de España y Rumanía?

Abstract: (*New international crises and their terminologies*) The aim of present study is to examine the way in which the international electricity crisis of 28 April 2025, that affected France, Spain and Portugal, was represented in the Spanish and Romanian media. The initial hypothesis of the research is that the media across different countries tend to have a different perspective on the same event, depending on whether they are directly or indirectly affected. Based on this working hypothesis and using a bilingual corpus (ES-RO), the following research objectives were set: (1) to observe the terms used to refer to the blackout in news headlines, (2) to identify the cognitive metaphors used in this context, and (3) to extract the specialised terminology used in relation to the event. The results show notable differences between the two languages. It also highlights a broad specialised vocabulary related to electrical infrastructure, which quickly emerged in public discourse and disappeared once the crisis ended. This vocabulary is important for understanding how communities cope with sudden critical events cognitively and linguistically.

Keywords: *punctual crisis, blackout, terminology, terminology of crisis, cognitive metaphor.*

Resumen: El presente estudio examina la manera en que la crisis internacional de electricidad del 28 de abril de 2025 que afectó a Francia, España y Portugal se ha representado en los medios de comunicación españoles y rumanos. La hipótesis de partida de la investigación es que los medios de varios países tienen una perspectiva diferente sobre el mismo acontecimiento, en función de si les afecta directamente o indirectamente. A partir de dicha hipótesis y basándonos en un corpus bilingüe (ES-RO), se han planteado los siguientes objetivos de investigación: (1) observar las denominaciones utilizadas para designar el apagón en los titulares, (2) identificar las metáforas cognitivas utilizadas en este contexto y (3) extraer la terminología especializada que se ha utilizado en relación con el suceso. Los resultados muestran diferencias notables entre los dos idiomas y también destacan un vocabulario especializado amplio, relacionado con la infraestructura eléctrica, de aparición efímera, que surgió rápidamente en el discurso público y desapareció una vez superada la crisis. Dichos términos son relevantes para entender cómo las sociedades gestionan cognitivamente y lingüísticamente los acontecimientos críticos repentinos.

Palabras clave: *crisis puntual, apagón, terminología efímera, terminología, metáfora cognitiva.*

1. Introducción

En la actualidad, debido en gran parte a la cobertura en tiempo real por parte de los medios de comunicación, las crisis parecen multiplicarse y diversificarse cotidianamente. El ser humano moderno parece vivir en un permanente estado de crisis que afecta a diferentes ámbitos de su existencia, con algunos estudiosos hablando de una *crisis múltiple* (Brand 2013) o incluso de una *crisis de civilización* (Fernández Buey 2009). Este mundo en constante estado de inquietud se manifiesta discursivamente en sintagmas que aluden a múltiples crisis que pueden leerse a diario

en los periódicos y las noticias: crisis financiera y económica, crisis socioecológica, crisis energética y alimentaria, crisis de cohesión social, crisis de la sostenibilidad, crisis socioecológica, crisis de las relaciones de género, crisis de integración social, crisis de representación política, etc. (Brand 2013).

La medida en que las diferentes crisis vigentes influyen en los hablantes queda reflejada en la producción discursiva de los mismos, ya que la comunicación recoge no solo la forma en que los hablantes perciben un suceso de importancia, sino también ciertos aspectos concretos del mismo. De este modo, el surgimiento de una crisis en un ámbito determinado, como fue, por ejemplo, la pandemia de COVID-19 durante el periodo 2020-2021, tuvo como efecto, a nivel comunicativo, una mayor presencia y densidad de términos médicos en la comunicación en el espacio público (Varga 2022). Los mismos aspectos lingüísticos pueden observarse en el caso de acontecimientos cuya duración es muy breve, como por ejemplo, la crisis internacional de electricidad que afectó a Francia, España y Portugal el 28 de abril de 2025 y que constituye el objeto del presente artículo.

La hipótesis de partida de la investigación es que los medios de varios países tienen una perspectiva diferente sobre el mismo acontecimiento, en función de si les afecta directa o indirectamente. Asimismo, una situación de crisis se ilustra de múltiples maneras en la prensa a través de designaciones específicas, conceptualizaciones metafóricas y terminología. Todos estos elementos se activan espontáneamente en el lenguaje debido al carácter imprevisto e impredecible de una crisis (Castillo 2010, 205), para luego desaparecer una vez que esta haya pasado, por lo que se puede hablar de denominaciones, metáforas y terminología efímeras.

A partir de dicha hipótesis se han planteado los siguientes objetivos de investigación: a) la observación de las denominaciones que recibe la crisis en los titulares de prensa, b) el análisis de las posibles conceptualizaciones metafóricas de la crisis, c) la extracción del léxico especializado que se utiliza en el marco comunicativo de la crisis mencionada. Dichos aspectos se estudiarán de forma contrastada a partir de su proyección en la prensa española y rumana.

El presente artículo está dirigido a los investigadores, profesores y estudiantes interesados en el campo de la terminología, metáforas cognitivas y terminologías efímeras, que se actualizan puntualmente a nivel discursivo ante una crisis pasajera.

2. Marco teórico

Desde la literatura especializada, se considera que el concepto de crisis puede definirse de muchas maneras (Crespo 2017, Fearn-Banks 2007, Rosen, 1998, Piñuel, 1997), vinculando este concepto a un acontecimiento que se produce y afecta a la sociedad o al individuo. Crespo (2017, 9) señala que, en un ámbito popular, este concepto es sinónimo de *“vicisitudes y situaciones con una connotación negativa”*.

Una primera definición de carácter muy general es propuesta por Font (1982, 21-2022) que describe la crisis como un acontecimiento que puede afectar a alguien a nivel personal o general. El autor empieza por describir el concepto desde una perspectiva diacrónica, partiendo del individuo para situarse a nivel del grupo humano y la sociedad para después definir el concepto en un contexto estrictamente económico.

...diversas manifestaciones que pueden afectar de una manera determinada el concebir de una sensación de naturaleza varia y de efectos personales, cuasi-personales o generales. (Font 1982, 21)

Igualmente, relacionada con la crisis, pero en un contexto empresarial, se encuentra la definición propuesta por Piñuel (1997, 167), que identifica este concepto como un cambio de situación causado por un suceso desencadenante repentino. La definición establece como contexto de referencia la organización / empresa y el autor destaca que esta corre el riesgo de perder su imagen y estabilidad ante sus beneficiarios.

«Crisis» significa un cambio repentino entre dos situaciones, cambio que amenaza la imagen y el equilibrio natural de una organización porque entre las dos situaciones (la situación anterior y la situación posterior a la crisis) se produce un acontecimiento súbito (inesperado o extraordinario) ... (Piñuel, 1997, 167)

A su turno, Fearn-Banks (2007, 6) presenta la crisis como un suceso mayor, sin especificar si es de naturaleza positiva o negativa, aunque puede tener consecuencias importantes. El autor se centra en *las instituciones, las empresas o la industria*, y el punto de vista desde el que plantea la definición es el de la comunicación en situaciones de crisis en el ámbito corporativo. Así, la crisis es un suceso que tiene por característica el hecho de interrumpir el buen funcionamiento de las empresas y desestabilizar la situación, pudiendo llegar, en algunos casos, a amenazar la existencia de dichas instituciones / empresas.

A crisis is a major occurrence with a potentially negative outcome affecting the organization, company, or industry, as well as its publics, products, services, or good name. A crisis interrupts normal business transactions and can sometimes threaten the existence of the organization. A crisis can be a strike, terrorism, fire, a boycott, product tampering, product failure, or numerous other events... (Fearn-Banks 2007, 6)

Las crisis se producen por varios motivos y tienen diferentes alcances, según Castillo (2010, 205), pero siempre existen características comunes que permiten identificarlas: *“Aunque no todas las crisis son iguales ni afectan de la idéntica manera a las organizaciones, sí que se exhiben unos elementos comunes a las situaciones de crisis”*. Asimismo, se trata de un fenómeno que tiene un ciclo de vida que comienza con el momento en que surge la crisis y termina con la evaluación de su impacto (Castillo 2010, 206).

En la misma línea, Crespo (2017, 31) describe con más detalle la forma en que se determina en qué momento finaliza una situación de crisis, estableciendo una relación directa entre esta y su presencia en la comunicación en el espacio público. Así, para el autor, una crisis dura mientras ocupa la primera página de la prensa y permite a quien la analiza saber cuándo dicha crisis se ha superado:

La duración más o menos extensa de este protagonismo informativo nos ayuda a conocer cuándo se inicia la vuelta a la normalidad, o lo que sería lo mismo, cuándo la crisis entra en su fase final. Es en ese momento cuando en las portadas de los diarios y las cabeceras informativas hacen entrada otro tipo de noticias y, por tanto, un nuevo tipo de comunicación. (Crespo 2017, 31)

Según el autor, para existir, una crisis tiene que ser cubierta de alguna manera por la prensa y su reflejo discursivo estructura la extensión y la gravedad del acontecimiento. En el presente estudio, consideramos las noticias de la prensa como fuentes esenciales para el estudio de los elementos discursivos que se utilizan para comunicar en una situación crítica imprevista.

3. Corpus y metodología

Con el propósito de analizar la forma en que se refleja una crisis puntual a través de la prensa, se ha creado un corpus bilingüe de textos comparables procedentes de dichos medios, que incluye textos en español (*ES.docx*) y en rumano (*RO.docx*). Como fuentes del corpus, se han utilizado periódicos de la prensa nacional y local, portales de prensa en línea y noticias en formato de texto publicadas por cadenas de televisión. El corpus utiliza el formato *MS Word (.docx)* y consta de dos archivos, uno para cada idioma. El género textual considerado para el análisis es el de las notas de prensa. El conjunto del corpus es temáticamente homogéneo y solo recoge noticias relacionadas con el apagón del 28 de abril de 2025, que afectó a Francia, España y Portugal.

El subcorpus en español (*ES.docx*) consta de 52 notas de prensa publicadas entre el 28/04/2025 y el 07/06/2025 y procedentes de fuentes como *El País* (<https://elpais.com/>), *El Mundo* (<https://www.elmundo.es/>), *20 minutos* (<https://www.20minutos.es/>), *La Razón* (<https://www.larazon.es/>), *El Mundo Deportivo* (<https://www.mundodeportivo.com/>), *ABC* (<https://www.abc.es/>), *La Voz de Galicia* (<https://www.lavozdegalicia.es/>) y *RTVE* (<https://www.rtve.es/corporacion/>). Está compuesto por un total de 95.215 palabras, es decir, 294 páginas estándar (2000 caracteres por página). Por lo tanto, consideramos que se trata de un subcorpus representativo respecto a la temática que nos ocupa.

El subcorpus en rumano (*RO.docx*) recoge un total de 49 notas de prensa procedentes de fuentes mediáticas, entre las que se encuentran: *Agerpres* (<https://agerpres.ro/>), *Adevărul* (<https://adevarul.ro/>), *Libertatea* (<https://www.libertatea.ro/>), *Cotidianul* (<https://www.cotidianul.ro/>), *Observator News* (<https://observatomews.ro/>), *Mediafax* (<https://www.mediafax.ro/>), *Monitorul de Cluj* (<https://www.monitorulcj.ro/>), *Observatorul de Prahova* (<https://www.observatorulph.ro/>), *Ziarul de Iași* (<https://www.ziaruldeiasi.ro/>), *Hotnews* (<https://hotnews.ro/>), *TVR Info* (<https://tvrinfo.ro/>), *Digi24* (<https://www.digi24.ro/>), *Euronews* (<https://www.euronews.ro/>) y *ProTV* (<https://www.protv.ro/>). Las notas de prensa se publicaron entre el 28 de abril y el 1 de mayo de 2025 (4 días) y comprenden un total de 46.306 palabras y 172 páginas estándar. A la vista de los datos cuantitativos, el subcorpus rumano es representativo respecto a la temática planteada.

Desde el punto de vista metodológico, para esta investigación se siguió un protocolo formado por varias etapas de trabajo. De este modo, en una primera etapa, se ha creado el corpus bilingüe de textos comparativos en ES y RO utilizando el marco teórico esbozado en los trabajos de Sinclair (2004) y McEnery y Hardie (2012). Dicho marco permite establecer un corpus representativo, equilibrado y homogéneo desde el punto de vista temático.

Como siguiente etapa en la metodología de trabajo, se ha analizado el material lingüístico, identificando, delimitando y extrayendo aquellos elementos lingüísticos que designan el apagón: denominaciones, conceptualizaciones metafóricas y terminología específica del ámbito de la electricidad. Para la identificación de las denominaciones, se han tenido en cuenta los titulares de las notas de prensa, de los cuales se han localizado y extraído todos los elementos verbales que designan dicha situación de crisis en cada idioma. Asimismo, se ha analizado su frecuencia y su variedad para establecer la distribución y el inventario completo de las denominaciones utilizadas en rumano y en español con este fin.

Para identificar las *conceptualizaciones metafóricas*, se utilizó el marco teórico descrito en los trabajos de Lakoff y Johnson (2003), Lakoff (1993), Grady (2007) y Kövecses (2017), utilizando la definición de la metáfora cognitiva y su tipología para identificar y extraer, en primer lugar, de los títulos de las notas de prensa y, posteriormente, del corpus de la investigación, las conceptualizaciones metafóricas del apagón.

En tercer lugar, se ha utilizado un método semiautomático de extracción terminológica para identificar la terminología relacionada con la crisis de electricidad, utilizando, al principio, las herramientas de extracción automática de terminología *SketchEngine* (<https://www.sketchengine.eu/>) y *AntConc* (<https://www.laurenceanthony.net/software/antconc/>). Con la ayuda de dichas herramientas, se han podido crear listas de términos candidatos monolingües y plurilingües en los dos idiomas. A su vez, las listas fueron examinadas por un investigador humano que, tras la documentación, estableció una lista final de términos. Estos términos se han analizado utilizando el marco teórico de la Teoría Comunicativa de la Terminología (Cabré 1993) y se han clasificado en varias categorías según su estructura morfosintáctica.

Una vez obtenidas las listas de términos candidatos, se pasa a la siguiente etapa, el análisis de los términos. Dicho análisis incluye observaciones sobre la distribución lingüística de los términos en el corpus, sobre su estructura morfosintáctica, sobre su origen (anglicismos) y sobre su contenido semántico. También incluye observaciones contrastivas que nos permiten observar las similitudes y diferencias entre el uso de la terminología en español y en rumano.

Todos los hallazgos realizados durante el análisis y relacionados con la forma en que se describe, se adapta y se actualiza el léxico y la terminología de una crisis puntual en la prensa, se han mencionado en el apartado de las conclusiones de este estudio.

4. Análisis de los datos

En este apartado se analizarán los datos obtenidos tras la exploración del corpus bilingüe de textos comparados ES-RO, y los resultados de la interpretación de los datos lingüísticos así obtenidos servirán para ilustrar la dinámica de un lenguaje especializado en una situación de crisis puntual. Se analizarán los siguientes datos lingüísticos en español y rumano: *a) denominaciones de la crisis de electricidad; b) conceptualizaciones metafóricas del apagón; c) terminología perteneciente al campo de la electricidad.*

4.1. Denominaciones de la crisis de electricidad en los titulares

Desde el principio, se puede apreciar que, en los titulares de la prensa rumana, las denominaciones relacionadas con la crisis eléctrica en la Península Ibérica aparecen con más frecuencia. Asimismo, el análisis cuantitativo de los sintagmas que designan la crisis en el subcorpus español indica un conjunto de 64 palabras (véase Fig. 1), mientras que en el subcorpus rumano se registran 82 palabras (véase Fig. 2), aunque 4 de los títulos del subcorpus rumano no se han tenido en cuenta dado el hecho de que no designan directamente a la crisis. Por lo tanto, se puede afirmar que, en lo que respecta a los títulos, los medios de comunicación rumanos son más descriptivos y presentan más detalles en los titulares de la prensa española.

Como pieza clave de una nota de prensa, la crisis eléctrica (el apagón) se menciona en primer lugar en los titulares, cuya función es captar la atención del lector, informar y resaltar el carácter inusual y sensacionalista de una noticia. Cada una de las 52 notas de prensa menciona la crisis eléctrica utilizando un total de 22 frases y denominaciones diferentes. De entre ellas, la preferida por la prensa española es “el apagón”, con 23 ocurrencias, mientras que las demás frases se utilizan en menor medida. Entre ellas, cabe destacar las siguientes expresiones: “apagón eléctrico” y “gran apagón” con 3 ocurrencias y “apagón de luz”, “apagón masivo”, “cortes de electricidad”, “apagón generalizado” y “masivo apagón eléctrico” con 2 ocurrencias. Todas las demás menciones de la crisis eléctrica son ocurrencias únicas constituidas por sintagmas sustantivales en los que, en nueve de ellas, el elemento central es también la palabra “apagón”. Las denominaciones alternativas registradas en el corpus para la crisis eléctrica son: “crisis eléctrica”, “anomalía” y “sin electricidad”. Además, se han registrado dos titulares en los que se menciona indirectamente la crisis eléctrica utilizando expresiones como “apagón informativo” para denunciar la falta de transparencia y comunicación por parte de las autoridades en el contexto de esta crisis. La segunda expresión, “un Madrid apagado”, refleja el impacto de la crisis eléctrica en el entorno urbano.

Cabe señalar que dichas expresiones que designan la crisis suelen aparecer junto con adjetivos que resaltan lo inusual de la situación, como “gran”, “masivo”, “generalizado” y “total”. Algunos ejemplos llegan incluso a enfatizar los aspectos sensacionalistas de la misma, utilizando recursos como el plural para subrayar la gravedad de la situación, como en el ejemplo (18) “los apagones”, o la inversión, como se puede ver en los ejemplos (6) “masivo apagón eléctrico” y (19) “masivo apagón”. El uso del superlativo absoluto y de la inversión es una estrategia más para

subrayar el carácter sensacionalista de la información, como se puede ver en el ejemplo (15), “histórico apagón”.

La estructura y el número de estas denominaciones en el subcorpus español se muestran en el cuadro siguiente:

Núm.	Denominación	Ocurrencias
1.	apagón	23
2.	apagón eléctrico	3
3.	gran apagón	3
4.	“apagón de luz	2
5.	apagón masivo	2
6.	apagón generalizado	2
7.	masivo apagón eléctrico	2
8.	apagón de luz masivo	1
9.	cortes de electricidad	2
10.	apagón total	1
11.	apagón eléctrico masivo	1
12.	gran apagón eléctrico	1
13.	apagón de luz masivo	1
14.	“crisis eléctrica”	1
15.	“histórico” apagón	1
16.	anomalía	1
17.	apagón informativo	1
18.	apagones	1
19.	masivo apagón	1
20.	sin electricidad	1
21.	un Madrid “apagado”	1
	Total:	52

Fig. 1. Denominaciones del apagón en el corpus (ES)

Los medios de comunicación rumanos se han hecho eco de la crisis eléctrica en Francia, España y Portugal, pero, a diferencia de los comunicados de prensa analizados en el subcorpus español, en este caso se trata de la cobertura de un acontecimiento insólito, y, por tanto, sensacionalista, que tiene lugar a gran distancia de nuestro país y que no afecta directamente a los ciudadanos, sino solo a aquellos que tienen intención de viajar a la zona afectada. Así pues, en los dos subcorpora se observan dos actitudes diferentes, debidas a la forma en que los autores de los textos se refieren al acontecimiento y a la manera diferente en que este les afecta, directa o indirectamente.

Un análisis cuantitativo de los titulares de los medios de comunicación rumanos nos permite observar que el suceso recibe un tratamiento de carácter sensacionalista. Así pues, se han hallado casos en los que, en un solo titular, hay varias referencias directas a la crisis eléctrica, ya que en los titulares de 49 notas de prensa se registran 52 ocurrencias de las mismas. Se puede decir que, en los titulares de la prensa rumana, se recurre a la repetición para enfatizar el carácter insólito del hecho relatado. En este sentido, es importante mencionar uno de los pocos titulares

destinados a responder a las posibles preocupaciones de los ciudadanos de Rumanía: *Blackout-ul din Spania, Portugalia și Franța nu va afecta România*.

En cuanto a la variación de la denominación de la crisis eléctrica en el subcorpus rumano, cabe mencionar que se han observado 17 términos y sintagmas con 52 ocurrencias. Solo 4 ocurrencias son monolexicales: “blackout” (12), “haos” (2), “dezastru” (1) y “pană” (1), siendo la primera un anglicismo, la segunda y la tercera denominaciones metafóricas y la cuarta una contracción del término “pană de curent”.

Entre las denominaciones más recurrentes de la crisis mencionamos “blackout” și “pană de curent”, con 12 ocurrencias cada una. La expresión “pană de curent” presenta también variantes desarrolladas, que se han tenido en cuenta por separado. Estas son: “pană majoră de curent” (7), “pana masivă de curent” (4), “pană de curent majoră” (3), “pană de curent masivă” (2). La presencia de tantas variantes de la expresión original nos lleva a considerarla más productiva y más utilizada que el anglicismo, a pesar de que, en el corpus, tienen el mismo número de ocurrencias.

En cuanto a los sintagmas que presentan una sola ocurrencia, cabe señalar que, en su mayor parte, también son derivados del sintagma principal “pană de curent”, ya que son construcciones que pretenden enfatizar la gravedad del suceso. Así, los ejemplos “cea mai mare pană de curent din istoria țării” (1) y “cele mai mari pene de curent din istoria recentă a acestor țări” (1) destacan el carácter único de la crisis evocando su unicidad a nivel diacrónico. Otra forma de resaltar este singular episodio es mediante el uso de adjetivos, como en las expresiones “pană de curent uriașă” (1) y “pană uriașă de curent electric” (1). En este caso, es el adjetivo *gigantesco* el que sugiere la idea de un acontecimiento excepcional y confiere un carácter sensacionalista al titular de la nota de prensa.

A diferencia del subcorpus español, en el subcorpus rumano se han encontrado otros tipos de sintagmas que hacen referencia a la crisis eléctrica y que son propios de este:

- a) sintagma verbal: “au rămas fără curent Spania și Portugalia” (1);
- b) elipsis verbal: “Spania și Portugalia fără curent” (1);
- c) terminología: “furnizării electricității” (1);

Cabe señalar que el uso de los sintagmas refleja la situación de manera más objetiva, sin recurrir a exageraciones, sino limitándose estrictamente a transmitir los hechos.

Asimismo, dado que las notas de prensa informan sobre un suceso internacional, en los titulares destaca el nombre de los países en los que este se ha producido, aunque no todos ellos gozan de la misma visibilidad en la prensa rumana. De este modo, en los titulares de las noticias sobre el apagón, España es el país más destacado, con 20 menciones, seguido de Portugal, con 15 menciones, Francia, con 8 menciones, y, por último, la Península Ibérica, que solo aparece 6 veces. La forma en que se indican los países afectados por la crisis es ilustrativa de las áreas de interés de los lectores de la prensa rumana.

La siguiente tabla ofrece una situación más clara de las denominaciones del apagón que figuran en los titulares de la prensa rumana:

Núm.	Denominación	Ocurrencias
1.	blackout	12
2.	pană de curent	12
3.	pană majoră de curent	7
4.	pana masivă de curent	4
5.	pană de curent majoră	3
6.	pană de curent masivă	2
7.	haos	2
8.	au rămas fără curent Spania și Portugalia	1
9.	e dezastru	1
10.	cea mai mare pană de curent din istoria țării	1
11.	pana de curent uriașă	1
12.	pană în Spania	1
13.	pană uriașă de curent electric	1
14.	pene de curent în Spania și Portugalia	1
15.	furnizării electricității	1
16.	Spania și Portugalia fără curent	1
17.	cele mai mari pene de curent din istoria recentă a acestor țări	1
Total:		52

Fig. 2. Denominaciones del apagón en el corpus (RO)

Opinamos que el análisis contrastivo de los titulares de las notas de prensa que informan sobre el evento del 28 de abril de 2025 en España, Portugal y Francia confirma, basándonos en el material analizado, la afirmación de que los periodistas rumanos se muestran mucho más descriptivos en los titulares que utilizan cuando publican en la prensa. Asimismo, se puede observar que el grado de sensacionalismo es mayor en Rumanía que en España.

Esta afirmación concierne solo los datos analizados sobre el apagón sin extrapolar los resultados obtenidos a la totalidad de la prensa de los dos países. Sin embargo, esta primera observación se podría ver confirmada en el futuro por intermedio de un estudio contrastivo más pormenorizado, utilizando un corpus periodístico bilingüe de gran extensión. No obstante, consideramos que, puntualmente, en relación con el planteamiento del tema aquí abordado, dicha afirmación queda confirmada.

4.2. Conceptualizaciones metafóricas del apagón en la prensa

En los titulares de la prensa española y rumana se pueden observar no solo términos especializados y denominaciones atribuidas a la crisis, sino también conceptualizaciones metafóricas del apagón. Dichas conceptualizaciones se han determinado utilizando el marco teórico conceptual de la metáfora cognitiva esbozado en los trabajos de Lakoff y Johnson (2003), Lakoff (1993), Grady (2007) y Kövecses (2017). Este marco teórico nos ha permitido observar que, en la prensa española y rumana, la crisis eléctrica se conceptualiza de manera diferente. De este

modo, el subcorpus español posibilita la constatación acerca de la presencia de una metáfora ontológica del tipo **LA CRISIS ES UNA ENFERMEDAD**, mientras que el subcorpus rumano facilita la identificación de una metáfora conceptual del tipo **LA CRISIS ES UN ENEMIGO**. Las dos conceptualizaciones metafóricas de la crisis serán analizadas a continuación.

4.2.1. EL APAGÓN ES UNA ENFERMEDAD

La presencia de metáforas ontológicas (Lakoff y Johnson, 2003, pp. 25-32) en el discurso periodístico es habitual, ya que permiten al lector comprender mejor conceptos nuevos, abstractos o desconocidos al atribuir al dicho concepto cualidades propias de una noción familiar. Asimismo, los titulares de las notas de prensa analizadas nos permiten afirmar que, en la prensa española, las referencias metafóricas a la crisis eléctrica se hacen en los parámetros de una emergencia médica. En los titulares observamos cómo los periodistas utilizan expresiones típicas del sufrimiento, como: (a) “España **sufre** un apagón eléctrico masivo...”, o (b) “Francia **sufre** un apagón...”, para que posteriormente, hacia el final de la crisis eléctrica, observemos un titular en el que se menciona (3) “...así ha ido **recuperando** REE la luz...” Expresiones que remiten a una enfermedad de la que el paciente se recupera tras cierto periodo de tiempo.

Estas expresiones metafóricas se encuentran en mayor medida en el subcorpus español, puesto que la crisis supone una situación en la que es necesario oponer resistencia, como en los ejemplos (4) “Las residencias **aguantan** con generadores”, y (5) “¿Cómo **aguantaron** operativos los hospitales y las instalaciones críticas?”. De igual modo, como en el caso de una enfermedad, es necesario demostrar resiliencia (6), “El sistema de suministro de electricidad de España se vio sometido este lunes **a la mayor prueba de resistencia** de su historia moderna”, y esta resistencia debe ser lo más elevada posible (7) “...**aumentar su resistencia** a episodios de sobretensión...”.

Otras expresiones de padecimiento y malestar para referirse al apagón se expresan metafóricamente en los ejemplos (8) “España **sufrió** uno de los apagones más importantes de los últimos años” y (9) “El evento sin precedentes del 28 de abril de 2025, que **afectó** a toda la península ibérica”. En algunos casos, se habla del sistema de tensión eléctrica en términos de un enfermo superado por una enfermedad y que yace en la cama (10) “...episodios de sobretensión como el que **tumbó** el sistema el 28 de abril”.

Cabe señalar que esta es la única metáfora ontológica identificada en el subcorpus español, por lo que la consideramos específica de esta cultura, sobre todo porque en el subcorpus rumano se aprecia una conceptualización metafórica muy distinta.

4.2.2. PANA DE CURENT ESTE UN INAMIC (EL APAGÓN ES UN ENEMIGO)

Por su parte, el subcorpus rumano revela una conceptualización diferente de las metáforas ontológicas en lo que respecta al apagón. De esta manera, la crisis se materializa como un enemigo al que hay que enfrentarse, un enemigo capaz de atacar, como en el ejemplo (11) “O pană uriașă de curent electric **a lovit** Peninsula Iberică”

o capaz de incapacitar, como en el ejemplo (12) “Peninsula Iberică, **paralizată** de o pană majoră de curent”.

Al igual que en el caso de la metáfora ontológica en español, en rumano también se pueden hallar ejemplos de conceptualizaciones metafóricas del apagón en el subcorpus, y no solo en los titulares de las notas de prensa. Los ejemplos del subcorpus completan y respaldan la idea de una metáfora ontológica en la que el apagón se percibe como *enemigo*. Destacamos algunos ejemplos en los que se mencionan acciones que se llevan a cabo en caso de conflictos armados, como el ejemplo (13), en el cual las autoridades llaman a la calma o declaran el estado de emergencia:

(13) Ministrul Energiei: „**fac apel la toți cetățenii** să rămână calmi”

(14) Spania **declară stare de urgență** după pana de curent...

(15) **Madridul declară stare de urgență în regiunile afectate.**

También se pueden ver conceptualizaciones específicas de la confrontación armada, como la amenaza y el ataque:

(16) **Spania și Portugalia, lovite de o pană de curent majoră...**

(17) **Pana masivă de curent [...] a lovit și una dintre cele mai mici țări din Europa,**

(18) ...criza energetică **amenință...**

Las pérdidas sufridas también son determinantes para un conflicto armado. Estas se expresan como pérdidas de vidas humanas, daños materiales o aniquilación de los sistemas:

(19) **Patru morți și pagube de 5 miliarde de euro...**

(20) Nu a mai existat niciodată **o cădere la zero** a sistemului...

Estos ejemplos denotan que, para la cultura rumana, una situación de crisis se relaciona más con un conflicto armado en el que hay que luchar contra un enemigo, a diferencia de la cultura española, donde, como se ha mostrado antes, una situación de crisis se asocia más con el sufrimiento y la enfermedad. Ilustrativo de la conceptualización de la crisis como enemigo es el hecho de que, en el corpus rumano, el verbo *a lovi* (golpear/atacar) en relación con el apagón tiene 32 ocurrencias. Se trata de una de las expresiones más recurrentes en el subcorpus rumano.

4.3. Terminología y creaciones terminológicas efímeras de la electricidad

La comunicación en situaciones de crisis, debido al volumen de datos que se transmiten y a la necesidad de precisión en la comunicación, activa, casi de forma espontánea, un volumen considerable de términos pertenecientes a campos de conocimiento afines a los de la crisis. Incluso en el caso de una crisis puntual, como fue el apagón, la comunicación cotidiana se ve invadida por un cúmulo terminológico que puede llegar a alcanzar varias decenas de términos. Para ilustrar este fenómeno, se han extraído del corpus de la investigación los términos de mayor frecuencia, clasificándolos en términos monoléxicos y pluriléxicos.

Con respecto a las notas de prensa en español que informan sobre el apagón, de los 30 términos seleccionados conforme a su frecuencia (Fig. 3), se aprecia que la mayoría pertenecen a la categoría gramatical de los sustantivos (16), solo 3 corresponden a la categoría de los adjetivos (*eléctrico*, *energético*, *energizados*) y existe un único verbo (*colapsar*). Los términos sustantivos designan conceptos que

proviene del ámbito de la electricidad (*apagón, suministro, energía, electricidad, generador, oscilación, generador, reactor*) y del ámbito de las situaciones de crisis (*crisis, ciberataque, incidencia, colapso, prealerta*) y no forman parte del vocabulario cotidiano de los hablantes. Algunos de ellos presentan incluso un grado de especialización bastante elevado, ya que designan elementos de la infraestructura eléctrica y unidades de medida específicas: *interconexión, oscilación, subestación, electrógeno, gigavatio, hidroeléctrico, megavatio*, etc.

apagón	944	tensión	64	colapsar	24
eléctrico	854	generador	59	red	22
suministro	321	incidencia	58	electrógeno	20
energía	214	oscilación	54	restablecimiento	20
electricidad	212	fallo	48	gigavatio	17
energético	111	subestación	46	hidroeléctrico	14
operador	108	colapso	35	megavatio	13
interconexión	88	energía	32	prealerta	12
crisis	65	infraestructura	30	energizados	11
ciberataque	64	desconexión	28	reactor	11

Fig. 3. Lista de frecuencia terminológica del corpus (ES)

Los términos pluriléxicos (Fig. 4) de mayor frecuencia corresponden, en su totalidad, a sintagmas nominales y presentan un grado de especialización mucho mayor que el observado en los términos monoléxicos. Dichos términos, con pocas excepciones (*crisis energética, emergencia autonómica*), designan conceptos del ámbito eléctrico, tales como infraestructura y gestión de una empresa (*compañía eléctrica, centro de mando, demanda eléctrica*), componentes de las redes eléctricas (*línea eléctrica, sistema de energía, capacidad de arranque, interconexión internacional*) y operaciones con los sistemas eléctricos (*interrupción de suministro, modo black-start, oscilación del flujo, proceso de arranque*). Ninguno de estos términos forma parte del vocabulario corriente, por lo tanto, se trata de términos que se activan de forma espontánea por cierto periodo de tiempo y que desaparecen después de que se haya superado la crisis. Por lo tanto, ellos constituyen indicadores de la manera en la cual las situaciones que influyen en la vida de una comunidad se reflejan en su discurso.

suministro eléctrico	152	emergencia autonómica	4	parámetro del sistema	4
sistema eléctrico	100	falta de electricidad	4	proceso de arranque	4
compañía eléctrica	14	falta de tensión	4	reposición del	
crisis energética	10	frecuencia de la red	4	servicio eléctrico	4
oscilación anómala	7	frecuencia del		restauración de la red	4
red de transmisión	7	sistema eléctrico	4	restauración del sistema	4
línea eléctrica	5	interconexión		sistema eléctrico	
sistema de energía	5	internacional	4	de contingencia	4
capacidad de arranque	4	interrupción de suministro	4	dependencia de las	
cascada de pérdidas	4	modo black-start	4	energías renovables	3
centro de mando	4	origen del fallo	4	oscilación del flujo	
demanda eléctrica	4	oscilación del flujo	4	de potencia	3

Fig. 4. Lista de frecuencia terminológica del corpus (ES)

Cabe señalar que, en una situación de crisis, se activan espontáneamente en la comunicación inventarios terminológicos sorprendentemente completos procedentes de categorías profesionales poco visibles en la vida cotidiana. Durante unos días, en la comunicación corriente se incorporaron términos del ámbito de la electricidad y de las situaciones de crisis, algunos de ellos bastante especializados, con el fin de informar al público sobre los sucesos.

El mismo fenómeno se aprecia en el subcorpus rumano, donde encontramos una amplia terminología especializada en las notas de prensa de Rumanía que informan sobre el apagón. Sin embargo, también hay diferencias, ya que en nuestro país la crisis se percibió y se presentó como una noticia, sin llegar a ser percibida como una situación de crisis. Esta es también la razón por la que los términos de alta frecuencia (Fig. 5) pertenecen al ámbito *eléctrico*. De ellos, la mayoría son sustantivos (*alimentare, pană, electricitate, întrerupere*), 8 son adjetivos (*electric, energetic, regenerabil, hidroelectric*) y solo uno pertenece a la categoría de los verbos (*a restabili*).

alimentare	130	blackout	36	rețele	9
electric	462	defecțiune	32	megavați	8
pană	442	restabili	28	distribuție	7
electricitate	150	oscilație	23	interconectare	6
întrerupere	146	gigawați	22	reconectarea	6
energetic	83	megawatt	21	deconectată	5
cibernetic	82	hidroelectric	12	supraproducție	5
furnizare	74	interconexiune	12	supraîncărcare	4
generator	43	interconectat	11	debransat	3
regenerabil	39	deconectare	10	invertoare	4

Fig. 5. Lista de frecuencia terminológica del corpus (RO)

Entre los términos pluriléxicos, extraídos de las listas de frecuencia en rumano (Fig. 6), se puede observar que, al igual que en español, todos los términos de alta frecuencia son sintagmas nominales. Entre ellos, algunos designan: infraestructura y dirección de empresa (*operator de rețea, operator de system, operator de sisteme de transport de energie, operator național*), componentes de las redes eléctricas (*curent electric, rețea de energie electrică*) y operaciones con sistemas eléctricos (*întrerupere a curentului, furnizare de electricitate, restabilirea furnizării energiei electrice, generare de energie*), siendo esta última la categoría más representativa entre los términos de alta frecuencia. Cabe señalar que, de los términos pluriléxicos de alta frecuencia, 10 designan *averías eléctricas*, lo que indica que no es la crisis lo que prevalece en las notas de prensa en rumano, sino la causa del incidente (*pană de current, defecțiune a rețelei electrice, perturbare succesivă, întrerupere a alimentării*).

pană de curent	332	întrerupere a furnizării	9	defecţiune de sincronizare	7
alimentare cu energie		restabilirea furnizării		operator de sisteme de	
electrică	70	energiei electrice	9	transport de energie	7
curent electric	52	sistem de transport de		defecţiune a reţelei	
sistem energetic	28	energie	8	electrice	6
furnizare de energie	16	transport de energie		furnizare cu energie	6
întă tensiune	16	electrică	8	operator naţional	6
operator de reţea	14	transport de energie	8	pană de electricitate	5
reţea de energie	12	generare de energie	8	cerere de energie	
operator de sistem	11	întrerupere a alimentării		electrică	5
reţea de energie electrică	11	cu energie	8	întrerupere a alimentării	
întrerupere a curentului	11	oscilaţie anormală	8		
furnizare de electricitate	10	perturbare succesivă	8		

Fig. 6. Lista de frecuencia terminológica del corpus (RO)

Tal como se puede observar, algunos términos, tanto monoléxicos como pluriléxicos, se utilizan en ambos subcorpus en relación con el apagón. Entre los términos monoléxicos de alta frecuencia que se encuentran en ambos idiomas, destacan: *apagón / blackout, electricidad / electricitate, fallo / defecţiune, generador / generator, hidroeléctrico / hidroelectric, interconexión / interconexiune, megavatio / megavaţi, redes / reţele, sobretensión / supraîncărcare*. Los términos pluriléxicos que se encuentran en el corpus y que se utilizan en ambos idiomas son: *interrupción de suministro / întrerupere a alimentării, operadores privados / operator de reţea, oscilación anómala / oscilaţie anormală, reposición del servicio eléctrico / restabilirea furnizării energiei electrice, transporte de electricidad / transport de energie*.

La presencia en la prensa española y rumana de términos equivalentes en los dos idiomas tanto monoléxicos como pluriléxicos representa un indicio de la gran variedad de la terminología que se llega a utilizar durante una situación de crisis, incluso si es de carácter efímero. Se trata en una evidencia de una dinámica del lenguaje muy poco estudiada hasta el presente.

5. Conclusiones

Consideramos que en el presente estudio hemos logrado ilustrar la manera en que un suceso crítico puntual se refleja en la prensa de Rumanía y España, analizando aspectos definitorios del mismo, tales como: su designación en los titulares de las notas de prensa, la conceptualización metafórica del suceso y el uso de una terminología específica que no forma parte del vocabulario usual, sino de un lenguaje profesional.

En conclusión, podemos afirmar que, tal y como se desprende del análisis de los titulares de las notas de prensa que tratan la cuestión del apagón, las denominaciones que designan la crisis eléctrica presentan una gran variedad de formas. De entre ellas, la prensa española es la que presenta una mayor variedad denominativa, con 22 sintagmas diferentes para el apagón, mientras que en los titulares de prensa de Rumanía solo se registran 17 sintagmas diferentes.

Además de las denominaciones que recibe el apagón, otra ilustración de la crisis en la prensa es su conceptualización como metáfora cognitiva ontológica, tanto en español como en rumano, pero con conceptualizaciones diferentes, específicas de cada cultura. De este modo, la crisis eléctrica en España se percibe en términos de una enfermedad (**EL APAGÓN ES UNA ENFERMEDAD**) que debe tratarse, lo que se ilustra con numerosas expresiones de padecimiento y malestar utilizadas en relación con la crisis eléctrica, tales como: *sufrir, recuperar, aguantar, prueba de resistencia, aumentar su resistencia, afectado, tumbar*. Asimismo, en la prensa rumana se ha puesto de relieve una conceptualización de la crisis como metáfora cognitiva ontológica, con la diferencia de que se trata de la metáfora **EL APAGÓN ES UN ENEMIGO (CRIZA DE CURENT ESTE UN INAMIC)**. Aparte de las expresiones destacadas en nuestro análisis y directamente relacionadas con el apagón, podemos resaltar la frecuencia de 32 ocurrencias en el corpus estudiado del verbo *a lovi* (golpear/atacar), que sugiere la presencia de un enemigo que ataca.

Como último nivel de análisis del reflejo del apagón en la prensa rumana y española, se ha estudiado el lenguaje especializado utilizado para explicar las premisas, las causas y las soluciones previstas para solucionar la crisis. Aunque en el presente análisis solo se han presentado algunos de los términos detectados, se constata que tanto en rumano como en español la variedad terminológica identificada es muy amplia, ya que cada subcorpus estudiado incluye numerosos términos monoléxicos (30) y pluriléxicos (30). Estos no solo no forman parte del lenguaje corriente, sino que pertenecen a un lenguaje especializado utilizado por una categoría profesional claramente delimitada y, tras aparecer espontáneamente en la comunicación del espacio público, desaparecen con la misma espontaneidad una vez superada la crisis.

Consideramos que los tres aspectos analizados son reveladores de la forma en que una situación de crisis efímera se refleja en la prensa de Rumanía y España. Sin embargo, se trata solo de un nivel de estudio muy puntual. Estas primeras observaciones sobre el hecho de que, durante el apagón, la prensa rumana se ha mostrado más descriptiva en los titulares y más sensacionalista en sus noticias que la prensa española podrían constituir una hipótesis de partida para una investigación más aprofundizada y de mayor alcance basada en un corpus periodístico bilingüe de gran extensión.

Bibliografía

- Brand, Ulrich. 2013. *La crisis múltiple dinámica y nexos de las dimensiones de la crisis, exigencias a las instituciones políticas y oportunidades para la política progresista*. Santiago de Chile: Ediciones Böll.
- Cabré, Maria Teresa. 1993. *La terminología: teoría, metodología, aplicaciones*. Barcelona, Antártida/Empúries
- Castillo Esparcia, Antonio. 2010. *Introducción a las Relaciones Públicas, Málaga: Instituto de Investigación en Relaciones Públicas (IIRP)*, URL: https://www.uma.es/media/files/libropr_1.pdf (última consulta 15.11.2025).
- Crespo Martínez, Ismael et al. 2017. *Instituto Nacional de Administración Pública (INAP)*, Madrid: INNAP Investiga, ISBN: 978-84-7351-570-2, 978-84-7351-569-6.

- Fernández Buey, Francisco Javier. 2009. "Crisis de civilización", en *Papeles de relaciones ecosociales y cambio global*, ISSN 1888-0576, N°. 105, 2009, págs. 41-51.
- Font i Huguet, Josep. 1982. *De la crisis al cambio*, Colección Urgell, Lleida: Industrias Gráficas Cuberes.
- Grady, Joseph. 2007. *Metaphor*. in D. Geeraerts y H. Cuyckens (Eds.), *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*, pp. 188–213. Oxford University Press.
- Kövecses, Zoltan. 2017. "Levels of metaphor". In *Cognitive Linguistics*, vol. 28, no. 2, pp. 321–347.
- Lakoff, George. 1993. "The contemporary theory of metaphor". in A. Ortony (Ed.), *Metaphor and Thought*. pp. 202–251. Cambridge University Press.
- Lakoff, George; Johnson, Mark. 2003. *Metaphors We Live By* (2nd Edition). Chicago: University of Chicago Press.
- McEnery, Tony and Hardie, Andrew. 2012. *Corpus Linguistics Method, Theory and Practice*, Cambridge: Cambridge University Press. URL: <https://nlp.csie.org/~sound/Corpus%20Linguistics%20Method%20Theory%20and%20Practice.pdf> (última consulta 15.11.2025).
- Piñuel, José Luis. 1997. *Teoría de la comunicación y gestión de las organizaciones*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Sinclair, John. 2004. "Corpus and Text — Basic Principles" in *Developing Linguistic Corpora: a Guide to Good Practice*, URL: <https://users.ox.ac.uk/~martinw/dlc/chapter1.htm> (última consulta 15.11.2025).
- Túñez López, Miguel. 2007. *Comunicación preventiva. Planificación y ejecución de estrategias de información interna y externa ante situaciones de crisis*. La Coruña: Netbiblo, SL.
- Varga, Cristina. 2022. "Terminologies émergentes et exploration de corpus spécialisé. Le lexique de la Covid-19 en roumain". In *Studia Universitatis Babeş-Bolyai. Philologia*, 67, 1, 235–254. <https://doi.org/10.24193/subbphilo.2022.1.14>.

Traductologie și intercomprehensiune

Traductology and Intercomprehension

Georgiana BADEA
(Université de l'Ouest
de Timisoara)

**Traduire les temporalités
dans la littérature d'anticipation.
Étude de cas : *Ravage*,
par René Barjavel**

Abstract: (Translating Dystopia: *Ravage* by René Barjavel) In this paper, we explore the challenges of translating so-called dystopian works – texts that some classify as science fiction and others as speculative fiction. Following in the tradition of post-apocalyptic novels such as *Brave New World* by Aldous Huxley and *1984* by George Orwell, René Barjavel's *Ravage* (1943) serves as our case study. Social and psychological crises, along with technological and economic breakdowns, will be examined to assess, on the one hand, the complex task of writing about the threats and/or opportunities presented by progress (including, anachronistically, the digital era), and on the other hand, the intricate process of translating such narratives. More than 80 years after its publication, this science fiction classic continues to resonate – with both its own time and ours. Hidden behind economic and social stakes, these threats and opportunities quietly infiltrate collective thinking and translation languages alike, haunting the world and amplifying the anxiety that fuels chaos. The reconstruction of a world that is devouring and destroying itself is intimately tied to the act of rephrasing nearly the same thing in another language for a different reader. Do crises in society and crises in language shape the way we reformulate in translation?

Keywords : (re)translation of literature, societal/language/translation crises, speculative fiction, Barjavel

Résumé : Dans cet article, nous nous intéressons à la pensée de la traduction d'une œuvre considérée à sa parution comme une dystopie science-fiction, actuellement perçue comme un roman, d'anticipation, à savoir *Ravage* (1943), de René Barjavel. S'inscrivant dans la lignée des romans post-apocalyptiques *Le meilleur des mondes*, de Huxley, et *1984*, d'Orwell, ce roman saisit la manière dont l'être humain gère des crises sociale et mentale, technologique et économique. Nous examinons, d'une part, l'expérience complexe d'écrire sur les menaces et/ou les opportunités induites par le progrès (y compris anachroniquement le numérique) et, d'autre part, l'expérience alambiquée de la traduire. Plus de 80 ans après sa parution, ce classique de la science-fiction fait écho aussi bien à son époque qu'à la nôtre. Masquées par les enjeux sociaux et financiers, ces menaces et opportunités traversent péniblement les esprits et les langues de traduction, hantent le monde et intensifient l'anxiété qui alimente le chaos. La reconstruction traductive d'un monde qui s'autoconsomme et s'autodétruit est intimement liée à l'expérience de reformuler un message dans une autre langue pour un autre lecteur. Nous concluons sur l'impact que les crises sociétales et géopolitiques et la crise du langage ont sur le langage et la reformulation traductive.

Mots-clés : (re)traduction littéraire, crise des sociétés/du langage/de la traduction, roman d'anticipation, Barjavel.

Introduction

Dans cet article, nous effectuons une analyse traductologique des temporalités qui caractérisent la littérature d'anticipation, en l'occurrence le roman *Ravage*, publié

par René Barjavel en 1943. La dimension futuriste des romans d'anticipation constitue un motif suffisant pour justifier la proposition régulière et cyclique de nouvelles traductions. Qu'elle soit dystopique ou utopique, la littérature d'anticipation embrouille les pistes de traduction en raison d'une triple temporalité qu'elle mobilise. D'abord, la science-fiction élabore des mondes fictifs et futuristes, intégrant des éléments scientifiques ou technologiques.

Il existe des œuvres de science-fiction situées dans le passé, dans le présent, dans un futur indéterminé. La réflexion traductive sur les temporalités prête attention au fait que la science-fiction se projette sur l'avenir à partir d'un passé qui est susceptible de devenir présent pour le traducteur et pour le lectorat des traductions. Certainement, « la projection du récit dans le temps à venir [...] n'est pas [...] l'invention ou l'apanage de la science-fiction » (Bellagamba, Langlet), néanmoins, dans l'« anticipation non étiquetée SF », la temporalité et les enjeux prospectifs dépassent les simples frontières génériques de la science-fiction. Le roman *Ravage*, publié par René Barjavel en 1943, se situe dans cette catégorie. Souvent associée à la science-fiction, qui décrit un futur imaginaire, et même considérée comme sa désignation française, dont il demeure difficile de la dissocier, *Ravage* met en scène un univers imaginaire et soulève ainsi des interrogations liées à la temporalité. La traduction du rétrofuturisme caractérisant ce roman exige une articulation subtile entre trois temporalités distinctes : la temporalité de l'auteur (1943) et du monde où sont créés des néologismes visionnaires ; la temporalité du récit (2052 dans le roman) et du « futur » imaginé qui sert de contexte narratif ; et la temporalité du lecteur cible (aujourd'hui), afin que lecteur puisse percevoir le décalage temporel sans être perdu. Ces dimensions constituent autant de défis pour les traducteurs. Nous proposons une réflexion sur les limites de la traduction de la littérature d'anticipation en évoquant des problématiques qui lui sont associées : l'aspect technologique et l'aspect prophétique.

René Barjavel, écrivain d'anticipation et de science-fiction

Écrivain, journaliste, adaptateur, scénariste, actuellement considéré l'un des maîtres de la science-fiction française, René Barjavel (1909-1985) porte un regard inquiet sur l'avenir et tente de mettre en garde les lecteurs contre toutes sortes de menaces liées au progrès. *La Nuit des Temps* (1968), *Le Grand Secret* (1973), *La Tempête* (1982), ce sont des romans qui témoignent de son passéisme et dans lesquels paraissent de thèmes devenus récurrents non seulement dans la littérature de Barjavel, mais aussi dans la littérature d'anticipation et de science-fiction en général : la chute de la civilisation causée par l'excès de la science, l'abus technologique et par l'absurdité de la guerre, et l'amour éternel et indestructible. Le thème central de sa littérature est la dénonciation du progrès scientifique et technologique sans conscience morale, menant inévitablement à l'autodestruction de l'humanité.

Ravage est un texte polyphonique, riche de tons et de registres dans lequel Barjavel alterne habilement: le poétique et le sensuel – à travers le personnage Blanche et des descriptions quasi picturales de la nature et des émotions qui contrastent avec

l'univers urbain – , le technique et le rationnel – par le descriptif minutieux des aliments, de la ville, des systèmes, dépendance aux technologies et des prémices crises environnementales – , le narratif et l'idéologique – au cœur de la relation de Seita et Blanche, dans l'exploration des thèmes sociétaux comme l'urbanisme, la surveillance; la manipulation de la société de masse et le patriarcat.

Ce roman, traversé par l'idée que l'homme, par arrogance intellectuelle et par ignorance de sa propre nature, court à sa perte en manipulant des forces qu'il ne maîtrise pas, est une prospective critique sociale et technologique que Barjavel transforme dans un avertissement moral : la survie de l'humanité ne dépend pas des avancées technologiques, mais de sa capacité à maîtriser ses instincts destructeurs. Barjavel explore une constante oscillation entre le confort promis par le progrès et la déshumanisation graduelle qui en dérive, allant jusqu'à ce que l'inhumanité s'installe. Ce futur technologiquement avancé et déshumanisé caractérise un futur déterminé, le monde en 2052, dépeint dans le *Ravage*. Les êtres humains ont perdu le goût de l'effort, de l'interaction humaine, de la spontanéité dans ce décor extrêmement modernisé (par rapport aux années '40) : technologie omniprésente (wagons à suspension aérienne, climatiseurs, robinet automatique sur les tables, fauteuils à lecteur électrique), automatisation des services (les serveurs ont disparu au profit des distributeurs automatiques), confort absolu et plaisir sensoriel passif (réglage de la température, ambiance tamisée, parfums diffusés, lecture assistée par voix synthétique). Les seuls « vestiges » d'activité humaine, d'improductives présences symboliques : les caissières figées dans leur inactivité. Les humains sont des spectateurs d'une vie confortable et figée, comme c'est bien le cas du film d'animation *Wall-E*, de Stanton, 2008 ou, à une autre échelle, de *L'Idiocratie*, Juge, 2006). Une hubris conduit à une mise en garde destinée à ramener l'être humain à la maîtrise de sa propre démesure ; pourtant, une autre forme d'excès finit par engloutir, autrement mais tout aussi implacablement, ceux-là mêmes qui avaient tenté d'y mettre un terme.

Barjavel brosse le portrait de la fin de l'humanité technologique et la reconstruction d'une civilisation sur d'autres bases après la grande panne d'électricité survenue le 3 juin 2025. Les quatre parties du roman – *Les temps nouveaux*, *La Chute des villes*, *Le Chemin de cendres*, *Le Patriarche* –, dimensionnellement inégales, constituent les piliers d'une « fiction hors-science » (Meillassoux), d'une trame narrative dans laquelle la continuité étant déchirée, on a recours à l'instauration des lois de la nature. La panne d'électricité est le déclencheur de la rupture. Privés d'eau courante, de lumière, de moyens de déplacement, les habitants de la Ville Radieuse sombrent dans le chaos. Aucune machine ne fonctionne plus. Leur monde est en crise, leurs vies également. La fin de l'humanité technologique et l'impuissance des ministères préowelliens inefficaces, aggravés par l'épidémie de choléra, les mégafeux et la censure font écho à l'époque de sa création, sous l'occupation de la France par l'Allemagne. C'est le décor que Barjavel exploite pour mettre en scène le protagoniste François Deschamps, jeune agriculteur. Pour gérer la crise, ce « Noé » prône le retour à la terre et l'exode vers les zones rurales, où il reconstruit une nouvelle civilisation par

le retour à une économie agricole. Dans cette autocratie sagement gérée par François le patriarche, qui a établi l'assise d'une prospère civilisation agricole et autosuffisante en nourriture, la polygamie est instaurée pour des raisons démographiques et de force ouvrière. Le fondateur de cette soupape de sécurité connaît une mort tragique et ironique : il est tué par le progrès qui naît des manques (l'explosion d'une chaudière ou d'un alambic, résultat de la tentative de Denis, jeune forgeron ingénieux, de recréer la technologie ancienne). Le roman ne fait qu'illustrer que l'histoire se répète : un cercle vicieux que les êtres humains n'arrivent que temporairement à briser.

Traduire les temporalités d'un récit d'anticipation daté : *Ravage* (1943)

Barjavel décrit un futur imaginaire et imaginé dans le passé et soulève des questions sur la temporalité : temporalité de l'œuvre et de l'écriture, temporalité de la lecture (des premiers lecteurs, à partir des années '40 du XX^e siècle, des lecteurs du XXI^e siècle) et temporalité de la traduction. Traduire *Ravage*, dystopie d'anticipation, présente plusieurs intérêts majeurs, à la fois littéraires et culturels, politiques et historiques, mais également linguistiques pour les deux premières parties, *Les temps nouveau* et *La Chute de villes*. Dans ces deux parties, Barjavel ne fait pas une description technique, mais une projection spéculative et il s'y sert des mots-fictions (« plastec », « radio-rasoir », « télé »), des périphrases (*plaque extensible qui lisait le texte à voix haute, bateau roulant, ville suspendue, musique par les murs*) et jeux de mots/sons (*Le Cornemusier*). Révélation d'un imaginaire français du futur, *Ravage* mêle lyrisme, ironie et critique sociale. Le traducteur sera tenu de préserver l'effet d'étrangeté et de faire preuve de créativité lexicale à même de restituer l'esthétique rétrofuturiste bâtie sur la fascination pour le progrès et sur la peur de la déshumanisation. Outil de dialogue interculturel, la traduction montrera comment différentes sociétés ont projeté leurs angoisses et leurs espoirs dans le futur. La nature du texte source impose au traducteur qu'il soit visible : non pas en truffant la traduction de notes infrapaginales, mais en intégrant adroitement les choix traductifs, les compensations et les reformulations explicatives dans le texte lui-même, sans alourdir la narration ni entraver l'immersion du lecteur dans l'œuvre. Comment traduit-on un roman dystopique devenu un récit d'anticipation emblématique ?

Temporalité de l'écriture : de l'auteur et du récit

Barjavel, dans *Ravage*, imagine un futur situé par rapport à son présent (années '40-'50). Dans ce futur prospectif, il extrapole les tendances de son époque (urbanisation, technologie, rationalisme, etc.). Le traducteur roumain, ou tout traducteur contemporain (années '20-'30 du XXI^e siècle), doit faire face à plusieurs décalages temporels, puisque le futur lointain (2052) que Barjavel imagine est, du point de vue du lecteur actuel, déjà un (futur) passé imaginé. Il est préférable que le langage du futur reste compréhensible, qu'il ne soit pas modernisé de façon à effacer la couche historique de cette science-fiction. À cette fin, le traducteur préservera le style utopique décalé (évitant les anachronismes, mais aussi la restitution trop réaliste ou

contemporaine) et il deviendra un médiateur entre trois époques : le futur imaginé par Barjavel dans les années '40, le présent du lecteur roumain, situé dans une post-transition urbaine et post-communiste, et le passé du réel, connu par Barjavel et reconnu par le lecteur moderne (Paris, Berlin, Washington, Vienne, Lyon, Oslo ; Bois de Boulogne, Bois de Vincennes, Haut-Vaugirard, Montmartre, Sacré-Cœur, Versailles, la ligne Nantes-Vladivostok ; Europe, Asie, Atlantique; Louis XIV, Goethe, Dante, Céline, etc.). À l'époque du numérique, les lecteurs vivent une autre histoire urbaine et ont une perception moins mythifiée du progrès technologique. Ainsi, le traducteur interprète le futur au passé que Barjavel crée depuis un présent postmoderne :

TS : « Pendant les cinquante dernières années, les villes avaient débordé de ces limites rondes qu'on leur voit sur les cartes du XXe siècle. Elles s'étaient déformées, étirées le long des voies ferrées, des autostrades, des cours d'eau. (...) Les anciennes cités, placées au carrefour de cette ville-serpent, gardaient leurs noms antiques. Les villes nouvelles, divisées en tronçons d'égale longueur, avaient reçu en baptême un numéro, dont les chiffres étaient déterminés par leur situation géographique. Entre ces villes-artères, la nature retournait à l'état sauvage. » (Barjavel, 25-26)

TC : În ultimii cincizeci de ani, orașele pierduseră contururile circulare ce se pot vedea pe hărțile secolului XX. Se deformată, se alungiseră de-a lungul căilor ferate, autostrăzilor, al cursurilor de apă. (...) Vechile cetăți, aflate la confluența cu orașul-șarpe, își păstrau numele antice. Orașele noi, divizate în tronșoane de lungime egală, primiseră la botez un număr, ale cărui cifre erau determinate de poziția lor geografică. Între aceste orașe-artere, natura revenea la starea sălbatică. (copie d'étudiant)

Les marqueurs de rétrofuturisme sont nombreux dans le roman. *Les Villes Hautes*, des créations urbaines dépendantes de la technologie, résultent de l'atomisation, portent des noms évocateurs : *Ville Radieuse*, *Ville suppliante*, *Ville Dentelle*, *Ville Rouge*, *Ville d'Or*, *Ville d'Azur*, *La Ville Radieuse* est une référence ironique au surnom de Paris, la Ville des Lumières qui renvoie à la fois au Siècle des Lumières (XVIII^e siècle) et à l'éclairage des rues (lanternes sous Louis XIV, ensuite becs à gaz, électricité). *Le Cornemusier* constitue une déformation ironique du nom de l'architecte utopiste Le Corbusier, afin de critiquer ses idéaux urbanistiques. La mathématisation d'un futur biologiquement désorganisé et chaotique se traduit par l'organisation de villes par numéros. La fossilisation architecturale se généralise et des monuments comme Sacré-Cœur sont réduits au statut de « spécimen » d'architecture ancienne, ce qui marque la rupture radicale avec le passé.

La temporalité de l'écriture et la temporalité de lecture fonctionnent comme des couches géologiques qui se superposent. Le lecteur contemporain lit ce roman comme une fable passée de mode, mais pleine d'enseignements : le retour à la nature sauvage, expérimenté lors de la pandémie de coronavirus (2020-2022), n'est plus uniquement un signe de désordre, mais un signe d'espoir mental, écologique, une manière de survivre. La lecture sera inévitablement distanciée et indulgente face à l'utopie désuète de Barjavel.

Temporalité de la traduction et du lecteur ciblé

Nous nous proposons de mener une réflexion sur les limites de la (re)traduction de l'anticipation en évoquant les problématiques qui lui sont souvent associées : l'aspect technologique et l'aspect prophétique. Les œuvres de science-fiction traduites doivent préserver leur altérité et leur vraisemblance. Mais que fait-on du lexique des récits d'anticipation datés ? Le modernise-t-on, et ce à chaque retraduction ? La composante temporelle est un élément indissociable du roman d'anticipation, par sa dimension futuriste d'une part, et du fait de sa propre temporalité d'autre part, parce que « le poids du contexte réel [...] est déterminant dans la manière dont les auteurs de science-fiction anticipent. » À cette temporalité de l'écriture s'ajoute celle de la lecture, qui influence amplement la réception d'une œuvre. En effet, on ne lit pas *Ravage* aujourd'hui comme on le lisait lors de sa publication (1943). Pour les premiers lecteurs (en original ou en traduction), le rapprochement entre leur quotidien et le déroulement des vies décrit dans le roman – la pénurie durant la Seconde Guerre Mondiale et la surabondance n'étaient qu'un exercice d'imagination requis par toute œuvre littéraire. Pour le lecteur actuel, ce sera sans doute la ressemblance avec notre société de surveillance généralisée qui sera la plus frappante (un clin d'œil à *Big Brother*). Enfin, penchons-nous sur la temporalité de la traduction. « Traduire est une activité soumise au temps et une activité qui possède une temporalité propre ». Puisqu'elle est soumise au temps, la traduction dépend donc du moment auquel elle est réalisée, d'où la retraduction, impérative d'ailleurs lorsqu'une dystopie devient œuvre d'anticipation datée, comme *Ravage*. Il ne s'agit pas de conserver la mémoire d'un futur imaginé, mais de rendre visible une alerte visionnaire, pensée dans un autre temps mais qui entre en résonance troublante avec notre présent. *Ravage*, *Le meilleur des mondes* (Huxley) et *1984* (Orwell) sont des dystopies qui fonctionnent comme une prophylaxie fictionnelle, une mise en garde contre la technocratisation du vivant, la déshumanisation des relations ou encore la marchandisation des corps. Barjavel imagine les dérives possibles d'un progrès que l'humain ne maîtrise plus. La traduction devra conserver le volet critique du roman ; inviter les lecteurs contemporains à se questionner et à agir pour éviter l'avènement de ce cauchemar projeté. En ce sens, la traduction de cette dystopie fonctionne comme un outil de vigilance collective. Une stratégie de traduction soucieuse de l'adéquation et de l'acceptabilité saura articuler la fidélité au ton dystopique originel et l'efficacité communicative dans le contexte actuel.

Il a pu être observé que le transfert interlingual doit s'accompagner de l'interprétation de l'avertissement, tout en maintenant la tonalité inquiétante, parfois clinique, pour susciter le malaise voulu par l'écrivain et faire sentir au lecteur qu'il est concerné. Il est essentiel de faire preuve de créativité lexicale, de contextualiser sans neutraliser ou fausser l'architecture du discours. Une stratégie de traduction à géométrie variable est souhaitable puisqu'elle permettra une traduction interprétative, lisible, ponctuellement explicative, accompagnée d'une mise à niveau du langage (des néologismes, des mots-fictions, des réalités tombés en désuétude) Par conséquent, nous

proposons une stratégie de traduction souple qui intègre à la fois l'actualisation des références technologiques et une adaptation du lexique.

Ainsi, à la suite de Berman (1986 et 1990), on peut prétendre qu'une première traduction a toujours tendance à être plutôt assimilatrice, à réduire l'altérité au nom d'impératifs culturels, éditoriaux, etc. Dans cette situation, la retraduction consisterait en un retour au texte source. L'hypothèse de la retraduction ainsi posée induit alors que toute première traduction est « défailante », et que « la retraduction surgit de la nécessité [...] de réduire la défailance originelle ». La retraduction envisagerait donc uniquement un processus réparateur, ayant pour but de corriger et parfaire la ou les traduction(s) déjà existante(s). Il arrive bien souvent que des romans d'anticipation perdent de leur superbe avec le temps qui passe, car certains objets du récit les maintiennent immanquablement dans l'ère de leur écriture. Ainsi, l'illusion d'un futur peut se voir fortement compromise par le fossé technologique qui nous sépare de l'auteur. Le traducteur ne pourrait-il pas alors tirer profit du célèbre adage « traduttore, traditore » pour remédier à ce problème, en proposant un genre d'actualisation technologique à chaque retraduction ?

Un marqueur fort de rétrofuturisme est le syntagme « étage de ville » :

TS : « *Les studios de Radio-300 étaient installés au 96e étage de la Ville Radieuse, une des quatre Villes Hautes construites par Le Cornemusier pour décongestionner Paris. La Ville Radieuse se dressait sur l'emplacement de l'ancien quartier du Haut-Vaugirard, la Ville Rouge sur l'ancien Bois de Boulogne, la Ville Azur sur l'ancien Bois de Vincennes, et la Ville d'Or sur la Butte-Montmartre. Des bâtiments qui couvraient jadis celle-ci, seul avait été conservé le Sacré-Cœur, ce spécimen si remarquable de l'architecture du début du xxe siècle, chef-d'œuvre d'originalité et de bon goût.* » (Barjavel, 11)

TC : *Studiourile Radio-300 erau instalate la etajul 96 al Orașului Radios, unul dintre cele patru Orașe Înalte construite de Le Cornemusier pentru a descongiona Parisul. Orașul Radios se ridica pe locul fostului cartier Haut-Vaugirard, Orașul Roșu în loc de Bois de Boulogne, Orașul Azur în fostul cartier Bois de Vincennes și Orașul de Aur pe Butte-Montmartre. Dintre clădirile care acopereau odinioară colina Montmartre, singura păstrată a fost Sacré-Cœur, specimen atât de remarcabil al arhitecturii de început de secol XX, capodoperă de originalitate și bun gust.* » (copie d'étudiant)

Les difficultés de traduction se manifestent principalement dans les choix lexicaux et la nécessité de contextualisation. Le verbe *décongestionner*, terme technique et urbanistique spécifique aux années '40-'50, lié à la théorie de Le Corbusier, est conservé en roumain pour ancrer historiquement le texte. Bien qu'il soit légèrement daté pour le lecteur roumain contemporain, ce choix est délibéré et maintient l'esthétique de la littérature de science-fiction de l'époque. Dans la vision de l'architecte fictif Le Cornemusier, inspiré de Le Corbusier, Paris n'est plus une ville étendue horizontalement, mais décongestionnée par la constructions des bâtiments autonomes et gigantesques, des mégastructures (« Villes Hautes ») à l'intérieur

desquelles les lieux ne sont plus désignés par des adresses de rues, mais par leur numéro d'étage, comme le « 96e étage » où les studios de Radio-300 ont le siège.

Les références culturelles et les toponymes (*Le Cornemusier*, *Haut-Vaugirard*, *Bois de Vincennes*, *Butte-Montmartre*, *Sacré-Cœur*) sont préservés tels quels, parce que le traducteur s'appuie sur la culture générale du lecteur. Dans une note de bas de page, le traducteur précise : « Le Cornemusier, architecte fictif, inspiré de Le Corbusier. » Les toponymes nouveaux créés par Barjavel sont descriptifs, ayant une signification claire qui a été sémantiquement traduite en roumain : Ville Radieuse, *Orașul Radios*, Villes Hautes, *Orașe Înalte*, Ville Rouge, *Orașul Roșu*, Ville d'Or, *Orașul de Aur*, Ville Azur, *Orașul Azur*. Dans la traduction roumaine, le toponyme « Butte-Montmartre » est préservé dans la première partie de la phrase pour localiser l'endroit avec précision. Ensuite, l'anaphore *celle-ci* est restituée par la version naturelle en roumain *colina Montmartre*, évitant partiellement la répétition et éliminant toute ambiguïté.

Le terme « plastec », inventé par Barjavel (de la contraction *plastique* et *technologie*) et omniprésent dans le roman, est décrit comme un matériau synthétique, modelable à volonté, résistant, transparent ou opaque selon les usages. Il est utilisé pour la vaisselle, les meubles, les murs, les vêtements, les chaussures, les véhicules. Dans ce roman, ce terme évoque une matière futuriste.

TS : « Gaston conduisit son patron et son invitée près de *l'appareil* qui devait les conduire en Écosse. À travers *sa coque en plastec* transparent, légèrement bleuté, ils apercevaient, au-dessus du moteur, la cabine ronde, enfermée dans cet œuf gigantesque comme le jaune dans un œuf de poule. » (Barjavel)

TC : Gaston și-a condus patronul și invitata lângă *aparatură* care urma să-i ducă în Scoția. Prin *carcasa din plastec* transparent, ușor albastrui, ei zăreau, deasupra motorului, cabina rotundă, închisă în acest ou gigantic precum gălbenușul într-un ou de găină. (copie d'étudiant)

TS : « Tous les *meubles* du salon (...) avaient été taillés dans un *plastec* brun pâle, à demi translucide, par un ébéniste en renom. » (Barjavel)

TC : Toate *mobilele* din sufragerie (...) fuseseră sculptate de un ebenist renumit dintr-un *plastec* brun-pal, semi-translucid. (copie d'étudiant)

TS : « Dans une loge, à côté de Jérôme Seita, le vieux ministre de la Radio tournait ses regards vers la scène, séparée de la salle par un hermétique *mur de plastec*. » (Barjavel)

TC : Într-o lojă, lângă Jérôme Seita, bătrânul ministru al Radioului își îndrepta privirile spre scenă, separată de sală printr-un *zid ermetic de plastec*. (copie d'étudiant)

Le mot « plastec » dans *Ravage* de Barjavel est un néologisme fictif, typique de la science-fiction d'anticipation. Il mérite une analyse fine pour décider de la meilleure

stratégie de traduction : conserver en traduction le néologisme fictif, le traduire par un mot actuel équivalent, employer une périphrase technologique fluide sans néologisme ou créer un autre néologisme qui respecte le mécanisme de création lexicale de l'écrivain.

Utiliser le néologisme fictionnel « plastec » ne produit pas une étrangeté lexicale et annihile l'effet d'anticipation, car il ne recrée pas un effet de rétrofuturisme et, en outre, induit une connotation de parler populaire ou rural (contamination du mot usuel en roumain *plastic*). Un tel choix traductif peut déconcerter le lecteur et nécessite une incrémentalisation ou une note de bas de page. Vu que la traduction par *plastec* perd l'intention centrale de Barjavel et risque de produire des faux-sens et de marquage social, il faut envisager une autre solution et éviter absolument le mot *plastec* tel quel en roumain, pour ne pas dénaturer l'effet original.

TS : « Depuis *la semelle en demi-plastec* souple et inusable, jusqu'au col qui enfermait le cou ou dégagait la poitrine, selon la mode, le costume des temps nouveaux, sans un centimètre carré de tissu inutile, collait au corps qu'il entourait comme une gaine. » (Barjavel)

TC : De la *talpa din semi-plastec* moale și inuzabil până la cap, costumul epocii noi se mula pe trup ca o teacă, fără un centimetru pătrat de material în exces, ajustându-se la gât, strâns sau decoltat, după cum dicta moda. (copie d'étudiant)

Le défi ne consiste pas à identifier un terme réel, aujourd'hui courant, qui, inséré dans la traduction d'un roman écrit en 1943, montrerait que Barjavel a anticipé une évolution technologique ou sociétale réelle, sans que le mot existât à l'époque. Traduire le mot « plastec » par un anachronisme rétroactif nie l'intention anticipatrice et spéculative de Barjavel. Le restituer par un mot actuel équivalent — *plastic* (plastique) ou *polimer* (polymère) — présente l'avantage de clarifier pour le lecteur moderne la nature de ce matériau, en l'aidant à comprendre le monde technologique que Barjavel imaginait. Chez Barjavel, le « plastec » correspond assez clairement, dans son usage généralisé, synthétique et multifonction, à des matériaux comme le polymère technique — polycarbonate, acrylique (PMMA), ABS, PET, PVC — massivement utilisé dans les objets ménagers, l'électronique, l'automobile.

TS : « Le *plastec luminescent*, qui remplaçait les pavés et le bitume triste, renvoyait en douce lueur la lumière qu'il avait absorbée pendant la journée. » (Barjavel)

TC : *Acrilicul/PMMA /ABS luminiscent, care înlocuia pavelele și bitumul trist*, reflecta într-o strălucire blândă lumina absorbită în timpul zilei. (copie d'étudiants)

Ces matériaux réels (PVC, ABS, etc.) sont proches du « plastec » imaginé par Barjavel, mais ces mots désignant matériaux quotidiens pour le lecteur actuel n'évoquent pas un monde fictionnel et sont anachroniques et inappropriés dans le style rétrofuturiste de *Ravage*. Un tel choix de traduction présente plusieurs inconvénients :

il gomme l'effet d'anticipation, bouscule les temporalités et les réalités, et efface l'aspect critique de la société technologique à outrance.

Se résoudre à une périphrase explicative ne saurait constituer une stratégie de traduction satisfaisante (« plastec », rendu par *compozit sintetic translucid și elastic, necunoscut azi* — matériau composite translucide et élastique, méconnu aujourd'hui):

TS : « Tous les *meubles* du salon (...) avaient été taillés dans un *plastec* brun pâle, à demi translucide, par un ébéniste en renom. » (Barjavel)

TC : Toate *mobilele* din sufragerie (...) fuseseră sculptate de un ebenist renumit dintr-un *compozit sintetic translucid și elastic, necunoscut azi*, de culoare brun-pal, semi-translucid. (copie d'étudiant)

Le recours à une telle paraphrase explicative semble être une stratégie pour contourner l'emploi d'un néologisme potentiellement épineux. Cependant, étant donné que le vocable « plastec » apparaît à vingt reprises dans le texte, le traduire systématiquement de cette manière, si cela peut aider le traducteur à ancrer le récit dans une temporalité fictionnelle future, risque de compromettre la fluidité de lecture ainsi que le style littéraire de Barjavel.

L'adoption d'un néologisme technologique marqué s'impose comme le choix le plus logique. En imaginant ce composé futuriste, Barjavel dépasse le stade du polymère technique pour concevoir une matière aux propriétés tant mécaniques qu'électroniques. Cette singularité empêche tout recours à un terme contemporain, lequel échouerait à traduire l'ambition fictionnelle et la charge critique du roman. Le traducteur doit donc créer un néologisme artificiel qui respecte les règles de formation des mots en roumain et qui possède une résonance futuriste, tout en restant distinct de la forme populaire en roumain. Un néologisme calqué du français, *plasteh* – de *plastic* (plastique) et *tehnologie* (technologie) – paraît une option à même de restituer fidèlement le mécanisme de création de Barjavel. Les néologismes *plastoglas*, *plastolit*, *translucitex* reproduisent un effet techno-rétrofuturiste crédible, n'évoquent ni une erreur, ni une classe sociale

TS : « Dans une loge, à côté de Jérôme Seita, le vieux ministre de la Radio tournait ses regards vers la scène, séparée de la salle par un hermétique *mur de plastec*. » (Barjavel)

TC : Într-o lojă, lângă Jérôme Seita, bătrânul ministru al Radioului își îndrepta privirile spre scenă, separată de sală printr-un *perete ermetic de plastoglas/plastolit*

Tenter de traduire le « plastec » de Barjavel par le néologisme *plastoglas* s'avère aussi peu concluant que la traduction par *plastec*, choix antérieurement analysé. La trop grande proximité phonétique de ce mot-valise avec le terme roumain *plastiglas* crée une interférence sémantique fâcheuse. Ce glissement de sens banalise le terme et dissipe l'effet de nouveauté recherché, privant ainsi l'invention de sa dimension

purement fictionnelle et de son ancrage futuriste. Les néologismes roumains *plastolit* et *plasteh* sont plus percutants et évocateurs d'une matière synthétique. L'intérêt du « plastec » barjavélien réside dans son aspect daté aujourd'hui, portant en lui l'empreinte temporelle des anticipations futuristes des années '40-'50 vues du futur. Les néologismes modernes comme *plastoglas* ou *translucitex* manqueraient cet effet rétro.

Dans le roman, il y a six occurrences de *Villes Hautes* et deux pour *ville haute*. Ce syntagme qui désigne en fait des « villes suspendues » a été sémantiquement traduit en roumain, par *Orașe Înalte*, mais cette version ne fait ni sens, ni effet rétrofuturiste. Traduire par *Orașe Suspendate* serait plus approprié, mais on ne saurait pas préserver l'effet rétro. Il s'y agit d'une difficulté inhérente à la traduction littéraire qui ne se limite pas à transposer le sens littéral, mais se propose de préserver l'intention stylistique, le ton et les connotations culturelles du texte source.

L'expression française *Villes Hautes*, bien qu'elle soit simple, évoque une vision d'avenir des années '40-'50. L'inconvénient des traductions roumaines, *Orașe Înalte*, *Orașe de Sus* est qu'elles perdent la nuance et l'impact du syntagme français *Villes Haute*.

TS : « Les studios de Radio-300 étaient installés au 96e étage de la Ville Radieuse, une des quatre *Villes Hautes* construites par Le Cornemusier pour décongestionner Paris. » (Barjavel, 11)

TC 1 : Studiourile Radio-300 erau instalate la etajul 96 al Orașului Radios, unul dintre cele patru *Orașe Înalte* construite de Le Cornemusier pentru a descongiona Parisul. (copie d'étudiant)

TC 2 : Studiourile Radio-300 erau instalate la etajul 96 al Orașului Radios, unul dintre cele patru *Orașe de Sus* construite de Le Cornemusier pentru a descongiona Parisul. (copie d'étudiant)

Les syntagmes roumains *Orașe Înalte* et *Orașe de Sus*, ne fonctionnent pas pour plusieurs raisons. En roumain, il n'y a pas une association naturelle entre *hautes* et *suspendues/aériennes* dans ce contexte précis. Le lecteur roumain pourrait simplement penser à des villes situées en altitude (à la montagne), pas à des structures futuristes flottantes. Le roumain *Orașe de Sus* (« villes d'en haut/du dessus ») est aussi simple que le syntagme français, mais crée confusion avec de nombreux toponymes roumains dans la structure desquels paraît une préposition ou un génitif simple. Ces choix traductifs produisent la perte de l'effet rétrofuturiste et altèrent le sens.

Traduire l'expression *Villes Hautes* par le roumain *Orașe Suspendate* (« villes suspendues ») ou par *Orașe Aeriene* (« villes aériennes »), serait, certes, sémantiquement plus précis pour décrire des cités flottantes ou suspendues, mais cela ne restituera pas l'effet rétro.

TS : « Les studios de Radio-300 étaient installés au 96^e étage de la Ville Radieuse, une des quatre *Villes Hautes* construites par Le Cornemusier pour décongestionner Paris. » (Barjavel, 11)

TC 1 : Studiourile Radio-300 erau instalate la etajul 96 al Orașului Radios, unul dintre cele patru *Orașe Aeriene* construite de Le Cornemusier pentru a descongestia Parisul. (copie d'étudiant)

TC 2 : Studiourile Radio-300 erau instalate la etajul 96 al Orașului Radios, unul dintre cele patru *Orașe Suspendate* construite de Le Cornemusier pentru a descongestia Parisul. (copie d'étudiant)

La première solution, *Orașe Suspendate* – trop descriptive, trop moderne et techniquement précise – perd la simplicité naïve et poétique de l'expression barjavélienne. La seconde solution, *Orașe Aeriene*, bien qu'elle possède une connotation littéraire intéressante, génère un effet différent de celui recherché par Barjavel. Quant à traduire par *Orașe Zburătoare* (« villes volantes »), l'option serait trop fantaisiste et fausserait le vouloir-dire sémantique et le vouloir dire de l'écrivain. Il est crucial de choisir un terme qui, comme dans *Ravage*, suggère l'émerveillement et l'étrangeté d'une époque révolue face à la modernité.

L'idée de traduire par *Orașe Verticale* (« villes verticales ») nous semble qu'elle mérite d'être examinée, car elle se situe à mi-chemin entre le littéral et le descriptif.

TC revu : Studiourile Radio-300 erau instalate la etajul 96 al Orașului Radios, unul dintre cele patru *Orașe Verticale* construite de Le Cornemusier pentru a descongestia Parisul.

Cette solution pourrait potentiellement mieux fonctionner que les précédentes suggestions (recueillies dans des copies d'étudiants). Premièrement, les éléments qui composent cette unité de traduction sont aussi simples et directs que ceux employés par Barjavel. L'adjectif roumain *verticale* est moins technique que *suspendante* (« suspendues »). L'unité de traduction *Orașe Verticale* évoque immédiatement l'image de mégastructures s'élevant vers le ciel, ce qui est cohérent avec la vision rétrofuturiste de la civilisation que Barjavel critique pour son obsession pour la hauteur et la technologie. La connotation rétrofuturiste capte également la résonance historique, littéraire et architecturale, que l'expression « ville verticale » a développée au début du XX^e siècle pour désigner des projets utopiques ou dystopiques.

À l'époque où Barjavel écrivait, le principe de « télélecture » était une idée d'avant-garde. Ce concept, au même titre que le « plastec », s'inscrivait dans la technologie fictive élaborée par l'auteur pour dépeindre une société résolument moderne, celle de l'année 2052. Le terme *telelectură* demeure marginal en roumain, où l'on privilégie le calque *telecitire* ou l'expression *citire la distanță* pour désigner la relève automatique des compteurs, et sa traduction posant un défi stylistique majeur. Les options retenues dans les copies d'étudiants, oscillant entre l'emprunt (*telelectură*)

et la réinterprétation moderne (*audio-lectură*), se heurtent à l'usage actuel du mot, aujourd'hui réservé à la télémesure technique. Ce faisant, l'effet « futuriste d'époque » voulu par Barjavel s'efface au profit d'une terminologie soit trop obscure, soit trop banale, échouant ainsi à recréer l'univers de 2052.

TS : « C'était, en somme, une parfaite, mais banale installation de *télélecture*, comme il en existait environ une dizaine en Europe, à l'usage des vieillards dont la vue baissait, des aveugles, et des solitaires qui désiraient se donner à la fois la compagnie d'un livre ami et celle d'une voix humaine. » (Barjavel, 1943)

TC 1 : Era, în fond, o perfectă, dar banală instalație de *telelectură*, cum mai existau vreo zece în Europa, la îndemâna bătrânilor cu vederea slabă, a orbilor și a singuraticilor care doreau să aibă și compania unei cărți prietene, și pe cea a unei voci umane. (copie d'étudiant)

TC 2 : Era, în fond, un perfect, dar banal *sistem de audio-lectură* – erau vreo zece în Europa –, la îndemâna bătrânilor cu vederea slabă, a orbilor și a singuraticilor care doreau să aibă simultan compania unei cărți placute și pe cea a unei voci umane. (copie d'étudiant)

Le défi de la traduction réside ici dans la préservation du caractère visionnaire et désuet de la « télélecture ». Barjavel imagine sous ce nom une véritable « machine à lire » vocale, loin de l'acception technique actuelle de la *telecitire* roumaine, limitée à la relève de données, qui ne saurait être réduit à une simple « lecture à distance » (*citire la distanță*). Afin de préserver la dimension fictionnelle du roman, il convient d'écarter les termes trop actuels comme *audio-lectură*. Le recours à *fono-lectură* constitue une solution judicieuse. En choisissant une racine comme « phono- », le traducteur rappelle au lecteur que la technologie décrite appartient à l'ère de la radio et des prémices de l'électronique, et non à l'ère du numérique. Ce terme possède la résonance typique de la science-fiction d'époque, permettant ainsi de maintenir l'équilibre entre intelligibilité et anachronisme volontaire.

Barjavel aimait les noms qui révèlent une vérité grinçante sur le personnage. Nous observons qu'il y a deux catégories d'aonymes barjavéliens. La première catégorie est formée de patronymes communs et réels à double fonction dénotative et connotative : *Teste*, « tête » ; *Péllisson*, « peau/fourrure » ; *Descamps*, « des champs ». Dans ce cas, le défi n'est pas de traduire les patronymes, mais de maintenir leur statut de noms de famille crédibles. On pourrait les restituer en roumain par *Căpățână*, équivalent sémantique qui désigne la tête de manière imagée, tout en étant un patronyme réel ; le nom *Péllisson*, dans le contexte de l'apprentissage du vélo, il suggérerait avec humour celui qui va « laisser sa peau ». Opter pour *Pielaru/Blănaru* (le peaussier/fourreur) ou *Cojocar* créerait un contraste entre les intellectuels *Căpățână* et l'instructeur *Blănaru*. Descamps pour être sémantiquement traduit par *Câmpeanu* (de câmp, « champ »). La naturalisation des patronymes *Teste*, *Descamps* et *Péllisson* par *Căpățână*, *Câmpeanu* et *Blănaru*, dépasserait l'ancrage du récit dans

une réalité sociale tangible pour un Roumain, elle déracinerait le texte français par une annexion renversant les dimensions spatiales, bien qu'elle préservât la saveur de « chronique d'un autre temps ». Il est recommandé de sacrifier la signification secondaire des patronymes au profit d'une authenticité onomastique et de la cohérence culturelle. La seconde catégorie regroupe les néologismes fictifs – de véritables étiquettes caricaturales et transparentes comme *Dépiqueur*, *Colastier*, *Le Cornemusier*, etc. Contrairement aux patronymes réels, ces inventions barjavéliennes ont un sens immédiat qui constitue le cœur de l'humour satirique de l'auteur. Leur signification prime sur la réalité onomastique. Ces inventions onomastiques doivent faire sens pour le lecteur afin que la satire fonctionne. En conséquence, le traducteur doit créer un néologisme roumain à même de remplir la même fonction humoristique et transparente que l'original français.

Face aux patronymes-portraits qui agissent comme des révélateurs psychologiques, le passage du français au roumain ne peut se contenter d'une copie conforme :

TS : « Un ministre de la Médecine, qui portait le nom prédestiné de *Dépiqueur*, avait été séduit par l'efficacité de cette thérapeutique et l'avait nationalisée. »

TC 1 : Un ministru al Medicinei, care purta numele predestinat de *Dépiqueur*, fusese sedus de eficacitatea acestei terapeutici și o naționalizase.

La traduction en roumain ne respecte pas le jeu de mots sur le nom propre. En restituant en roumain le nom propre sémantique par report, le lecteur rate l'ironie et le lien avec la « thérapeutique » – « Dépiqueur » et piqûres. La traduction des aptonymes réclame une recréation qui redonne du relief à la farce politique sans en briser le vernis temporel. La traduction devrait respecter l'intention sémantique du texte à traduire et avoir recours à la naturalisation humoristique, car l'adaptation sémantique, proposant un équivalent qui évoque la piqûre (*înțepătură/injecție*) ou le soulagement de la douleur en roumain, est également lourde, archaïque – *Ministrul Desțepător* (littéralement celui qui enlève *țeapa*, « l'épine/la piqûre »), où le préfixe *des-* joue le même rôle que le *dé-* français, suggérant un médecin qui défait ou annule l'action de piquer (*a înțepa*) ; ou *Ministrul Antiac* (construit sur *ac*, « aiguille », et le préfixe *anti-*). La traduction par naturalisation humoristique serait plus proche de l'esprit de Barjavel : *Ministrul Dezinjectant/Dezinjecție/Neinjectie*, directement lié à l'action de refuser les piqûres et compréhensible pour le lecteur roumain :

TC revu : Un ministru al Medicinei, care purta numele predestinat de *Dezinjecție*, fusese sedus de eficacitatea acestei terapii și o naționalizase

Colastier révèle un nouveau jeu de mots de Barjavel, cette fois-ci lié au domaine des finances. Ce mot-valise est une déformation humoristique évoquant celui qui « colle » à l'argent que le traducteur doit tenter de rendre en roumain :

TS : « Le ministre des Finances, S.E. le banquier *Colastier*, se dressa tout à coup comme si son fauteuil se fût hérissé d'épines. »

TC : Ministrul Finanțelor, E.S. bancherul *Colastier*, se ridică deodată ca și cum fotoliul său s-ar fi acoperit brusc de spini.

Restituer par report un nom propre qui fonctionne comme une étiquette satirique (pour l'humour noir de l'auteur) ne respecte point l'intention de l'auteur. Si l'on interprète le « col » (le cou) de *Colastier* comme l'action l'étrangler les contribuables, la traduction en roumain par le nom *Fisculescu* est un choix de traduction qui s'inscrit parfaitement dans la stratégie de médiation de l'anachronisme que nous analysons ici :

TC revu : Ministrul Finanțelor, E.S. bancherul *Fisculescu*, se ridică deodată ca și cum fotoliul său s-ar fi acoperit brusc de spini.

Le nom *Fisculescu* (construit sur la racine « fisc ») a une signification immédiate et satirique et rend le nom immédiatement parlant pour le lecteur roumain. Il désigne sans ambiguïté le rôle du ministre des Finances comme celui qui collecte l'impôt et gère le trésor. On retrouve ici l'aspect du nom-étiquette cher à Barjavel, tout comme pour le ministre *Dépiqueur*. En traduisant par *Fisculescu*, on respecte la double historicité : la résonance de 1943, le suffixe « -escu » donne une sonorité très typée « début du XX^e siècle », évoque la bourgeoisie bancaire et administrative de l'époque où Barjavel écrivait, créant cette crédibilité historique nécessaire. Pour le lecteur du XXI^e siècle, le nom conserve une dimension caricaturale et un peu désuète (le « vieux banquier »), ce qui renforce l'insolite du récit et préserve la cohérence avec l'intention de l'auteur. Là où « *Colastier* » évoque en français l'idée d'un budget que l'on « colmate » ou d'une fiscalité qui « colle », *Fisculescu* transpose cette idée de pression financière de manière beaucoup plus efficace en roumain et, en même temps, transmet l'humour et la critique sociale, tout en maintenant le lecteur dans cet entre-deux où l'innovation technologique du roman est indissociable d'une satire sociale ancrée dans son temps.

Notre analyse montre que le traducteur doit jongler entre deux stratégies antagonistes : le report associé à la fidélité au signifiant (forme) pour les noms réels (*Teste*) et la recreation onomastique misant sur la fidélité au signifié (sens) pour les patronymes fictifs (*Dépiqueur*). Cette distinction permet au traducteur (implicitement à son lecteur) de naviguer entre le réalisme apparent du roman et sa dimension satirique et imaginaire, maintenant l'équilibre délicat des trois temporalités caractérisant le rétrofuturisme barjavélien.

Conclusion

Ravage, lu aujourd'hui, n'est plus ni de la simple anticipation, ni de la science-fiction au sens moderne du terme, mais relève de l'uchronie ou plus précisément, de la « fiction d'un futur révolu » (rétro-SF). Le travail du traducteur, tel que décrit dans

l'analyse, est justement de faire voyager dans l'imaginaire collectif de l'an 1943 et dans un avenir qui n'existe que dans ses pages, celui de l'an 2052. Le traducteur résistera donc à la tentation d'une modernisation technologique et préservera la saveur du futur de 1943, évitant aussi un anachronisme fonctionnel. La traduction des temporalités montre que le traducteur de la science-fiction est aussi bien un passeur de sens, qu'un garant de l'illusion rétrofuturiste. C'est grâce à la rigueur traductive dans le choix de termes « évocateurs » plutôt que « techniques » que le lecteur peut encore aujourd'hui savourer ce « futur révolu » sans que la modernité du monde réel ne vienne briser le charme du récit.

Références bibliographiques

- Barel-Moisan, Claire, Jean-François Chassay. 2019. *Le roman des possibles. L'anticipation dans l'espace médiatique francophone (1860-1940)*, PUM, Cavales.
- Bellagamba, Ugo. 2012. « La Pensée anticipatrice. C'était demain » », *La Quinzaine littéraire*, 1066 : *Écrire le futur ?*.
- Béguin, Annick. 2000. *Les 100 principaux titres de la science-fiction*, Cosmos.
- Haesebroeck, Elise Van. 2011. « Utopie, hétérotopie, atopie sur la scène du Théâtre du Radeau. Du théâtre comme avènement d'espaces discordants. », *Agôn* [En ligne], Déborder les frontières, N°3 : Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Dossiers, mis à jour le : 05/02/2011, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1570>. (consulté le 18 mars 2025).
- Juge, Mike. 2006. *Idiocracy*. Film. Beverly Hills, CA : 20th Century Fox.
- Langlet, Irène. 2012. « Anticipation et Science-Fiction. "N'appartient pas du tout au genre de la science-fiction" », *La Quinzaine littéraire*, 1066 : *Écrire le futur ?* [en ligne].
- Meillassoux, Quentin. 2013. *Métaphysique et fiction des mondes hors-science*, Paris, Aux Forges de Vulcain.
- Stanton, Andrew et al. 2008. *WALL-E*. [Film]. États-Unis : Pixar / Walt Disney Studios Home Entertainment.

Corpus

Barjavel, René. 1943. *Ravage*, Paris, Denoël, 1943.

Sitographie

Biographie chronologique de René BARJAVEL, URL : http://barjaweb.free.fr/SITE/biographie/bio_chrono.html

João Cândido
CARTOCCI MAIA
(Universit  de São Paulo/FAPESP)

L'origine du style : crises dans le monde roman selon Leo Spitzer

Abstract (The Origin of Style: Crises in the Romance World According to Leo Spitzer) Known as one of the masters of the discipline that came to be known as stylistics, Spitzer does not always provide us with the origin of what he understands by the notion of style. Our hypothesis is that such a notion depends on a counterpoint often assumed by him but rarely stated—namely, the notion of the classical. This is evident, for instance, in his research as a Romance philologist, where he seeks to understand the history of changes in the Romance languages as the speakers' attempt to endow the language with its own stable style, in contrast to the stable classicism of the lost Latin system. With regard to the style of literary works, something analogous would occur: an author's style can manifest either (1) their own struggle with the elements of the universe—a struggle to domesticate them when they present themselves in a chaotic manner—or (2) a profound sense of harmony between the subjectivity that takes the floor and the surrounding world. The aim is to show how these notions, in Spitzer's texts, stem from his particular appropriation of the tradition in which he is situated: while rooted in Romance philology, he simultaneously draws upon Romantic arguments.

Keywords: *Leo Spitzer, crisis, romance languages, style, Romanticism.*

Résumé : Leo Spitzer, éminent romaniste et reconnu comme l'un des fondateurs de ce qui est devenu la stylistique, ne précise pas toujours l'origine de sa compréhension du style. Notre hypothèse est que cette notion repose sur un contrepoint qu'il suppose souvent mais qu'il énonce rarement, à savoir le concept de classique. Cela est particulièrement évident dans ses travaux de philologue romaniste, où il étudie les changements historiques des langues romanes comme les tentatives des locuteurs de doter leur langue d'un style stable, en contraste avec le classicisme fixe du système latin disparu. Concernant le style littéraire, une dynamique analogue apparaît : le style d'un auteur peut révéler soit (1) sa lutte personnelle avec les éléments de l'univers – une lutte pour les domestiquer lorsqu'ils se présentent de manière chaotique –, soit (2) un profond sentiment d'harmonie entre la subjectivité de l'auteur et le monde qui l'entoure. Cet article vise à montrer comment ces concepts dans les écrits de Spitzer émergent de son engagement spécifique avec la tradition intellectuelle dans laquelle il s'inscrit : bien qu'enraciné dans la philologie romane, il s'inspire également de la pensée romantique.

Mots-clés : *Leo Spitzer, crise, langues romanes, style, romantisme.*

Leo Spitzer fut un célèbre critique littéraire autrichien et romaniste, considéré par beaucoup comme l'un des classiques de la théorie littéraire moderne et comme une figure incontournable de la littérature comparée. Cet article je pourra peut-être aider à expliquer d'où viennent, les concepts qui l'ont rendu célèbre, et qui ne peuvent être

séparés de la pratique stylistique, de la méthode stylistique qu'il a contribué à approfondir et à diffuser, tout comme l'ont fait d'autres collègues à lui, également très connus : Erich Auerbach, Ernst Robert Curtius et Karl Vossler.

Cependant, il faut aussi considérer aussi les crises dans le monde roman, les problèmes traductologiques et la possibilité d'intercompréhension entre locuteurs de différentes langues. Ce qu'on va faire, donc, c'est tenter de montrer l'articulation entre ces questions et la littérature comparée ainsi que la stylistique de Leo Spitzer, car on croit que sa manière particulière de penser peut être très éclairante pour réfléchir aux langues et aux littératures. Comme on trait du monde roman et de ses crises, je voudrais commencer par montrer la manière dont Spitzer lit la tradition dont il est issu : précisément celle de la romanistique, une discipline qui traite de plusieurs langues et tente de comprendre la spécificité de chacune, ainsi que leurs relations, leurs influences réciproques et leur origine commune.

Or, dès qu'on pose ainsi la tâche de la romanistique, on voit déjà se dessiner le problème de la traduction, celui du passage d'une langue spécifique à une autre, sur le fond global de leur passé partagé. Dès le départ, il convient donc de dire que, dans un débat remontant à une vingtaine d'années, certains universitaires nord-américains se sont confrontés à l'œuvre de Spitzer, y trouvant un appui pour penser les relations entre une perspective globale de compréhension réciproque entre plusieurs langues qui ne sacrifie pas l'appréciation des formes linguistiques particulières. Dans ce débat, la notion de traduction jouait un rôle crucial. La constellation de concepts qu'on souhaite évoquer ici ne constitue donc en rien une nouveauté, car elle a déjà été soulevée et discutée par des chercheurs comme Emily Apter et Bruce Rosenstock (Apter, 2005, Rosenstock, 2007) – soit dit en passant, dans le contexte des crises qui inauguraient le monde globalisé. On est tout à fait d'accord avec ce que ces chercheurs soulignent et valorisent dans l'œuvre de Spitzer. De notre point de vue, toutefois, leur argumentation serait plus convaincante et plus fidèle à la méthode même de Spitzer si elle prêtait attention à la tradition scientifique dont il est issu et aux inflexions qu'il propose. C'est ce que on me propose de faire maintenant.

On commence donc par la romanistique. Nous savons tous que les langues romanes modernes trouvent leur origine dans le latin. Plus précisément, dans ce qu'on appelle le latin vulgaire, c'est-à-dire la variante linguistique parlée par la population romaine à travers l'ensemble de l'Empire, différente du latin parlé par les élites et que l'on retrouve aussi bien dans les compilations juridiques que dans les écrits de Virgile, d'Horace, etc. Ces idées fondamentales de la romanistique ont été réunies et articulées par Friedrich Diez, considéré comme le fondateur de la philologie romane, dont Spitzer lisait toujours l'œuvre avec intérêt. Si, comme lui, on revient aux textes de Diez, on y trouve rapidement une caractérisation du latin pratiqué par les classes populaires. Il se distinguerait, selon Diez, par une négligence dans l'effort de prononciation des locuteurs, une tendance à assouplir les règles grammaticales, l'usage d'expressions généralement évitées par les écrivains et une manière particulière de formuler les phrases.

Évidemment, cette caractérisation repose sur un biais comparatif : l'usage populaire du latin est considéré comme « bas », corrompu ou souple uniquement du point de vue du latin dit « officiel », plus stable et intègre. Mais ce qui pourrait apparaître comme un désavantage devient, chez Diez, un atout : cette « susceptibilité » du latin vulgaire est précisément ce qui lui permet de survivre. Car le latin officiel, à son apogée de stabilité, était déjà figé et n'a pas survécu à la chute de l'Empire. Les invasions germaniques, toujours selon Diez, ont détruit les classes supérieures de l'ancienne civilisation, entraînant l'extinction du « latin pur » (Diez, 1863, 2). Ce qui survivra, ce sera justement le latin vulgaire, capable de s'adapter à la nouvelle situation grâce à sa plasticité, une plasticité qui, au fil des siècles et sous l'influence de divers facteurs, donnera naissance aux langues romanes que nous connaissons aujourd'hui : le roumain, le français, le portugais, l'italien, l'espagnol, etc.

On peut dire alors que les langues romanes sont les filles d'une crise – la crise d'un monde, d'un Empire et d'un modèle linguistique –, et qu'elles ont fleuri sur les ruines d'un royaume déchu, étant elles-mêmes déjà « déchues » par rapport au latin classique. Ce n'est pas un hasard si, lorsqu'il fut invité à enseigner les langues et littératures romanes à Istanbul, où il s'exila en 1933 pour fuir les persécutions nazies, Spitzer affirmait, dans une leçon inaugurale de la même année, que la *Romania* (c'est-à-dire l'ensemble culturel constitué des territoires où prospèrent les langues romanes) était un cosmos ayant triomphé du chaos (Spitzer, 2011, 766).

Mais on peut aller plus loin pour approfondir la notion spitzérienne selon laquelle un ensemble de langues peut constituer un triomphe sur le chaos. À ce propos, il convient de rappeler les enseignements que Spitzer reçut de l'un de ses maîtres, Karl Vossler, un romaniste qui renouvela la linguistique historique en réactualisant les idées de Wilhelm von Humboldt. Avec Vossler, Spitzer découvrit que chaque langue et chaque dialecte roman possèdent un style propre, une manière singulière d'organiser les mots et d'exprimer la pensée, laquelle correspondrait à une vision du monde elle aussi singulière et, plus précisément, à une tentative propre d'organiser et de présenter le monde, sa vision des choses. C'est précisément cette tentative de maîtriser le monde à travers les mots qui serait à l'origine de nombreux changements linguistiques et de la formation des divers styles des langues.

Ainsi écrit Spitzer dans un texte intitulé « Why Does Language Change? » :

« Nous nous trouvons ici face au fait que les langues et les dialectes sont, comme l'a dit Vossler, des “styles”, des formes d'auto-expression à travers lesquelles une communauté marque sa distinction, tout comme elle le fait dans sa littérature, son art, ses institutions et ses lois. Castille trouva son propre style classique plus tôt que d'autres régions – tant du point de vue linguistique que poétique ; les autres restèrent plus longtemps fidèles à un style archaïque et chaotique d'auto-expression qui, en tant que phénomène de base, est commun aux langues romanes, toutes caractérisées par la rupture qu'elles provoquèrent dans l'unité et l'ordre du système vocalique latin. Le “style” de l'auto-expression romane est enraciné dans l'inquiétude et l'anarchie ; les peuples

romans ne cherchaient pas à innover en premier lieu : ils souhaitent préserver des habitudes de parole. » (Spitzer, 1943, 422)

Ce passage met en évidence que la constitution d'un style propre coïncide avec une crise de la classicité et avec une tentative d'instauration d'un nouvel ordre, qui s'opère à l'intersection des sphères institutionnelle, politique, artistique et linguistique (et que l'on peut percevoir jusqu'au niveau le plus apparemment étranger au chaos du monde : celui des voyelles). C'est ainsi que les langues romanes survivent à la crise du latin : cherchant à subsister face à l'inquiétude et à l'anarchie, elles ont voulu préserver des habitudes de parole qui les consolideraient et les distingueraient. Et c'est ainsi que chacune d'entre elles émerge avec ses styles particuliers, d'abord le castillan, puis toutes les autres, selon Spitzer.

Avec l'idée que chaque langue possède un style particulier – et on entre ici pleinement dans le domaine de la stylistique, pour lequel Spitzer est devenu célèbre –, surgit aussi le problème de la compréhension de ces langues. Pour Spitzer, même à l'intérieur d'une langue nationale, chaque individu parle toujours une langue marquée par un style propre, distinct de celui de ses concitoyens. Cela est particulièrement visible chez les écrivains. Ainsi, pour lui, la langue de Proust est différente, par exemple, de celle de Péguy (Spitzer, 1928, XII). Si l'on voulait pousser l'idée à l'extrême, on pourrait dire que personne ne parle exactement la même langue qu'une autre personne. Cette formulation, qui est manifestement une exagération, n'en conserve pas moins une part de vérité : celle selon laquelle l'incompréhension fait partie intégrante du langage. Cette idée – selon laquelle il y a toujours quelque chose d'incompris dans la langue de l'autre, que l'incompréhensibilité est congénitale au langage, que nous ne disons jamais exactement la même chose que l'autre – constitue un thème important de la philosophie romantique du langage, introduit par Friedrich Schlegel, mais également abordé par Schleiermacher et Humboldt. Ce dernier écrit que :

« Personne ne pense précisément et exactement la même chose que l'autre en présence d'un même mot, et cette différence, si tenue soit-elle, vibre à travers toute la langue comme une onde sur l'eau. C'est pourquoi toute compréhension est en même temps non-compréhension, tout accord dans les pensées et les sentiments en même temps divergence. » (Humboldt, 2015, 280)

On revient ici à la question de la vision du monde intrinsèque à la langue, en soulignant cette fois qu'aucune personne, parlant la même langue, n'aura exactement la même « vision » d'un mot connu de tous deux ; personne ne pensera ni ne ressentira exactement la même chose face à un même mot. En y regardant de plus près, cependant, on constate que Humboldt ne refuse pas d'introduire la possibilité de la compréhension. Si l'on veut poursuivre son image, on pourrait dire que, même si chaque langue individuelle fait onduler la surface de la grande mer commune de la langue, il reste cette mer commune dans laquelle il est possible de naviguer. En effet, pour les

philosophes du romantisme allemand, c'est ce double caractère du langage qui, en dernière analyse, le rend possible. Schleiermacher, qui souhaitait fonder dans son herméneutique l'art de comprendre tout acte de langage, affirmait, dans un texte célèbre que Spitzer connaissait et citait, que si tout, dans la langue de l'autre, m'était étranger, la compréhension n'aurait aucun point de départ ; d'un autre côté, si tout était immédiatement transparent et compréhensible, la compréhension ne serait ni nécessaire ni même concevable (Schleiermacher, 2002, 612). Ainsi, dans la ligne de Schleiermacher, l'acte de compréhension de la langue d'autrui peut commencer à s'esquisser de manière comparative, c'est-à-dire en mettant en évidence la différence qui me sépare de la langue de l'autre, jusqu'à ce qu'elle devienne intuitivement saisissable.

On croit qu'il s'agit de l'expérience qu'on fait lorsqu'on apprend une langue étrangère. Nous sommes toujours tentés de traduire une phrase littéralement dans notre langue maternelle. Cette traduction finit par troubler notre sentiment de la langue, notre *Sprachgefühl*, ce sentiment que nous avons que, même si nous n'avons jamais dit toutes les phrases possibles dans une langue, nous sommes « chez nous » lorsque nous parlons notre langue première, et que nous pouvons percevoir ce qu'elle peut ou ne peut pas dire. Ainsi, lorsque nous traduisons une langue étrangère dans la nôtre, c'est presque comme si nous la regardions de l'extérieur, comme si nous la recouvrons d'un tissu permettant de mieux distinguer ses mouvements. Nous pouvons rendre visibles les gestes qui l'ont engendrée, la manière dont cette autre langue crée un monde, manipule des objets, etc. Par ailleurs, nous pouvons aussi voir les limitations de notre propre langue, ce qu'elle ne peut pas dire, et même s'il existe, dans notre répertoire, quelque chose de semblable. Spitzer connaissait certainement la maxime de Goethe et y aurait sans doute souscrit : « Celui qui ne connaît pas de langues étrangères ignore sa propre langue. »

Or, c'est dans ce jeu entre le commun et l'étranger que je peux comprendre et interpréter une langue. Lorsqu'il entreprit d'apprendre le turc en exil, Leo Spitzer partit du constat que, pour comprendre le « mode de pensée » du turc, il lui faudrait recourir, de manière comparative, à ce qu'il connaissait déjà des langues romanes qu'il avait étudiées. Bien entendu, cette comparaison offrait un point d'appui, un repère, qui, au fil de l'analyse, serait nuancé et corrigé afin que la spécificité du turc soit bien délimitée.

Le point important ici, cependant, est le perspectivisme que Spitzer est en train de construire. Notre situation linguistique est telle que nous parlons toujours des langues différentes, des styles différents – chaque personne a son propre usage, chaque pays et chaque langue aussi. Mais c'est dans le jeu croisé des rencontres réciproques qu'elles peuvent se comprendre. Un acte de langage et l'acte de compréhension du langage de l'autre (qui, à son tour, est aussi un acte de langage) partent toujours d'une langue singulière, et au fond irréductible, d'un style. Toutefois, c'est en partant du postulat que toutes les langues sont humaines que nous pouvons en venir à les comprendre par comparaison : avant d'appartenir à un peuple, les langues

appartiennent à l'humanité, elles sont sœurs – et cela, comme le montre clairement la métaphore qui dit qu'elles sont sœurs, signifie qu'elles ont une origine commune (et en effet cela doit être un postulat, puisque tous les peuples ont leur propre langue). Ce quelque chose de commun et d'unitaire qui appartient à toutes les langues est ce qui rend possible le passage de l'une à l'autre et la compréhension partagée, ce qui peut-être subsiste à tous les styles : une unité perdue, et l'intuition que, derrière chaque mot de l'autre, il y a une personne ou un

Pour Spitzer, dire que toutes les langues ont une origine commune reviendrait à affirmer qu'il serait possible de les organiser selon un principe commun. En traitant du système d'une seule langue, Leo Spitzer la compare à une œuvre d'art, qui, pour cette raison même, peut être étudiée selon le modèle qu'il a établi pour les analyses de littérature : « Il conviendra peut-être mieux d'étudier en parallèle au système de l'œuvre d'art celui d'une langue » (Spitzer, 1970, 70). Ainsi, il faut rappeler que, pour le romaniste, les divers éléments d'un roman, par exemple, sont comme les différentes parties d'un organisme, où coule toujours le même sang vital « le sang de la création poétique est toujours le même, que nous attaquions l'organisme au niveau du 'langage' ou des 'idées', du 'récit' ou de la 'composition' » (Spitzer, 1970, 60).

Ce qui confère unité au système de l'œuvre littéraire cesse d'être identifié à l'une quelconque de ses parties identifiables (le rythme, les rimes, les idées mobilisées, etc.) et devient autre chose, comme un sang présent dans toutes les parties, mais qui ne peut être réduit à aucune d'elles. Plus loin dans le même texte, Spitzer donne l'exemple d'un système astronomique, chaque élément de l'analyse correspondant à un satellite qui orbite autour d'un centre : le principe créateur qui a agi dans l'âme de l'écrivain. Le chercheur en littérature devrait donc toujours effectuer un chemin qui va des détails linguistiques (le récit, les idées, etc.) à analyser jusqu'à leur centre créatif : « après trois ou quatre de ces allers et retours, le savant pourra savoir s'il a trouvé le centre vital, le soleil du système astronomique » (Spitzer, 1970, 70).

Cette origine vitale est avant tout garante de l'unité formelle de l'œuvre, agissant comme une hypothèse heuristique qui permet de considérer l'œuvre littéraire comme un tout organique. Comme on l'a vu, le même raisonnement serait donc transposable à un système linguistique : incapable d'être analysé à partir de chacune de ses parties, celui-ci doit correspondre au principe créateur présent dans l'esprit des locuteurs, celui-ci étant le centre du système organique d'une langue. Un tel procédé pourrait être reproduit et faire graviter, autour d'un même centre spirituel, les diverses langues humaines, chacune étant, en elle-même, une sorte de système solaire ou « œuvre d'art ».

Or, si c'est ainsi, il faudrait alors considérer que chaque production de langage, qu'il s'agisse de l'œuvre littéraire ou de la langue elle-même, correspond, en dernière analyse, à un produit de l'esprit humain qui, s'il me paraît étrange dans un premier moment, peut, dans un second moment, être étudié et compris. S'il est vrai que je ne peux jamais atteindre le noyau spirituel de l'œuvre, je peux au moins tenter de comprendre ses manifestations extérieures comme correspondant à ce noyau, et cette

compréhension a toujours un point de départ singulier. On peut ainsi mieux comprendre le perspectivisme spitzérien mentionné plus haut. Si je veux comprendre la langue de l'autre, le style de l'autre, je n'ai pas d'autre outil que mon propre sentiment linguistique, qui correspond donc à une inclination personnelle qui m'est propre. Ce qui attire mon attention dans la langue de l'autre, ce qui ne semble commun à personne d'autre qu'à lui, ne sera pas nécessairement ce qui attirera l'attention d'une autre personne. En parlant de l'œuvre de Rabelais, Spitzer écrit : « Puisque j'étais linguiste, j'ai pris le point de vue de la morphologie pour retrouver l'unité de l'ensemble. Manifestement, aucun chercheur n'est obligé de faire la même chose » (Spitzer, 1970, 70). Or, si c'est ainsi, l'exercice continu de compréhension des langues et des œuvres correspond, en dernière analyse, à la manière toujours singulière par laquelle nous pénétrons dans l'héritage culturel et spirituel commun, lequel peut toujours être envisagé sous un nouvel angle.

Bibliographie

Textes de références :

- Diez, Friedrich. 1863. *Introduction à la grammaire des langues romanes*. Paris, A.-L. Hérold.
- Schleiermacher, Friedrich. 2002. « Über den Begriff Hermeneutik », in Hermann Fischer, Ulrich Barth, Konrad Cramer, Günter Meckenstock et Kurt-Victor Selge (coord.), *Kritische Gesamtausgabe*. Berlin : De Gruyter, 2002, vol. 11, p. 601-641.
- Spitzer, Leo. 1928. « Vorrede », in *Stilstudien*. Munich : Max Hueber, p. IX-XIII.
- Spitzer, Leo. 1943. « Why Does Language Change? », in *Modern Language Quarterly*. Durham : Duke University Press, vol. 4, p. 413-431.
- Spitzer, Leo. 1970. « Art du langage et linguistique », in Jean Starobinski (coord.), *Études de Style*. Traduction de Michel Foucault. Paris : Gallimard, 1970, p. 44-78.
- Spitzer, Leo. 2011. « Learning Turkish », in *PMLA*. Traduction de Tülay Atak. Cambridge : Cambridge University Press, vol. 126, no 3, p. 763-779.
- Von Humboldt, Wilhelm. 1836. « Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaus », in Christian Berner. 2015. « Mal Comprendre », in Christian Berner et Denis Thouard (coord.), *L'interprétation : un dictionnaire philosophique*. Paris : Vrin, p. 277-287.

Ouvrages critiques :

- Apter, Emily. 2005. *The Translation Zone: A New Comparative Literature*. Princeton : Princeton University Press.
- Rosenstock, Bruce. 2007. « Leo Spitzer and the Poetics of Monotheism », in *Comparative Literature Studies*, vol. 44, no 3. State College : The Penn State University Press, p. 254-78.

Mirela-Cristina POP
(Universit  Politehnica Timi oara,
Roumanie)

Les métaphores de la crise économique en roumain : repères pour la traduction en français

Abstract (Metaphors of the economic crisis in Romanian: guidelines for translation into French) The economic crisis of 2008 generated, in the French language, a discourse of crisis marked, in linguistic terms, by a “lexicon”, a “vocabulary of the crisis”, commonly referred to as “les mots de la crise” (“the words of the crisis”). After having examined the “metaphor of the crisis” in French and Romanian following the economic crisis of 2008, we aim to explore the metaphorical representations of the economic crisis as reflected in Romanian economic publications between 2024 and 2025 in connection with major events that have marked contemporary Romanian and international society. By applying the conceptual metaphor theory from cognitive linguistics, we identify the metaphorical networks built around the term *crisis* in Romanian and propose possible approaches for translating from Romanian into French the metaphorical linguistic expressions corresponding to the conceptual metaphors of the crisis in the Romanian language. By comparing the metaphorical conceptualizations of the crisis in Romanian and French, we provide some guidelines for translating from Romanian into French the metaphorical expressions found in Romanian economic media of general interest. The study also highlights the translation procedures applied in transferring metaphorical expressions of the crisis from Romanian into French.

Keywords: *conceptual metaphors, metaphorical linguistic expressions, economic crisis, translation, translation procedures.*

Résumé : La crise économique de 2008 a généré, en langue française, un discours de la crise marqué, sur le plan linguistique, par un « lexique », un « vocabulaire de la crise », communément désigné sous l'appellation « les mots de la crise ». Après avoir examiné les « métaphores de la crise » en français et en roumain suite à la crise économique de 2008, nous nous proposons d'explorer les représentations métaphoriques de la crise économique telles qu'elles se reflètent dans les publications économiques roumaines parues entre 2024 et 2025 en lien avec les événements significatifs ayant marqué la société contemporaine, roumaine et internationale. En appliquant la théorie de la métaphore conceptuelle de la linguistique cognitive, nous identifions les réseaux métaphoriques construits autour du terme *crise* en roumain et proposons des pistes possibles pour la traduction du roumain vers le français des expressions linguistiques métaphoriques correspondant aux métaphores conceptuelles de la crise en langue roumaine. La mise en parallèle des conceptualisations métaphoriques de la crise en roumain et en français nous permet de fournir quelques repères pour la traduction du roumain vers le français des expressions métaphoriques véhiculées dans la presse économique roumaine d'intérêt général. L'étude met également en évidence les procédés de traduction appliqués lors du transfert des expressions métaphoriques de la crise du roumain vers le français.

Mots-clés : *métaphores conceptuelles, expressions linguistiques métaphoriques, crise économique, traduction, procédés de traduction.*

Introduction

Nos préoccupations pour l'analyse des métaphores économiques remontent aux années 2010 lorsque nous avons analysé les métaphores en langue française organisées autour du syntagme *crise économique*, désignées sous l'appellation « métaphores de la crise » (Pop, Kilyeni 2011). Les analyses, menées dans la perspective de la théorie de la métaphore conceptuelle de Lakoff et Johnson (1980), ont contribué à l'identification des réseaux métaphoriques de la crise en français et en roumain et des expressions linguistiques métaphoriques correspondantes. Le même modèle d'analyse a été appliqué sur des énoncés métaphoriques en anglais et en français, identifiés dans les publications économiques (Kilyeni, Pop 2011). Ces études ont été à la base de la conception d'un modèle de traduction des métaphores de la crise, du français vers le roumain, emprunté à la linguistique cognitive et à la linguistique énonciative (Pop 2019).

Dans la présente recherche, nous nous proposons de réfléchir sur la traduction du roumain vers le français des métaphores de la crise économique, telles qu'elles se reflètent dans les publications économiques roumaines d'intérêt général, en relation avec les événements significatifs ayant marqué la société roumaine et internationale entre 2024 et 2025. L'étude vise l'identification des métaphores conceptuelles lexémisant la crise en roumain et des expressions linguistiques métaphoriques correspondantes. Nous proposons également de mettre en équivalence les conceptualisations métaphoriques de la crise en roumain et en français dans le but de valider les solutions de traduction.

L'étude est structurée en trois sections principales. La première section passe en revue les notions opératoires de la recherche : la notion de *crise*, par référence à la *crise économique*, et la notion de *métaphore*. La deuxième section décrit la démarche en mettant l'accent sur la description de la méthode d'analyse et du corpus. La troisième section contient la réflexion sur la traduction du roumain vers le français des énoncés métaphoriques renfermant des expressions linguistiques métaphoriques organisées autour du terme *crise* en langue roumaine.

1. Notions opératoires

1.1. La notion de *crise*

Selon le *CNRTL*, le terme *crise* désigne la « manifestation brusque et intense de certains phénomènes, marquant une rupture ». Le terme connaît une spécialisation dans le domaine médical : « ensemble des phénomènes pathologiques se manifestant de façon brusque et intense, mais pendant une période limitée, et laissant prévoir un changement généralement décisif, en bien ou en mal, dans l'évolution d'une maladie » (*CNRTL*).

La manifestation brusque et intense de certains phénomènes affecte tous les domaines de la société. On parle de crise sociale, politique, économique,

démographique, sanitaire, avec la pandémie de coronavirus, etc. Dans notre article, nous nous rapportons à la crise économique.

Le dictionnaire économique du Gouvernement français, le *Dico de l'éco*, définit la crise économique comme un « revirement brutal de tendances » : l'activité économique ralentit, la croissance économique aussi, l'inflation augmente, le chômage s'accroît, les détenteurs de capitaux hésitent à investir, l'emprunt est difficile, les banques durcissent les conditions de crédit et augmentent les taux. La crise économique peut toucher un seul secteur, mais lorsqu'elle affecte la sphère financière, elle s'étend à plusieurs secteurs économiques.

L'histoire économique mondiale a consigné les crises économiques de 1929 et 2008.

La crise de 1929, partie des États-Unis, s'est diffusée dans le monde entier sous la forme d'une grande dépression généralisée.

La crise de 2008 a débuté toujours aux États-Unis suite aux difficultés rencontrées par les ménages américains de rembourser les crédits pour l'achat de leur logement. Ces crédits étaient destinés à des emprunteurs qui ne présentaient pas de garanties suffisantes pour bénéficier de taux d'intérêt préférentiels (en anglais *prime rate*), mais seulement à des taux moins préférentiels (*subprimes*).

Selon la Banque de France, la crise de 2008 s'est déroulée en trois étapes successives : une crise du crédit immobilier américain (été 2007), devenue crise financière (2007-2008), ensuite crise économique mondiale. Certains établissements, notamment Lehman Brothers, ont fait faillite. Les banques accordent moins de crédits aux ménages et aux entreprises, ce qui conduit à un « rationnement du crédit (en anglais *credit crunch*) » (cf. le site *La finance pour tous*). La crise financière se propage à l'économie.

La crise économique de 2008 a généré un « vocabulaire de la crise », un « lexique de la crise », désigné sous l'appellation commune « les mots de la crise » (Frémeaux, Mathieu 2009 ; Jacquillat, Levy-Garboua 2013). Les « mots de la crise » sont apparus à la suite des événements économiques et financiers ayant marqué la crise économique de 2008. Les mots de la crise expliquent les mécanismes de la crise : la crise des subprimes, l'endettement des ménages, l'inflation, la baisse du pouvoir d'achat, la valeur des crédits, etc.

1.2. La notion de *métaphore*

Le concept de *métaphore* a connu plusieurs acceptions suivant les approches théoriques : traditionnelles, classiques, envisageant la métaphore comme « comparaison abrégée » ou « comparaison condensée » (Cristea 2001, 74-75), « trope » (Dumarsais 1988 [1730], 135), « figure du discours » (Fontanier (2009 [1821]), évoluant vers des approches cognitives considérant la métaphore comme « figure de pensée » (Lakoff, Johnson 1980, 3) qui façonne notre vision du monde. La métaphore est perçue comme un « décalage » institué entre contenus implicites et

explicites, sous l'effet des travaux de pragmatique linguistique (Kerbrat-Orecchioni 1991, 98) ou comme une « déviance métaphorique » spécifique « résidant dans une procédure de catégorisation non conventionnelle, dans la proclamation d'appartenance d'une occurrence à, ou d'inclusion d'une classe dans, une catégorie à laquelle elle n'appartient normalement pas » (Kleiber 1994, 54).

L'analyse des métaphores dans la perspective de la théorie conceptuelle de la métaphore est due à Lakoff et Johnson (1980) et à Kövecses (2002). Le rôle cognitif de la métaphore a été souligné par Lakoff et Johnson (1980, 3) qui considèrent que notre système conceptuel est fondamentalement métaphorique. La métaphore est incorporée dans notre façon de conceptualiser le monde, notre façon de penser, de parler et d'agir (Kövecses 2002, 4). Les métaphores présentes dans la langue sous la forme d'« expressions linguistiques métaphoriques » (en anglais *metaphorical linguistic expressions*) sont possibles en raison des métaphores conceptuelles qui structurent notre façon de penser. La métaphore permet de comprendre quelque chose en termes d'autre : «The essence of metaphor is understanding and experiencing one kind of thing in terms of another » (Lakoff, Johnson 1980, 5).

L'essence de la métaphore est résumée par Denis Jamet : « la métaphore consiste en une mise en relation de deux domaines (source et cible) et de l'interaction de ces deux domaines » (Jamet 2011, 1). Cette mise en relation de deux domaines suppose un phénomène d'identification : on identifie une partie des propriétés d'un domaine X avec une partie des propriétés d'un domaine Y sur la base d'un phénomène traditionnellement appelé « analogie ».

Les études sur la métaphore portent à la fois sur la langue commune et sur les langues de spécialité (Gardes-Tamine 2007, 13-22) et concernent plusieurs domaines : informatique (Humbley 2005), avec les métaphores d'Internet (Jamet 2006) ou les métaphores des télécommunications (English 1997), biomédical (Vandaele 2002, Vandaele et Lubin 2005, Vandaele et al. 2006, Vandaele 2018), médical (Tomoioagă 2013), astrophysique (Meyers 2016), économique (De Rosa *et al.* 2010, Pop et Kilyeni 2011, Kilyeni et Pop 2011, Truong Hoang 2012, Burcea 2011, 2015, Resche 2016, Lorenz 2018, Pop 2017, 2019), technique (Pop et Touiaq, coord., 2022a, 2022b) ou dans le domaine de la mode (Bonadonna 2015).

2. Description de la démarche

Notre démarche d'analyse et de traduction des métaphores relevant de la crise économique a été précédée par la constitution du corpus. Notre choix s'est porté sur des publications économiques roumaines en version électronique, telles que *Ziarul financiar*, *Bugetul.ro*, *Capital*, *wall-street.ro*, *Economica.net*, etc. qui publient des analyses de l'actualité économique roumaine et internationale. Nous avons privilégié les analyses publiées entre novembre 2024 et mai 2025 en relation avec les événements ayant marqué la société roumaine et internationale. En Roumanie, les élections présidentielles de novembre 2024 et mai 2025 ont généré l'accroissement des dépenses budgétaires, ce qui a entraîné une augmentation du déficit budgétaire à 8,5% à la fin de

2024. Sur le plan international, l'annonce du président américain Donald Trump d'imposer de nouveaux droits de douane contre la Chine, le Mexique et le Canada a généré des troubles sur les marchés financiers.

Il convient de souligner que les publications d'intérêt général et les sites des chaînes nationales contiennent un grand nombre de métaphores économiques lexémisant la crise. Nous avons limité notre recherche aux représentations métaphoriques de la crise économique telles qu'elles se reflètent dans les publications économiques roumaines d'intérêt général. Nous avons porté notre attention sur des énoncés métaphoriques présents dans des textes mais aussi sur des énoncés-titres qui comportent une charge métaphorique.

Comme méthode de travail, nous avons eu recours à la linguistique cognitive consistant dans l'analyse des expressions linguistiques métaphoriques correspondant aux métaphores conceptuelles relevant de la crise économique en langue roumaine. Après l'identification des expressions linguistiques métaphoriques, nous avons établi les réseaux métaphoriques de la crise économique en roumain. Les réseaux métaphoriques ont été regroupés par ordre de leur fréquence dans le corpus : LA CRISE EST UN PHÉNOMÈNE DE LA NATURE, LA CRISE EST UNE MALADIE, LA CRISE COMME CHAOS. Nous conservons la majuscule pour indiquer les métaphores conceptuelles.

Pour la traduction, nous avons eu recours aux conceptualisations métaphoriques de la crise en français, disponibles à partir du corpus constitué (Pop, Kilyeni 2010, Pop, 2017). Les traductions nous appartiennent.

3. Réseaux métaphoriques de la crise économique en roumain : analyse et traduction

3.1. LA CRISE EST UN PHÉNOMÈNE DE LA NATURE

Le mot de la crise le plus utilisé pour marquer les troubles sur les marchés financier est le mot *furtună*, rendu par son correspondant français *tempête*, seul ou dans des combinaisons lexicales : *furtună economică* / *tempête économique*, *furtună financiară* / *tempête financière*.

Dans les énoncés roumains, le mot *furtună* / *tempête* est mis en relation avec l'annonce du président américain Donald Trump d'imposer de nouveaux droits de douane.

- 1) R : *Furtună pe piețe* după anunțul lui Trump (*Ziarul financiar*, le 03.02.2025)
F : *Tempête sur les marchés* après l'annonce de Trump

La mise en équivalence des conceptualisations métaphoriques en roumain et en français nous permet de proposer une variante contextuelle de l'expression roumaine *furtună pe piețe*, par référence aux marchés :

F : *Les marchés s'effondrent* après l'annonce de Trump

La solution de traduction *les marchés s'effondrent* est validée par un énoncé similaire identifié dans la presse économique française, mis en relation avec l'annonce du président américain relatif aux nouveaux droits de douane :

F : *Les marchés mondiaux s'effondrent* après l'annonce des droits de douane de Donald Trump (fr.euronews.com, le 03.02.2025)

Les syntagmes *furtună economică* et *furtună financiară* ont des correspondants précis en français : *tempête économique*, *tempête financière*.

2) R : O *furtună economică* bântuie din nou lumea, iar primele semne vin din SUA (*Ziarul financiar*, le 15.03.2025)

F : Une *tempête économique* secoue à nouveau le monde et les premiers signes viennent des États-Unis

3) R : Urmează o nouă *furtună financiară*: Legendarul Warren Buffett deja și-a pus deoparte aproape 200 de mld. de dolari (*Ziarul financiar*, le 18.05.2024)

F : Une nouvelle *tempête financière* s'annonce : le légendaire Warren Buffett a déjà mis de côté près de 200 milliards de dollars

Les publications roumaines ont recours à une allusion culturelle afin d'indiquer les changements survenus en Roumanie suite à la crise économique. Les guillemets marquent la citation d'un syntagme emprunté à l'anglais (*the perfect storm*). *The Perfect storm* est le titre d'un film américain réalisé par Wolfgang Petersen, sorti en 2000, qui présente des événements s'étant déroulés aux États-Unis en octobre 1991. La version française du titre du film est *En pleine tempête*. La version française du titre du film américain est utilisée lors de la traduction du syntagme roumain *furtuna perfectă* / *la pleine tempête*.

4) R : Modificările fiscale – „*Furtuna perfectă*” pentru România? (Profit.ro, le 24.02.2025)

F : Modifications fiscales : la « *pleine tempête* » pour la Roumanie ?

Un autre phénomène météorologique est mis en relation avec les conséquences d'un événement significatif dans la société turque : l'arrestation du maire d'Istanbul, le principal opposant au président turc, a provoqué la panique sur les marchés financiers du pays. Le terme roumain *turbulențe* est rendu par son correspondant français, *turbulences*.

5) R : Haos în Turcia – Ministrul de Finanțe și guvernatorul Băncii Centrale caută să calmeze *turbulențele de pe piețele financiare* (economica.net, le 25.03.2025)

F : Chaos en Turquie – Le ministre des finances et le gouverneur de la Banque Centrale tentent de calmer les *turbulences sur les marchés financiers*

Le terme roumain *turbulențe*, avec son correspondant français, *turbulences*, est également associé aux troubles et à l'incertitude sur les marchés financiers suite aux nouveaux droits de douane imposés par le président américain.

6) R : Incertitudinea alimentează *turbulențele de pe piețele financiare* (Economica.net, le 20.03.2025)

F : L'incertitude alimente les *turbulences sur les marchés financiers*

7) R : Tarifele lui Trump *provoacă turbulențe pe piețele financiare* (Economica.md, 04.04.2025)

F : Les droits de douane de Trump *provoquent des turbulences sur les marchés financiers*

Le terme est utilisé de manière fréquente dans les publications économiques roumaines afin de marquer les troubles sur les marchés financiers.

8) R : Bursa de la București *se menține bine în condițiile turbulente de pe piețele financiare internaționale*, cu scăderi mai ușoare decât în Europa și SUA. (Ziarul financiar, le 07.04.2025)

F : La bourse de Bucarest *résiste bien aux turbulences sur les marchés financiers internationaux*, avec des baisses plus modérées qu'en Europe et aux États-Unis.

Le corpus enregistre des termes qui ont une connotation particulière dans l'imaginaire collectif roumain, tels que *prăpăd* (fr. *ravages, désastre*) signifiant « déferlement violent des forces de la nature » (*Dexonline*), variante régionale pour *ravagii* (fr. *ravages*) ou *dezastre* (fr. *désastres*).

9) R : *Prăpăd* în Ungaria după decizia unuia dintre marii jucători ai economiei lui Viktor Orbán. Criza din domeniul automobilelor îi lovește pe vecinii de la Vest (Bugetul.ro, le 14.12.2024)

F : *Catastrophe (désastre)* en Hongrie après la décision de l'un des grands acteurs de l'économie de Viktor Orbán. La crise du secteur automobile frappe nos voisins de l'Ouest

10) R : Economia în 2025 : *Nu va fi prăpăd*, dar România strânge cureaua după ce și-a făcut de cap într-un an electoral (wall-street.ro, le 15.12.2024)

F : L'économie en 2025 : *Ce ne sera pas la catastrophe*, mais la Roumanie serre la ceinture après s'être laissé aller durant une année électorale

La connotation de la crise économique comme *désastre, catastrophe* est très fréquente dans le corpus constitué. Les expressions linguistiques métaphoriques

connotent des événements naturels, comme les calamités, qui affectent la vie des gens : *dezastru / désastre, catastrophă, catastrofă / catastrophe*.

11) R : *Dezastru* pe piața auto europeană, producătorii și componentiștii închid o multitudine de fabrici (Economica.net, le 24.12.2024)

F : *Catastrophe* sur le marché automobile européen : les constructeurs et les équipementiers ferment une multitude d'usines

12) R : Ray Dalio avertizează că lumea se îndreaptă spre o *catastrofă economică fără precedent*, deoarece supraîncărcarea datoriei și haosul geopolitic *amenință o prăbușire* mult dincolo de orice recesiune anterioară. (newmonew.ro, le 17.04.2025)

F : Ray Dalio prévient que le monde se dirige vers une *catastrophe économique sans précédent*, alors que le surendettement et le chaos géopolitique *menacent un effondrement* bien au-delà de toute récession antérieure.

Le terme roumain *dezastru* (fr. *désastre, catastrophe*) apparaît dans des contextes qui indiquent les manifestations de la crise comme conséquence des dépenses budgétaires effectuées par le gouvernement roumain en 2024 : *dezastru în bugetul României / catastrophe dans le budget de la Roumanie, dezastru bugetar / désastre budgétaire*.

13) R : *Dezastru în bugetul României*. Cheltuielile bugetare au crescut cu 4 miliarde față de aceeași perioadă a anului trecut (dailybusiness.ro, le 15.04.2025)

F : *Catastrophe dans le budget* de la Roumanie. Les dépenses budgétaires ont augmenté de 4 milliards par rapport à la même période de l'année dernière.

14) R : *Dezastru bugetar* și instabilitate politică în România (bursa.ro, le 27.01.2025)

F : *Désastre budgétaire* et instabilité politique en Roumanie

Un autre phénomène de la nature associé à la crise économique est le *tremblement de terre*, le *séisme*. Conformément au *CNRTL*, le *séisme* est une « série de secousses brusques plus ou moins fortes de l'écorce terrestre, touchant une zone plus ou moins large de la surface du globe où elles peuvent provoquer des modifications de relief ». L'association *crise – séisme* se situe dans la zone sémantique des *désastres*, des *catastrophes naturelles* qui affectent la vie des gens. Le terme roumain est *cutremur*, mis en relation avec la crise financière : *cutremur financiar / séisme financier*.

15) R : Se anunță un *cutremur* în România: În cinci ani vom avea o avalanșă de companii care dau faliment pentru că nu mai au oameni buni. (Ziarul financiar, le 02.11.2024)

F : Un *séisme* est annoncé en Roumanie : dans cinq ans, une avalanche d'entreprises fera faillite faute de personnel compétent.

16) R : *Cutremur financiar* în România în 2025. Avertismentul unui reputat economist. Cine va suferi cel mai mult (Capital.ro, le 01.04.2025)

F : *Séisme financier* en Roumanie en 2025. L'avertissement d'un économiste réputé. Qui souffrira le plus

Les représentations métaphoriques de la crise comme *tempête*, *turbulences*, *désastres*, *séismes* indiquent l'intensité et la force de la crise économique qui provoque des conséquences similaires aux désastres, aux calamités, aux catastrophes naturelles.

3.2. LA CRISE EST UNE MALADIE

La maladie est une représentation métaphorique courante de la crise économique. Les termes métaphoriques les plus fréquents associés au vocabulaire médical sont : *bolnav* / *malade*, *paralizie* / *paralyse*, *colaps* / *effondrement*.

R : În Franța și Germania, crizele guvernamentale descurajează afacerile și consumatorii și *produc paralizie economică*. (*Ziarul financiar*, le 30.01.2025)

F : En France et en Allemagne, les crises gouvernementales découragent les entreprises et les consommateurs et *provoquent une paralysie économique*.

R : *Colaps* pentru România în 2025, dar și în alte zone din Europa și din lume. Aproape toți specialiștii din economie sunt pesimiști în privința viitorului imediat (*Ziarul financiar*, le 05.12.2024)

F : *Effondrement* pour la Roumanie en 2025, mais aussi dans d'autres régions d'Europe et du monde. Presque tous les spécialistes de l'économie sont pessimistes quant à l'avenir immédiat

Le terme roumain *colaps* renvoie à une insuffisance circulatoire périphérique, caractérisée par une perte de toute force, une chute brutale de la tension artérielle, un pouls rapide et très faible, un refroidissement de la peau et des extrémités, etc. (*Dexonline*). Le terme équivalent français *effondrement* est un concept significatif dans le lexique économique de la crise : l'effondrement des actifs, l'effondrement des cours des actions, l'effondrement des exportations, etc. (*economie.gouv.fr*).

L'expression roumaine *a intra în colaps* a pour équivalent le verbe *s'effondrer* qui renvoie à l'« action de s'écrouler, de se réduire au néant » (*CNRTL*) :

R : Statele ar putea *intra în colaps* din cauza unui fenomen care „bântuie” lumea: scăderea natalității. (*Ziarul financiar*, le 05.12.2024)

F : Les États pourraient *s'effondrer* en raison d'un phénomène qui « hante » le monde : la baisse de la natalité.

Le terme roumain *colaps* entre dans des combinaisons lexicales nominales qui ont un correspondant précis en français : *colaps economic* / *effondrement économique*, *colaps financiar* / *effondrement financier*.

4) R : Europa în fața unui *colaps economic*: Trump amenință cu războaie comerciale și impune condiții drastice pentru securitatea globală, în timp ce liderii europeni *sunt paralizați* de crizele interne. (*Ziarul financiar*, le 20.01.2025)

F : L'Europe face à un *effondrement économique* : Trump menace de guerres commerciales et impose des conditions strictes en matière de sécurité mondiale, tandis que les dirigeants européens *sont paralysés* par les crises internes.

5) R : „România ar putea *intra în colaps financiar* în 2025”. Previziunile sumbre ale unui celebru economist, care avertizează că economia este la un pas de recesiune (*Bugetul.ro*, le 17.11.2024)

F : « La Roumanie pourrait *connaître un effondrement financier* en 2025 ». Les prévisions sombres d'un économiste renommé qui avertit que l'économie est au bord de la récession.

3.3. LA CRISE COMME CHAOS

Le *chaos* et la *dérive* sont des représentations métaphoriques de la crise économique, à la suite d'événements économiques significatifs sur le plan national et international. Le thème des politiques économiques du président américain est récurrent dans les publications économiques roumaines en relation avec les conséquences sur le plan économique pour les États-Unis et le monde économique.

1) R : Politicile economice ale lui Trump *aruncă America în haos*: FMI avertizează că riscul de recesiune în SUA continuă să crească (*Ziarul financiar*, le 22.04.2025)

F : Les politiques économiques de Trump *plongent l'Amérique dans le chaos* : le FMI avertit que le risque de récession aux États-Unis continue d'augmenter.

Le risque de « chaos économique » aux États-Unis est expliqué par les journalistes roumains : les États-Unis sont confrontés à un risque croissant de récession alors que la « guerre commerciale » menée par le président américain ralentit la croissance économique mondiale, a averti le Fonds monétaire international.

Le chaos est la métaphore à laquelle les journalistes économiques ont recours afin de décrire les turbulences déclenchées en Turquie suite à l'arrestation du maire d'Istanbul :

2) R : *Haos în Turcia* – Ministrul de Finanțe și guvernatorul Băncii Centrale caută să calmeze turbulențele de pe piețele financiare (*economica.net*, le 25.03.2025)

F : *Chaos en Turquie* – Le ministre des finances et le gouverneur de la Banque Centrale tentent de calmer les turbulences sur les marchés financiers

3) R : *Haos economic în Turcia!* Bursa din Istanbul și lira turcească *se prăbușesc*. Care este motivul (*Bugetul.ro*, le 19.03.2025)

F : *Chaos économique en Turquie !* La bourse d'Istanbul et la livre turque *s'effondrent*.

Une autre représentation métaphorique de la crise est l'analogie *crise – dérive*. Selon le *CNRTL*, le terme *dérive* appartient au domaine maritime ou de l'aviation et signifie « déviation d'un bateau ou d'un avion par rapport à sa route sous l'action des courants ou des vents ». Le terme roumain *derivă* a la même connotation, l'expression *în derivă* (fr. *à la dérive*) signifiant « flotter au gré du vent et des vagues » (*Dexonline*).

4) R : Economia Germaniei, *în derivă*: 2024 ar putea fi al doilea an de *scădere* la rând (*wall-street.ro*, le 15.12.2024)

F : L'économie allemande *à la dérive* : 2024 pourrait être la deuxième année consécutive de *déclin*

Conclusion

L'étude du corpus constitué autour des métaphores de la crise économique dans les publications économiques roumaines parues entre 2024 et 2025 nous a permis d'identifier les expressions linguistiques métaphoriques de la crise en roumain et de délimiter les réseaux métaphoriques de la crise pour la période mentionnée. Nous avons identifié trois réseaux métaphoriques : LA CRISE EST UN PHÉNOMÈNE DE LA NATURE, LA CRISE EST UNE MALADIE, LA CRISE COMME CHAOS. L'analyse du corpus a mis en évidence la fréquence des représentations métaphoriques de la crise comme phénomène de la nature : *furtună / tempête, turbulențe / turbulences, prăpăd / désastre, catastrophă, cutremur / séisme*.

Les analogies *crise – phénomène de la nature*, *crise – maladie* et *crise – chaos* ont été mises en relation avec des événements significatifs pour la société roumaine et internationale. En Roumanie, les élections présidentielles de 2024 et 2025 ont augmenté les dépenses financières provoquant une augmentation du déficit budgétaire. Aux États-Unis, la politique du président américain d'imposer de nouveaux droits de douane en Chine, au Mexique et au Canada a généré des troubles sur les marchés financiers.

La fréquence des représentations métaphoriques de la crise comme phénomène de la nature indique la force et l'intensité de la crise provoquée par des événements d'une importance particulière pour la société roumaine et internationale, avec des conséquences sur le plan interne et international.

La mise en parallèle des conceptualisations métaphoriques de la crise en roumain et en français nous a permis de valider les traductions des expressions linguistiques métaphoriques de la crise dans les contextes examinés, par référence aux mêmes événements repris par la presse économique française, pour la période mentionnée.

Références bibliographiques

Ouvrages critiques

Burcea, Raluca. 2015. *La métaphore dans le discours du marketing*. Craiova : Editura Universitaria.

Cristea, Teodora. 2001. *Structures signifiantes et relations sémantiques en français contemporain*. București : Editura Fundației României de Măine.

- Dumarsais. 1998 [1730]. *Des tropes ou des différents sens*, édition critique par F. Douay-Soublin. Paris : Flammarion.
- English, Kathryn. 1997. *Une place pour la métaphore dans la théorie de la terminologie : les télécommunications en anglais et en français*. Thèse de doctorat soutenue à Paris 13, sous la direction de John Humbley. URL : <https://theses.fr/> (Consulté le 14 mai 2025).
- Fontanier, Pierre (2009 [1821]). *Les Figures du discours*, Collection « Champs Classiques ». Paris : Flammarion.
- Frémeaux, Philippe, Mathieu, Gérard. 2009. *Petit dictionnaire des mots de la crise*. Paris : Éditions Les Petits Matins.
- Jacquillat, Bertrand, Levy-Garboua, Vivien. 2013. *Les 100 mots de la crise financière*. Paris : Que sais-je ?.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. 1991. *L'implicite*. Paris : Armand Colin.
- Lakoff, George, Johnson, Mark. 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago : Chicago University Press.
- Pop, Mirela-Cristina, Touiaq, Mounia (coord.). 2022a. *La dimension métaphorique des langages de spécialité. Études sur les métaphores de l'automobile*. Timișoara : Editura Politehnica, Editura Universității de Vest.
- Pop, Mirela-Cristina, Touiaq, Mounia (coord.). 2022b. *Dictionnaire contextuel de métaphores de l'automobile*. Timișoara : Editura Politehnica, Editura Universității de Vest.

Articles

- Bonadonna, Maria-Francesca. 2015. « Le tissage des métaphores dans les revues de mode, Les avatars de la métaphore », in *Publiforum*, no 23. URL : <https://riviste.unige.it/index.php/publiforum/article/view/1822/2243> (Consulté le 22 avril 2025).
- Burcea, Raluca. 2011. « La métaphore de la cible dans le discours du marketing », in *Interstudia* (Revista Centrului Interdisciplinar de Studiu al Formelor Discursive Contemporane Interstud), p. 155-162.
- De Rosa, Annamaria Silvana, Bocci, Elena, Bulgarella, Clio. 2010. « Économie et Finance durant la crise financière mondiale : représentations sociales, métaphores et figures rhétoriques dans le discours des médias de l'automne 2008 au printemps 2010 », in *Les Cahiers internationaux de Psychologie sociale*, no 87, p. 543-584.
- Gardes-Tamine, Joëlle. 2007. « Les métaphores lexicalisées dans la langue et dans les langues de spécialité : un obstacle à la compréhension », in M.-B. Vittoz (éd.), *Synergies Italie*, no 3, p. 13-22.
- Humbley, John. 2005. « La traduction des métaphores dans les langues de spécialité : le cas des virus informatiques », in *Lexique, terminologie, discours*, no 52, p. 49-62.
- Jamet, Denis, « La perception d'Internet via ses métaphores ». [En ligne] 2006. URL : https://univ-lyon3.hal.science/hal-00366624/file/La_perception_d_Internet_via_ses_metaphores_-_Denis_Jamet.pdf (Consulté le 15 mai 2025).
- Jamet, Denis, « Le repérage des énoncés métaphoriques : corpus anglais-français ». [En ligne]. 2011. URL : <https://hal.science/hal-01395563/document> (Consulté le 2 mai 2025).
- Kilyeni, Annamaria, Pop, Mirela. 2011. « Metaphors of the Economic Crisis in English and French », in « Proceedings of the English Language and Literature Studies: Image, Identity, Reality » no 1, p. 103-118.
- Kleiber, Georges. 1994. « Métaphore : le problème de la déviance », in *Langue Française*, no 101, p. 35-56. URL : https://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1994_num_101_1_5842 (Consulté le 10 mai 20125).
- Lorenz, Bernhard. 2018. « Des métaphores dans le langage financier ou du paysage boursier balayé par les vents », in *Traduire*, no 217, p. 14-36.
- Meyers, Charlene. 2016. « La traduction de la métaphore verbale dans un contexte de vulgarisation : étude de cas », in *Vertimo studijos*, no 9, p. 96-106.
- Pop, Mirela, Kilyeni, Annamaria. 2011. « Les métaphores de la crise en français et en roumain », in B. Pavelin Lesic (dir.) *Francontraste 1: Le français en contraste : expériences d'enseignement / apprentissage du français*, Collection *Diversité linguistique et Société*. Mons : CIPA, p. 211-222.

- Pop, Mirela-Cristina. 2017. « Représentations métaphoriques du concept de croissance économique en français et en roumain : pistes pour la traduction », in Valy Ceia, *Quaestiones Romanicae V.*, Szeged : JatePress, Timișoara : Editura Universității de Vest, p. 526-537.
- Pop, Mirela-Cristina. 2019. « Parcours de traduction des métaphores économiques dans les textes de presse français et roumains », in Richard Trim and Dorota Śliwa (éds.), *Metaphor and Translation*, chapter XVI, Cambridge : Cambridge Scholars Publishing, p. 222-235.
- Resche, Catherine. 2016. « Termes métaphoriques et métaphores constitutives de la théorie dans le domaine de l'économie : de la nécessité d'une veille métaphorique », in *Langue française*, no 189/1. Paris : Armand Colin, p. 103-116.
- Tomoiață, Maria-Alexandrina. 2013. « La métaphore médicale de la vie quotidienne », in *Francontraste : L'affectivité et la subjectivité dans le langage*. Mons : CIPA, p. 227-237.
- Truong Hoang Le. 2012. « Les métaphores conceptuelles de l'économie dans les presses française et vietnamienne », in *Synergies Corée*, no 3, p. 33-45.
- Vandaele, Sylvie. 2002. « Métaphores conceptuelles en traduction biomédicale et cohérence », in *TTR*, vol. 15, issue 1, p. 223-239.
- Vandaele, Sylvie, Lubin, Leslie. 2005. « Approche cognitive de la traduction dans les langues de spécialité : vers une systématisation de la description de la conceptualisation métaphorique », in *Meta : journal des traducteurs / Meta : Translators' Journal*, no 50, numéro 2, p. 415-431. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/meta/2005-v50-n2-meta881/010991ar.pdf> (Consulté le 4 mai 2025).
- Vandaele, Sylvie, Boudreau, Sylvie, Lubin, Leslie, Marshman, Elizabeth, « La conceptualisation métaphorique en biomédecine : indices de conceptualisation et réseaux lexicaux ». [En ligne]. 2006. URL : <https://core.ac.uk/download/pdf/151542835.pdf> (Consulté le 17 mai 2025).
- Vandaele, Sylvie. 2018. « Conceptualisation indices in health and life sciences translation: An experientialist approach », in *MonTI. Monografies De Traducción I d'interpretación*, no 10, p. 225-256. URL : <https://rua.ua.es/server/api/core/bitstreams/fed5d803-ff9b-4ce9-857d-03271bdcd4c3/content> (Consulté le 17 mai 2025).

Sitographie

- Banque de France <https://www.banque-france.fr/> (Consulté le 14 mai 2025)
- Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) <https://www.cnrtl.fr/> (Consulté le 14 mai 2025)
- Dico de l'éco https://www.economie.gouv.fr/facileco/dico-eco#C_ (Consulté le 15 mai 2025)
- Dicționarul explicativ al limbii române (Dexonline) <https://dexonline.ro/> (Consulté le 15 mai 2025)
- Facileco https://www.economie.gouv.fr/facileco_ (Consulté le 17 mai 2025)
- La finance pour tous <https://www.lafinancepourtous.com/> (Consulté le 17 mai 2025)

Recenzii

Reviews

Revoluția Garoafelor din perspectiva lui Fernando Rosas

Fernando Rosas, Ensaios de Abril, Lisabona, Tinta-da-china, 2023, 151 p., ISBN 978-989-671-777-3

Editura Tinta-da-china a publicat în ultimii ani un număr considerabil de volume de istorie modernă și contemporană. Fernando Rosas, profesor emerit al Universității NOVA din Lisabona, este unul dintre autorii și istoricii de seamă care au publicat la această editură mai multe cărți de istorie recentă. Printre cărțile lui editate de Tinta-da-china, se numără *Salazar e o Poder: A Arte de Saber Durar* (2012) și *Salazar e os Fascismos* (2019). Ambele cărți despre dictatorul portughez Salazar și regimul său autoritar corporatist au obținut distincții și aprecierea celorlalți colegi de breaslă. Mai exact, *Salazar e o Poder: A Arte de Saber Durar* a primit premiul din partea Pen Club, în timp ce *Salazar e os Fascismos* a obținut distincții din partea Fundației Calouste Gulbenkian și a Academiei Portugheze de Istorie.

Publicat în octombrie 2023, la editura Tinta-da-china, volumul *Ensaios de Abril* reunește mai multe articole semnate de Fernando Rosas și prelegeri pe care le-a susținut la diverse conferințe în ultimii ani, toate în legătură cu Revoluția Portugheză din 25 Aprilie 1974. Cunoscută și sub numele de Revoluția Garoafelor, aceasta a avut un impact foarte mare asupra viitorului portughezilor, dat fiind că le-a deschis calea către democrație. De asemenea, odată cu manifestațiile civile și militare contra politicilor autoritare impuse de regimul lui Salazar care a fost preluat, mai apoi, în 1968, de Marcelo Caetano, au fost implementate și măsuri, legi și decizii de înalt nivel privind politicile de decolonizare a teritoriilor Imperiului Portughez care se aflau în Africa și pe celelalte continente (excepție făcând Brazilia care își câștigase deja independența în 1822).

Volumul *Ensaios de Abril* cuprinde, așadar, șase capitole despre Revoluția din 25 Aprilie 1974, care sunt însoțite de o introducere unde Fernando Rosas își amintește cum era viața lui în acea perioadă. Când a avut loc Revoluția Garoafelor, autorul avea 28 de ani și fusese deja închis de Poliția Politică portugheză (PIDE/DGS) timp de mai mult de doi ani în centrele de detenție din Aljube, Caxias și Peniche. Poliția Politică a avut în acei ani o putere imensă de decizie asupra viitorului cetățenilor care erau suspectați de crime împotriva sistemului lui Salazar, putând să-i rețină ani de-a rândul, fără să le anunțe familiile. Motivele pentru care rețineau suspjecții erau foarte diverse și puteau varia de la un zvon de răzvrătire la acte reale împotriva sistemului. Mai mult, Poliția Politică avea autoritatea să inflige pedepse violente, preventive, fizice și psihice, tuturor celor care erau considerați dușmani politici sau potențiali opozanți ai dictatorului Salazar.

Această introducere personală în lumea lui Salazar care ne este oferită de Fernando Rosas este urmată de primul capitol propriu-zis al volumului, „José António Ribeiro Santos e as gerações estudantis dos anos 60 e 70 em Portugal”. Așa cum și titlul capitolului anunță, este vorba despre activitățile generațiilor studențești din anii 1960 și 1970 din Portugalia. Această cercetare a fost prezentată și în toamna lui 2022, la Arhivele Naționale Torre do Tombo, din Lisabona, în cadrul conferinței de deschidere a Colocviului Resistência Juvenil, Ditaduras e Políticas de Memória: O Assassinato de Ribeiro Santos em 12 de Outubro de 1972.

Al doilea capitol, „1973, ano de vésperas: o 3.o congresso da oposição democrática”, prezintă diverse momente-cheie din politica lui Marcelo Caetano, Prim Ministrul care a pășit pe urmele predecesorului său, Salazar. În această parte a volumului, se analizează impasul războiului colonial, divergențele din politica națională, grevele care aveau loc în acea perioadă, precum și etapele dezagregării regimului Estado Novo. Un loc aparte este ocupat de Congresul Opoziției Democratice din Aveiro, un important eveniment politic și social din 1973 care a influențat mobilizarea maselor din nordul țării.

„Do golpe militar à revolução” este al treilea capitol al acestui volum semnat de Fernando Rosas. Istoricul de la Universitatea NOVA din Lisabona discută în această parte a lucrării sale criza finală a regimului autoritar Salazar-Caetano, reconfigurarea închisorilor politice, precum și evenimentele premergătoare loviturii militare de stat din 1974. Capitolul se încheie cu analiza consecințelor triumfului mobilizării militare. Această cercetare a mai fost prezentată și în cadrul seminarului „A Revolução Portuguesa, 1974/1975”, organizat de Institutul de Istorie Contemporană din cadrul aceleiași Universități portugheze, în lunile septembrie-decembrie 2021.

În al patrulea capitol, „Que força é essa?”, autorul prezintă premisele unui război civil care risca să izbucnească în Portugalia acelor ani. Zonele periferice ale marilor orașe, și cu precădere cele din jurul Lisabonei, erau locuite de persoane defavorizate social și economic. Mulți dintre cei veniți de la sate în capitala portugheză sperau la o viață mai bună, însă condițiile de viață din „cartierele populare” și din zonele suburbane erau foarte dificile. Mulți dintre ei trăiau chiar în barăci fără a avea acces la cele necesare pentru a-și asigura igiena zilnică. Astfel, casele părăsite sau fără locatari, de la începutul anilor '70, și cu precădere în primăvara lui 1974, au fost ocupate de cei care aveau nevoie de un adăpost. Acolo erau organizate servicii de îngrijire pentru copii (de tip creșă), centre de îngrijire pentru bătrâni, precum și spații pentru alfabetizarea celor care nu știau încă să scrie și să citească. S-a început, astfel, o adevărată luptă pentru dreptul de a locui în casele disponibile, inițiindu-se programe precum SAAL (Serviço de Apoio Ambulatório Local/Serviciul de Ajutor Ambulator Local).

„Três questões sobre a revolução portuguesa de 1974/1975” este titlul celui de-al cincilea capitol. Fernando Rosas analizează cronologia principalelor mișcări sociale care au avut loc între aprilie și septembrie 1974, precum și tensiunile sociale care au existat în acea perioadă. Acesta consideră că „este nevoie să comparăm și să cunoaștem experiențele din trecut care privesc evoluția luptelor populare, a repertoriilor lor

revendicative, a formelor lor de organizare, a contradicțiilor lor interne, a relațiilor lor cu puterea, a rezultatelor lor, a patrimoniului lor de cuceriri și pierderi” [trad. n.] (Rosas, 2023:115) pentru a putea înțelege mai bine care a fost contextul revoluției din 1974 (precum și al altor revoluții asemănătoare). Această analiză a fost prezentată și la Cadaval, în martie 2023, cu ocazia reuniunii Rețelei Anticapitaliste (Rede Anticapitalista) și este însoțită de o fotografie făcută de Alfredo Cunha, în data de 1 mai 1974, la Lisabona, cu mulțimea de oameni forțând intrarea în FNAT (Fundação Nacional para Alegria no Trabalho/Fundația Națională pentru Bunăstarea la Locul de Muncă).

Ultimul capitol, „Ser e não ser: a revolução portuguesa de 1974/1975”, reprezintă o analiză detaliată a consecințelor de ordin politic și social care au urmat loviturii militare de stat din data de 25 aprilie 1974. Mișcarea revoluționară care a urmat acesteia a condus Portugalia către calea democrației prin implementarea unor reforme naționale de mult timp așteptate de cetățeni, inclusiv asigurarea libertăților de bază publice și sindicale, precum și renunțarea la politicile de represiune politică atât de comune regimului autoritar Estado Novo. Acest capitol a fost inclus și în volumul *O Século XX Português* pe care l-a coordonat Fernando Rosas și care a apărut tot la Editura Tinta-da-china în 2020.

În concluzie, Revoluția Garoafelor a reprezentat un eveniment istoric de mare importanță pentru poporul portughez, dar și pentru coloniile care se aflau la acel moment încă sub controlul regimului dictatorial din Lisabona. Revoluția a fost crucială pentru implementarea unui regim democratic și a condus la un întreg proces de decolonizare de pe continentul african și nu numai.

Volumul *Ensaio de Abril* de Fernando Rosas reunește articole și comunicări pe care istoricul le-a făcut publice de-a lungul ultimilor patru ani. Mai mult, acesta pune la dispoziția cititorilor o introducere cu informații personale despre viața pe care o avea la acel moment și ce l-a determinat să publice un asemenea volum. Mai trebuie menționat că în 2024 s-au împlinit 50 de ani de la Revoluția Portugheză din 25 aprilie 1974 și mulți istorici, profesori și politicieni portughezi au pregătit diverse evenimente sociale, politice și culturale pentru a o sărbători, inclusiv noutăți editoriale precum lansarea volumului *Ensaio de Abril*.

Vlad DOBROIU
(Universitatea de Vest din Timișoara)

Faire de la prison un personnage : autour du roman *Perpétuité*

Entretien avec l'écrivain Guillaume POIX
Propos recueillis par Velimir MLADENOVIC

Introduction

Le Centre d'Études Romanes de Timișoara (CSRT), affilié à l'Université de l'Ouest de Timișoara, a organisé, lors d'une séance automnale du cénacle étudiant francophone « La Pléiade », une rencontre littéraire modérée par Velimir Mladenović¹ et Ramona Malita le 17 novembre 2025 avec l'écrivain de l'extrême contemporain français Guillaume Poix. L'entretien explore la contamination réciproque du théâtre et du roman dans son travail, sa conception de la fiction comme acte d'engagement, et la volonté de faire de la prison un personnage à part entière – une condition spatiale et temporelle autant qu'un décor.

À l'occasion de la parution du roman *Perpétuité* (Verticales, 2025), qui détaille en temps réel une nuit de service dans une maison d'arrêt du point de vue d'une petite équipe de surveillants pénitentiaires, Guillaume Poix revient ici sur l'enquête de terrain qui a nourri le livre, sur la manière dont il travaille le rythme de la nuit, le vacarme carcéral et la polyphonie des voix, ainsi que sur les enjeux éthiques et politiques du choix de ce point de vue « décalé ». Il décrit les années d'immersion au centre pénitentiaire de Villeneuve-lès-Maguelone, les repas partagés avec les surveillants, les rondes nocturnes et ce geste ambivalent de l'œil collé à l'œilleton, qui cristallise à ses yeux tout ce que signifie « être surveillant ».

Né en 1986 à Tassin-la-Demi-Lune, près de Lyon, ancien élève de l'École Normale Supérieure et diplômé de l'ENSATT en section « écrivain dramaturge », Guillaume Poix est écrivain, à la fois romancier, dramaturge, metteur en scène et traducteur. Il s'impose depuis une dizaine d'années comme l'une des voix fortes de la littérature française contemporaine, avec des romans et des pièces qui interrogent les marges et les zones d'ombre du monde contemporain. Auteur de *Les Fils conducteurs* (Prix Wepler - Fondation La Poste 2017), de *Là d'où je viens a disparu* (Prix Alain-Spiess du deuxième roman et Prix Frontières - Léonora Miano 2020) et de *Star* (2023), Guillaume Poix poursuit avec *Perpétuité* son exploration des institutions.

¹ À présent, Velimir Mladenović est affilié à l'Université de l'Ouest de Timișoara en tant que chercheur postdoctoral, financé par une bourse (du 1^{er} octobre 2024 au 30 septembre 2026) soutenue par l'Université de l'Ouest de Timișoara. La présente parution est issue de la recherche postdoctorale avancée déroulée dans l'université mentionnée.

Velimir Mladenović (VM) : Pour commencer, quel est votre tout premier souvenir de théâtre ou de littérature qui vous a donné envie d'écrire ?

Guillaume Poix (GP) : C'est une représentation de *L'Avare* de Molière, lorsque j'avais six ans, dans les environs de Lyon. Je me rappelle avoir été ébloui et fasciné par l'univers scénique et le plaisir du jeu. J'avais croisé l'acteur principal à la sortie du théâtre et je me rappelle avoir été très intimidé. Il y avait comme une profanation : voir cet homme tout entier dévoué à la fiction qui revenait soudain dans « mon » monde réel. Je crois que ma passion de la fiction date de cet instant.

VM : Vous avez étudié à l'ENS, puis à l'ENSATT, l'École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre en section « écrivain dramaturge ». Qu'est-ce que cette formation vous a apporté et, peut-être, qu'a-t-elle dû déconstruire en vous pour faire naître l'écrivain que vous êtes devenu ?

GP : Cette formation a été décisive dans l'apprentissage de la discipline d'écriture, la régularité et l'engagement qu'elle demande. Il s'agissait d'écrire, de ne pas cesser d'écrire, et ainsi d'essayer, de se tromper, de recommencer, de jeter, de reprendre ; surtout d'être lu et de ne pas avoir peur de la critique, du jugement, plutôt de considérer l'autre comme une chance pour que le texte progresse. En plus des personnes remarquables et passionnantes que j'ai rencontrées, j'ai ancré l'écriture de manière irrévocable dans ma vie en n'ayant plus peur de m'y consacrer pleinement.

VM : On vous présente souvent comme romancier, dramaturge, metteur en scène, traducteur. Si vous deviez choisir un seul mot pour définir votre métier aujourd'hui, lequel garderiez-vous ?

GP : Écrivain.

VM : En quoi le travail de dramaturgie et de mise en scène façonne-t-il votre prose ? Avez-vous pensé le roman *Perpétuité* comme une sorte de spectacle nocturne, avec sa scénographie, ses entrées et sorties de personnages ?

GP : Mon activité d'écriture se partage, pour l'heure, entre des textes que je destine à la scène, dont je sais qu'ils vont s'incarner et advenir par des interprètes, et des textes que je pense d'abord comme des livres tendus à des lecteurs et lectrices inconnu.e.s qui le traverseront dans le silence de leur intimité. J'ai l'impression que ces deux énergies, ces deux formes ne cessent de se contaminer, de se rejeter, de s'attirer, de s'engloutir l'une l'autre. Je dis souvent que j'écris du théâtre comme le romancier que je ne parviens pas à être et des romans comme le dramaturge que j'échoue à être. Je tente avant tout de penser l'écriture comme un acte qui doit produire un engagement.

Dans *Perpétuité*, j'ai voulu jouer de tous les registres, à l'image de ce que j'avais observé lors de mon immersion en maison d'arrêt. J'ai voulu que d'une page à l'autre, on passe du dramatique au lyrique, du tragique au comique, du poétique à l'épique, du documentaire au polar. En choisissant le huis-clos et le temps réel, j'ai d'emblée imposé au texte une tension théâtrale qui me permettait de déployer cet arc de tonalités dont je trouvais qu'il reflétait le réel et la vie même.

VM : Comment est née l'idée d'écrire un roman qui se déroule en une seule nuit, dans une maison d'arrêt, et du point de vue des surveillants ? Y a-t-il eu une image fondatrice ?

GP : L'idée est venue lorsque j'ai moi-même pu assister à un service de nuit, ce qui était une chance, et presque une première, puisque la nuit, la prison est, à la différence du jour, entièrement close. Les détenus sont enfermés en cellule et ne peuvent plus en sortir. Les surveillants sont en nombre réduit (ils passent d'une centaine en journée à une dizaine), et le rapport au temps, si décisif et particulier en détention, change complètement. Les heures se distordent, on alterne entre des phases de suspension quasi immobile et des accélérations paniques. C'est en participant au repas d'équipe le soir avec les surveillants que j'ai compris que c'est ce que je voulais raconter. La solidarité de ce métier, la camaraderie engendrée par la nuit, l'effet de troupe, la joie et la tension mêlées, le danger et la fatigue. Il m'a aussi semblé qu'en choisissant de raconter une nuit, je pouvais assumer, du point de vue déontologique, de centrer le récit sur les surveillants puisqu'eux seuls demeuraient visibles. Si en journée les détenus circulent, et sont donc visibles, la nuit, au contraire, ils disparaissent du regard, ils sont cloîtrés derrière leur porte de cellule et la seule interaction possible avec eux, c'est lorsqu'un surveillant regarde à l'œilleton lors des rondes. Ce geste si ambivalent – un geste de soin et de surveillance à la fois, une profanation et une attention – m'a semblé emblématique de ce qu'un surveillant pénitentiaire veut dire.

VM : Vous avez passé de longs séjours au centre pénitentiaire de Villeneuve-lès-Maguelone, en accompagnant les surveillants dans leurs rondes, en observant les écrans, en parlant aussi avec des détenus. Concrètement et émotionnellement, comment s'est passée cette immersion ?

GP : J'ai été accueilli par une équipe extraordinaire, à commencer par la cheffe d'établissement qui m'a donné l'autorisation d'aller partout, de tout voir. Pendant trois ans, je venais passer du temps, une semaine environ à chaque séjour, et je suivais des agents dans le quotidien de leur poste, de jour comme de nuit. J'étais sur les coursives, dans les cours de promenade, aux parloirs, dans les bureaux, aux ateliers, en commission de discipline, j'accompagnais aussi certaines activités socio-culturelles. J'ai ainsi eu la chance d'avoir une vision complète, panoramique – j'allais dire panoptique – du fonctionnement d'une maison d'arrêt. J'ai aussi fait des entretiens avec

les personnes que je suivais, soit de manière informelle pendant le travail, soit en dehors de ces heures dévolues à la surveillance. Je n'avais aucune méthode, je laissais faire le hasard des rencontres.

VM : Qu'est-ce qui vous a le plus surpris dans ce monde, et qu'est-ce qui, au contraire, a confirmé vos représentations préalables de la prison ?

GP : Le plus surprenant a été de découvrir que la prison est un lieu de vie. Un lieu de vie en commun. Qu'il faut l'organiser et qu'il est primordial de comprendre que privation de liberté ne veut pas dire privation de vie, d'activités, de droits, d'interactions sociales derrière les murs. Je ne mesurais pas à quel point c'était l'enjeu décisif : comment vivre ensemble et tenir par-delà la difficulté des conditions de détention. En un sens, cette découverte n'a fait que confirmer ce qu'est la prison : une anomalie qui produit des situations existentielles complexes et ambivalentes.

VM : Pourquoi avoir choisi de vous placer du côté des surveillants plutôt que des détenus ? Était-ce d'abord un choix éthique, politique, ou un choix de forme littéraire ?

GP : Il me semblait que l'institution carcérale demeurait très méconnue dans son fonctionnement et son personnel. Moi-même, j'ignorais tout des usages, des métiers, des rythmes et des missions. Nous avons toutes et tous des images, des fantasmes, des préjugés sur le monde de la prison et je voulais ajuster les représentations contemporaines sur cette institution en grande souffrance. N'ayant jamais fait l'expérience de l'incarcération, il m'aurait semblé obscène de postuler ce point de vue par la fiction. En revanche, raconter la vie qu'ont celles et ceux qui font un travail en mon nom, à qui je délègue une mission difficile et mal-aimée, me paraissait être mon devoir d'écrivain : aller là où on ne va pas, où on ne veut pas aller, où on ne peut pas aller.

VM : Y a-t-il des situations vécues en prison que vous avez volontairement gardées hors du livre, comme si vous refusiez de les « transformer » en fiction ?

GP : Non, aucune. Pour moi, la fiction ne doit pas faire allégeance au réel, à condition que la méthode et l'éthique de travail soient pensées précisément et fermement défendues par le rapport au langage que l'on déploie.

VM : Le titre *Perpétuité* évoque l'infini de la peine, alors que le roman se déroule sur une seule nuit. Comment avez-vous pensé ce contraste entre la très longue durée et cette unité de temps presque classique, aristotélicienne ?

GP : Un jour, j'ai entendu une surveillante me dire cette phrase récurrente chez les agents : « C'est nous qui avons pris perpétuité ! ». C'était bien sûr une phrase polémique qui m'a heurté, d'abord. Puis en y repensant, j'ai compris qu'elle nommait les conditions de travail et leur dégradation, le fait notamment que les surveillants subissent, eux aussi, les conditions de détention, chose à laquelle on pense peu et qui nous importe peu alors que c'est un enjeu social et politique majeur. J'ai trouvé que ce mot - « perpétuité » -, disait également tout de notre rapport à la prison. Surtout, j'ai imaginé qu'en donnant ce titre au roman, le pacte était posé. On croit savoir, mais le roman est là pour retourner quelque chose de la perception dominante. On s'attend à suivre les détenus, mais on va regarder ailleurs, non pas pour masquer une condition – je crois, au contraire, que le roman exacerbe par ce choix la description de la condition des détenus –, mais pour en révéler une autre et augmenter ainsi notre perception globale de l'institution. C'est enfin une question posée aux lecteurs et lectrices : sommes-nous collectivement voué.e.s à laisser perdurer une institution qui abîme et échoue ? Nous sommes-nous soumis.e.s à un ordre punitif pour toujours ? Ne nous revient-il pas, à chaque génération, de repenser ce qui fonde notre société et la place que l'on réserve à celles et ceux qui « s'en écartent » comme on dit, en transgressant la loi ? Je trouvais que ce titre, qui évoque l'éternité, ou du moins la durée infinie, entrait en contraste avec le caractère très ponctuel du moment déployé dans le roman, cette nuit si particulière qui, d'une certaine manière aussi, contient toutes les nuits possibles. Ce paradoxe me semblait stimulant.

VM : Comment avez-vous travaillé le rythme de cette nuit – la sensation que tout se passe à la fois très lentement et très vite, dans une sorte de transe ?

GP : Je me suis fié à mes souvenirs des services de nuit, ces moments où tout semblait se calmer puis soudainement déraiper. J'ai voulu travailler le temps comme un accordéon : quatre heures ou trente ans passent en trois pages, et vingt minutes en occupent une cinquantaine. Ne jamais faire coïncider le temps ressenti avec le temps écrit ; que l'on n'ait pas la sensation d'un rapport « normal » au temps, mais qu'au contraire, on s'enfonce, on s'étouffe, on se perde ou on soit propulsé dans un gouffre qui annihile la perception ordinaire des choses. Je voulais, de cette manière, raconter le travail de nuit, sa répétitivité dangereuse, ses rituels aliénants, mais aussi l'ennui et la vitesse qu'ils comportent inévitablement.

VM : Vous suivez une petite communauté de surveillants, de différents grades, avec leurs drames intimes, leurs histoires d'amour ratées. Comment avez-vous choisi les voix qui prendraient réellement la parole dans le livre ?

GP : En choisissant d'ancrer le roman lors d'un service de nuit, je savais que je disposerais d'une douzaine de personnages dans lesquels je pourrais déployer les énergies, les corps, les voix, les histoires qui m'avaient marqué pendant mon

immersion. Chaque personnage est la somme de plusieurs personnes rencontrées, auxquelles j'ai ajouté des dimensions plus personnelles. Le danger était celui du panel : comment ne pas proposer un échantillon représentatif d'individualités diverses, mais plutôt donner vie à l'intimité plurielle, donner la sensation d'un groupe, d'une uniformité, donc, mais aussi de défaire l'uniforme, justement, pour provoquer une vraie rencontre avec des êtres singuliers, irréductibles, libres de nous échapper, de ne rentrer dans aucune case, de ne correspondre à aucun stéréotype. Chacun à une fonction, mais ne s'y réduit pas. J'ai eu à cœur d'esquisser les contours d'un groupe qui raconte un peu la France contemporaine tout en m'assurant que chacun et chacune se cabre, dévie, déjoue les attentes ou les préjugés identitaires que leurs prénoms et leurs surnoms peuvent susciter.

VM : On a parfois l'impression que la prison elle-même devient un personnage, un corps collectif, bruyant, oppressant. L'avez-vous consciemment pensée comme telle ?

GP : Absolument. C'est un personnage physique, une matière qui contraint, mais c'est même plus : c'est une condition. Spatiale et temporelle. La prison est un monde en soi. Et dans le roman, elle est le monde, elle est, pour les personnages, tout le monde, le seul monde possible. C'est une dimension à elle toute seule.

VM : On a beaucoup insisté sur la façon dont vous faites varier les styles dans *Perpétuité*, d'une langue très sobre à des moments de luxuriance presque baroque. Comment décidez-vous de ces changements de registre ?

GP : C'est la situation qui me guide, et donc les personnages impliqués. Je me fie à ma sensation de lecteur : désirer la surprise, ne pas laisser s'installer la routine ou la convention. J'aime parfois raconter d'une manière inattendue, laisser surgir une tonalité contraire aux attentes. Je ne sais pas si je décide, au fond : c'est la phrase qui m'appelle et s'invente dans le présent de la pensée, dans le présent de l'émotion que je convoque pour donner forme à une page.

VM : Comment écrire le bruit carcéral – les portes, les cris, les alarmes – sans tomber dans une simple mimésis sonore ?

GP : En n'oubliant pas que le bruit n'est jamais *du bruit* : il est toujours le signe d'une présence, une présence vivante. Derrière le bruit, il y a quelqu'un. Il y a donc une histoire, une exigence, une intimité, un désir – j'ai davantage voulu raconter l'effet des bruits que les bruits eux-mêmes, je crois. Parce qu'en débusquant leur impact et leur source, on ne fait pas que les subir, on les remet en mouvement, on les considère, on les dissèque, on les comprend. On rappelle que le bruit c'est la vie – pénible, hostile, effrayante, parfois –, mais la vie quand même.

VM : Dans cette polyphonie, y a-t-il une voix que vous sentez plus proche de vous, ou bien le projet était-il précisément de vous dissoudre dans la pluralité ?

GP : Je crois que je suis dans toutes ces voix. Dans chacune d'elles, sans exception.

VM : On a dit que votre roman dénonce la « réalité honteuse » des prisons françaises, mais aussi qu'il est avant tout une démonstration du pouvoir de la littérature. Comment situez-vous la dimension politique de *Perpétuité* ?

GP : J'espère que ce roman est de la littérature, c'est-à-dire quelque chose qui échappe toujours, ne se réduit ni au documentaire, ni au manifeste, ni au poème, mais embrasse tout cela, apparie la beauté et le fait, l'émotion et la technique, le réel et le langage. Je ne connais pas de littérature qui n'est pas politique puisque pour moi, la politique, c'est la manière dont on regarde le monde et c'est ce que je demande à la littérature, de me faire regarder le monde par le biais d'un acte de langage.

VM : Avez-vous ressenti une responsabilité particulière à l'égard des surveillants et des détenus, pour ne pas les réduire ni à des « victimes », ni à de simples « bourreaux » ?

GP : Oui, c'était très important de ne pas reproduire les stéréotypes que je dénonçais quand je parlais avec eux, ceux dont ils me faisaient part, aussi. Je voulais faire cet effort de justesse – qui n'est, d'ailleurs, pas un effort, plutôt un soin et un impératif. J'ai tenté de défendre chaque personnage, de laisser affleurer la force et la vulnérabilité chez chacun et chacune pour donner à sentir la complexité immense qui est celle de la prison.

VM : Dans votre travail, avez-vous dialogué avec des essais sur la prison ou teniez-vous à garder une distance entre réflexion théorique et écriture romanesque ?

GP : Encore une fois, je crois que j'ai laissé faire le texte. C'est-à-dire qu'en déroulant les actions du roman, l'une après l'autre, en m'attardant sur les réactions des personnages, en décrivant les situations réelles auxquelles ils se confrontent, en suivant le fil chronologique de cette nuit, en narrant simplement les incidents, j'ai voulu faire parler les événements et celles et ceux qui les vivent. Provoquer un choc immersif plutôt que de développer un argumentaire politique. La fiction, parce qu'elle se confie à nos émotions, parce qu'elle leur donne toute la place qu'elles méritent, nous fait parvenir à la connaissance et forge nos opinions, toujours changeantes.

VM : *Les Fils conducteurs* nous emmène sur une décharge électronique au Ghana, *Là d'où je viens a disparu* suit des migrants, *Star* (qui est un texte sur un acteur

raté) s'attaque au monde de la célébrité – toujours avec des figures en marge. Où situez-vous *Perpétuité* dans cette cartographie de votre œuvre ?

GP : *Perpétuité* continue de chercher le hors-champ. De traquer les zones d'ombres, les angles morts, les points aveugles du monde dans lequel je vis et qui me passionne. Il y a dans ce roman, je crois, cette même attention à ce qu'on ne regarde pas en face, soit qu'on ne le puisse, soit qu'on ne le veuille.

VM : Avez-vous l'impression d'écrire, livre après livre, une sorte de série de « romans des institutions » – décharge, frontières, justice, prison – qui composent une géographie politique du présent ?

GP : Ce n'est pas un projet concerté – je constate que peut-être, c'est ce qui advient sans que cela me guide pour autant comme tel. J'aime me déplacer, changer du tout au tout, me contredire et m'autoriser à échapper. Ne pas dupliquer ou reproduire, s'efforcer d'être dans l'inconfort et l'inconnu.

VM : Vous avez écrit quelque part que, pour vous, écrire et errer, c'est la même chose : vous accumulez d'abord les documents, les images, puis vient seulement l'écriture. Comment ce processus s'est-il concrétisé pour *Perpétuité* ?

GP : L'écriture est une errance, j'y crois absolument. Pour *Perpétuité*, il y a eu le temps du travail de terrain. Puis la retranscription des notes et l'archivage de la somme documentaire accumulée. En parallèle, je lisais beaucoup, tout ce que je pouvais, sur la prison (essais, témoignages, romans, chansons, poèmes, etc.), je visionnais tous les films possibles, et je commençais à scénariser le roman, à en imaginer la trame et les personnages. Puis, au bout de trois ans, le temps effectif de l'écriture est arrivé. Il a duré à peu près six mois et a été très linéaire : j'écrivais une page après l'autre, je le précise parce que c'était presque nouveau pour moi de procéder ainsi, sans montage ni déplacements.

VM : Merci beaucoup pour votre présence dans notre cénacle littéraire et pour la gentillesse de nous avoir fait part de vos 'coullisses préparatifs' pour le roman *Perpétuité*.

GP : Je vous remercie de votre invitation : ce fut un plaisir d'être en dialogue avec vous.

Volum apărut cu sprijinul:



LITERA