



Università degli studi di Napoli
"L'Orientale"

ANNALI

SEZIONE ROMANZA

LXII, 1



UniorPress
2020

ISSN: 0547-2121

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"

Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati

ANNALI

SEZIONE ROMANZA

Direttore: Augusto Guarino

Comitato scientifico: Rafael Alarcón Sierra, Rafael Argullol Murgadas,

Maria Teresa Cabré, Jesús Cañas Murillo, Anne J. Cruz,

Giovanni Battista De Cesare, Nancy Delhalle,

Javier De Santiago-Guervós, Catalina Fuentes Rodríguez,

Claudio Fogu, Gabrielle Le Tallec, Maria Luisa Lobato,

Marco Modenesi, Roberta Morosini, Marta Petreu,

Amedeo Quondam, Ion Pop, Dominique Rabaté, Augustín Redondo,

Gilles Siouffi, Juan Varela-Portas Orduña, Claudio Vicentini,

Marx William, Maria Teresa Zanola

Comitato di redazione: Vincenzo Arsillo, Guido Maria Cappelli,

Federico Corradi, Francesca De Cesare, Paola Gorla, Lorenzo Mango,

Salvatore Luongo, Encarnación Sánchez García, Carlo Vecce, Germana Volpe

LXII, 1

2020

Tutti i contributi sono sottoposti a una doppia revisione anonima tra pari (*double blind peer review*).

Gli studiosi che intendano proporre contributi per l'eventuale pubblicazione sulla rivista possono inviarli all'indirizzo: annaliromanza@unior.it.

Edizione digitale in accesso aperto:

<http://www.serena.unina.it/index.php/aionromanza>

copyright:



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

UniorPress

Via Nuova Marina, 59 - 80133, Napoli

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"



ANNALI

SEZIONE ROMANZA

LXII, 1



UniorPress

2020

INDICE

SAGGI

Alberto Escalante Varona, <i>La buona moglie y La buena casada: Goldoni en España, y el juego de azar en el teatro europeo del siglo XVIII</i>	9
Ivana Calceglia, <i>Da Marianela a Nela (Rayco Pulido Rodríguez). Una proposta di analisi del processo di adattamento grafico del romanzo galdosiano</i>	37
Rosa Schioppa, <i>Los umbrales de la modernidad: immagini d'avanguardia in Locura y muerte de Nadie</i>	57
Alberto Romero Ferrer, <i>La literatura de almanaques y pronósticos: otra fuente para el estudio del teatro español de la primera mitad del siglo (1710-1767)</i>	75
Maria Giovanna Petrillo, <i>Le « selfie » littéraire : une étude brachylogique de l'« Autoportrait (à la Toussaint) »</i>	103
Michele Costagliola d'Abele, Jana Altmanova, Anne Cheylus, Zoé Cayol, Anne Reboul, <i>Lire la littérature dans une langue première ou dans une langue seconde : pour une étude expérimentale des effets de la fiction littéraire sur l'empathie</i>	117
Sara Longobardi, <i>El léxico como herramienta de denuncia contra las adopciones ilegales en la novela Si a los tres años no he vuelto de Ana R. Cañil (2011): ¿redención o robo de niños?</i>	143
Sergio Piscopo, <i>La productivité lexicale du suffixe -itude en français contemporain à l'épreuve de la néologie</i>	179
Irma Carannante, <i>La Chōra di Urmuz in Pâlnia e Stamate. Il sapere non fenomenico del segreto in una favola romena d'avanguardia</i> ...	211
Giovanni Rotiroti, <i>L'infernale paradiso del fantasma. Intorno alla sovversione soggettiva dell'amore</i>	237

NOTE

Laura Dolfi, <i>"Mujeres" di Dámaso Alonso (in margine a due lettere inedite)</i>	269
Diego Símini, <i>È di Cicognini Il convitato di pietra?</i>	279

RECENSIONI

Paola Italia, <i>Editing Duemila. Per una filologia dei testi digitali</i> , Salerno Editrice, Roma 2020, 200 pp. (Margherita De Blasi)	287
Silvia Domenica Zollo, <i>Origine et histoire du vocabulaire des arts de la table. Analyse lexicale et exploitation de corpus textuels</i> , Peter Lang, Frankfurt, Berlin, Bruxelles, New York, Oxford, Bern 2020, 244 pp. (Carolina Iazzetta)	295
Jana Altmanova, Laura Cannavacciuolo, Marco Ottaiano, Katherine Russo (a cura di), <i>Across The UniverSITY. Linguaggi, narrazioni, rappresentazioni del mondo accademico</i> , Editoriale Scientifica, Napoli 2020, 391 pp. (Fabiana Errico)	299
Jean Pruvost, <i>Pleins feux sur nos dictionnaires en 2500 citations et 700 auteurs du XVI^e au XXI^e siècle</i> , Honoré Champion Éditeur, Paris 2018, pp. 416 (Sergio Piscopo)	305

SAGGI



ALBERTO ESCALANTE VARONA

Universidad de La Rioja
alberto.escalante@unirioja.es

LA BUONA MOGLIE Y LA BUENA CASADA: GOLDONI EN ESPAÑA, Y EL JUEGO DE AZAR EN EL TEATRO EUROPEO DEL SIGLO XVIII

Resumen

En este artículo se realiza un comentario de *La buena casada*, traducción atribuida a Manuel Fermín de Laviano, dramaturgo madrileño, sobre la comedia *La buona moglie*, de Carlo Goldoni. En primer lugar, se ofrecerá la ficha bibliográfica de esta traducción y se comentará brevemente su recorrido escénico en Madrid en el último tercio del siglo XVIII. A continuación, se expondrá el problema bibliográfico que plantea el llamado "ciclo de *The Gamester*", relativo a las múltiples traducciones y adaptaciones de esta obra que se realizaron en Europa durante la segunda mitad del siglo (el *Beverley* de Saurin; *Le joueur* de Regnard). Después, se realizará un análisis comparado entre *La buona moglie* y *La buena casada*, para probar que esta es traducción de aquella. Por último, se comentará la pertinencia de incluir a *La buena casada* en el mencionado "ciclo", con el que solo tendría en común la presencia del juego de azar como recurso temático y la finalidad moralizante e instructiva del texto, común a la literatura dramática ilustrada.

Abstract

In this paper we comment *La buena casada*, a translation of *La buona moglie* (a comedy written by Carlo Goldoni) attributed to Manuel Fermín de Laviano, a Spanish playwright. First, we offer the bibliographic information of this translation and its performances in Madrid from 1780 to 1808. Then, we expose the bibliographic problem of the "*Gamester* cycle", related to the translations and adaptations of this English play that were written in European countries in the second half of the century (*Beverley*, by Saurin; *Le joueur*, by Regnard). Next, we compare *La buona moglie* and *La buena casada*, to prove that the text of Laviano is a true adaptation of Goldoni's play. At last, we comment the inclusion of *La buena casada* in the "cycle", proposed by some academic criticism; however, we consider that they only have in common the use of gamble as a topic and the moral and didactic purpose of those texts (as usual in Enlightened dramatic Literature).

1. Introducción

En la Historia del teatro europeo de la Ilustración, la llamada comedia sentimental o lacrimógena, o tragedia urbana, destaca como una de las principales contribuciones de la literatura dramática de las Luces. Fue una moda que permeó a todo el continente, lo que puede rastrearse en la creación de obras originales, según la poética de este género, y, sobre todo, en la proliferación de traducciones que permitieron la expansión de una nueva forma de entender y hacer teatro. Por supuesto, España no fue ajena a este proceso, y la comedia sentimental constituyó uno de los géneros más exitosos en la escena del último tercio del siglo XVIII.

En lo referente a los textos representados, los dramaturgos españoles mostraron una clara predilección por la obra de Carlo Goldoni, de quien se tradujeron numerosos textos. Uno de ellos, *La buona moglie*, derivó en *La buena casada*, tradicionalmente atribuida a Laviano. Sin embargo, la revisión crítica de esta cuestión plantea numerosos problemas que o bien no han sido tratados en profundidad, o bien las aportaciones al respecto están dispersas. En primer lugar, no existe ningún estudio comparado que pruebe de forma tajante y exhaustiva que *La buena casada* es traducción del texto goldoniano. En relación con este punto, y en segundo lugar, se ha propuesto que *La buena casada* está incluida en el llamado “ciclo de *The Gamester*”, sobre traducciones de la homónima obra de Edward Moore; es una cuestión que debe aclararse de forma tajante. Y, por último, trasluce el problema crítico de la autoría de Laviano, que no se sostiene en ninguna prueba documental fehaciente.

Por ello, en el presente artículo realizaremos una aproximación crítica a esta obra que nos permita dar respuesta, en la medida de lo posible, a estos tres problemas. Partiremos de los datos bibliográficos y de representación de *La buena casada*, y de una revisión de la cuestión crítica sobre el “ciclo de *The Gamester*” y la recepción de la obra de Moore en Europa. A continuación, compararemos los textos de *La buona moglie* y *La buena casada* para probar que, en diferentes niveles de composición (personajes, argumento), la segunda es traducción de la

primera. Por último, y tras los resultados de esta comparación, comprobaremos si esta relación intertextual puede encajarse en el “ciclo de *The Gamester*”.

2. *La buena casada, entre La buona moglie y The Gamester*

Escribía Leandro Fernández Moratín en su relación *Viaje a Italia*¹:

Si hubiera de hacerse un paralelo entre el teatro italiano y el español, para decidir cuál está mejor, yo diría que el italiano es mucho mejor y mucho peor que el nuestro. Mejor porque además de las buenas traducciones de obras extranjeras en el género trágico, hay en él obras originales que exceden, con mucho, a las que en España se han escrito de treinta años a esta parte, y sería temeridad querer comparar las piezas de Mafei, Varanno, Pepoli, Alfieri y Monti a las de Cadalso, Ayala y Moratín. En la comedia no podemos presentar tampoco una docena de piezas comparables a las que se pueden entresacar de sólo Goldoni, y en esta parte les somos también muy inferiores, y si nos ceñimos a juzgar sólo entre los autores vivos, ¿qué poeta cómico opondremos al Marqués Albergati y a Gerardo Rossi? Si este cotejo no nos es favorable, descendiendo un poco hallaremos quizá motivos de consuelo. Federici, Avelloni, Fiorio, Andolfati, y todos los que hoy surten los teatros de Italia, son, en mi opinión, tan semejantes, tan idénticos con nuestros Comella, Zabala, Monzín, Laviano, Fermín del Rey, Flores Gallo..., que sólo el idioma en que escriben los diferencia.

Para desgracia de Moratín, la situación de “decadencia” y “perversión” de la escena dramática que apreciaba en la corte madrileña tenía su equivalente en Italia. Dos son los puntos de contacto, según su juicio: la recepción de la estética neoclásica, aplicada al género trágico, en lo referente tanto a la traducción de piezas extranjeras como a la creación de obras originales, y la proliferación de malas comedias.

¹ L. F. de Moratín, *Viaje a Italia*, Rivadeneyra, Madrid 1867. Edición digital en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante 2000: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/viaje-a-italia--0/> (consultado el 24 de abril de 2019).

Goldoni y Laviano, desde la perspectiva de Moratín, se encuentran pues en las antípodas: el veneciano, como muestra de la buena comedia; el madrileño, como ejemplo de la comedia deleznable. Laviano, al igual que los otros dramaturgos mencionados por Moratín (y más tarde denominados por la crítica con el despectivo título de “Escuela de Comella”²), fue blanco de repetidas críticas del neoclásico³. No obstante, sus trayectorias profesionales sí encontraron un punto de conexión, casualmente en otro de los aspectos que señalaba Moratín sobre la práctica teatral italiana: la traducción. Fuera de categorizaciones estancas, la traducción es uno de los aspectos creativos que dan cuenta de los procesos de hibridismo entre la dramaturgia popular y la erudita. Laviano fue traductor de piezas firmadas por Boutet, Marsoillier, Beaumarchais, Metastasio y, especialmente, Goldoni. Muchas de ellas eran obras neoclásicas, lo que, unido al ambiente cultural de reforma en el que desarrollaba su actividad teatral, potenció sin duda su viraje hacia nuevas formas más acordes con los gustos críticos de la crítica española de finales de siglo.

En el caso del teatro de Goldoni en España, por otra parte, la opinión de Moratín, a la luz de los textos contemporáneos a él y de la

² Término propuesto por el historiador Alberto Lista y Aragón (*Ensayos literarios y críticos*, Calvo-Rubio y Compañía, Sevilla 1844, pp. 226-228).

³ Así, Moratín, en su romance “A una dama que le pidió versos”, incluye a Laviano en una larga lista de malos comediantes que, “poseídos” por un “diablo” que les inspira “versillos de cadenetras” con los que pueblan el teatro con “monstruos en vez de comedias”: de Laviano indica que escribe “mal cocidas menestras”, lo que alude a la irregularidad y mezcla de géneros trágicos y cómicos que caracterizaba la poética dramática popular en España. Puede leerse este romance en la edición de las *Obras* de Leandro Fernández de Moratín (*Obras de D. Leandro Fernández de Moratín. Tomo IV. Obras sueltas*, Imprenta de Aguado, Madrid 1831, pp. 261-263), tomo IV; hay edición de Pérez Magallón (en *Poesías completas (poesías sueltas y otros poemas)*, Sirmio-Quaderns Crema, Barcelona 1996). Por otra parte, el personaje don Eleuterio de *La comedia nueva* representa una imagen prototípica de todos estos dramaturgos (L. Fernández de Moratín, *La comedia nueva. Comedia en dos actos, en prosa*, Oficina de Benito Cano, Madrid 1792, ff. 2r-2v), lo que incluye también a Laviano (aunque bien es sabido que el principal referente que tomó Moratín para componer este personaje fue su rival, Luciano Francisco Comella).

situación de las carteleras madrileñas, se revela como altamente prejuiciosa. Las obras que Laviano adaptó al metro castellano fueron bien recibidas por la crítica. Y el contacto entre ese “buen teatro” extranjero y el “mal teatro” español cuestiona, cuando no anula, la percepción moratiniana. Frente a juicios de valor, siempre basados en limitaciones conceptuales, la práctica teatral prueba una realidad muy diferente: un ambiente profesional en el que sus protagonistas, dramaturgos populares con un profundo conocimiento de las dinámicas escénicas internas y externas a la representación, prueban su pericia a la hora de adaptarse a los cambiantes gustos del público.

En suma, el triunfo de Goldoni y su positiva recepción crítica en España desembocan en su adaptación a las tablas patrias de la mano de autores injustamente condenados por la historiografía posterior al otro extremo de una dicotomía que, en la práctica, no fue tan estanca.

2.1. El marido extraviado y la buena casada: *ficha bibliográfica*

La buena casada se conserva tanto en un apunte manuscrito como en una suelta impresa. El apunte está localizado en la Biblioteca Histórica de Madrid (BHM), con signatura Tea 1-89-20. Consta de tres cuadernos: el documento presenta notas escénicas y modificaciones, y no está firmado ni es autógrafo. Le faltan la portada y la lista de personajes. En el cuaderno 3 se incluyen las aprobaciones para representaciones de 1781 y 1817. El impreso se realizó en los talleres de Carlos Gibért y Tutó. No presenta datos de lugar de impresión ni año, aunque se puede datar entre 1781 y 1796, según las fechas conocidas de desempeño profesional del taller. Se conserva, entre otras bibliotecas, en la BHM, con signatura 89-20, y la Biblioteca Nacional de España (BNE), con signatura T/587 y T/14844(15). Cabe destacar que la suelta de la BHM presenta notas de representación.

La buena casada se estrenó el 22 de mayo de 1781, en el teatro de la Cruz⁴. Tuvo un notable éxito durante su estreno: duró siete días en

⁴ R. Andioc y M. Coulon, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII*, Fundación Universitaria Española, Madrid 2008, p. 776. Herrera, quien por error incluye la obra por

cartel, consiguiendo una media de 3915 reales diarios. Andioc y Coulon⁵ establecieron una media de 6400 reales como recaudación para las comedias “sencillas” en el teatro de la Cruz: podría parecer, pues, que *La buena casada* no funcionó en taquilla, pero debemos tener en cuenta que la media propuesta por Andioc y Coulon abarca la totalidad de la temporada, con sus picos de mayor afluencia de público (sobre todo, Navidad y Carnaval) y otros periodos estacionales más relajados, así como comedias “de teatro” que llenaban las localidades y otras “sencillas” que no buscaban atraer a tanto público; igualmente, la reposición de *La buena casada* en un total de 13 ocasiones más desde 1781 hasta 1808 prueba que era una obra funcional y eficaz para cubrir las necesidades diarias de las compañías. De hecho, en similares términos encontramos *La suegra y la nuera*, con hasta diez reposiciones en el periodo⁶ 1782-1808.

En lo referente a la autoría de Laviano, debemos realizar algunas precisiones. Carecemos de recibos de cobro en los que quede patente que se trata de una traducción suya, al contrario que con otras tantas obras de las que sí podemos acceder a sus respectivos recibos. Laviano sí tradujo a Goldoni en otras ocasiones: *La bella guayanesa*, traducción de *La bella selvaggia* y estrenada en el teatro del Príncipe⁷ el 11 de septiembre de 1780, es suya, tal y como evidencia un apunte autógrafo conservado en la BHM (Tea 1-13-1, apunte B); y *La suegra y la nuera*, traducida de *La famiglia dell'antiquario* y estrenada en el teatro del

duplicado en su *Catálogo* debido a su doble título, indica las fechas de una representación en agosto de 1784, dudando en si se trataban o no del estreno (J. Herrera Navarro, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Fundación Universitaria Española, Madrid 1993, p. 261); Ratcliffe recoge estos datos (M. Ratcliffe, *El teatro épico en el siglo XVIII español. El Cid y Fernán González en dos dramas de Manuel Fermín de Laviano*, en “Dieciocho. Hispanic Enlightenment”, 25(2), 2002, p. 35), si bien indica por error que se trata de fechas de estreno. Finalmente, Andioc y Coulon (*op. cit.*) corrigen los datos que aportaron en el mismo sentido en su *Cartelera* de 1996, y ofrecen las fechas correctas de estreno en la segunda edición de 2008, que es la que consultamos.

⁵ R. Andioc y M. Coulon, *op. cit.*, p. 17.

⁶ *Ibid.*, p. 866.

⁷ *Ibid.*, p. 643.

Príncipe⁸ el 9 de junio de 1781, es sin duda de Laviano, quien firmó el recibo de cobro por su trabajo el 16 de junio (BNE: 14016/3(32)). Carecemos, pues, de pruebas documentales que indiquen la autoría de Laviano. En la primera página de la segunda jornada del apunte manuscrito de *La buena casada*, localizado en la BHM y al que nos hemos referido antes, se indica que es una obra de un “ingenio incógnito”. No obstante, la autoría de Laviano ha sido admitida tradicionalmente (véase el *Catálogo* de Leandro Fernández de Moratín⁹ y un *Índice* manuscrito de obras reseñadas en el *Memorial literario*¹⁰ entre 1784-1790). La relación de la obra de Laviano con la obra de Goldoni, si bien por sí misma no prueba su responsabilidad tras esta traducción en concreto, sí la hace plausible. Igualmente, existen notables coincidencias con la traducción de *La suegra y la nuera*: en esta, Laviano cambió el escenario de Palermo a Cádiz; el traductor de *La buena casada* también elige esta ciudad andaluza para trasladar la acción, situada en Venecia en el texto italiano. Apoya también la adscripción a Laviano el que durante los días en que *La buena casada* duró en cartelera en su estreno (del 22 al 28 de mayo, teatro de la Cruz) se representó el fin de fiesta *La isla deshabitada*, también de este dramaturgo¹¹. Seguimos por tanto esta hipótesis, y trataremos esta traducción como obra de Laviano.

2.2 El “ciclo” de *The Gamester* en las traducciones europeas: un problema bibliográfico

La cuestión sobre la comedia original sobre la que se tradujo *La buona moglie* ha sido ampliamente tratada por la crítica. Aunque una lectura comparada de *La buona moglie* y *La buena casada* evidencia

⁸ *Ibid.* p. 866.

⁹ L. Fernández de Moratín, *Obras dramáticas y líricas de D. Leandro Fernández de Moratín, entre los Arcades de Roma, Ynarco Celenio. Única edición reconocida por el autor*, tomo I, Imprenta de Augusto Bobée, París 1825, p. LIII.

¹⁰ *Índice alfabético de las comedias que se han representado en los coliseos de Madrid desde el día 1 de enero de 1784* (BNE: Mss/14758, f. 10r).

¹¹ *Ibid.*, p. 755.

inequívocamente la relación entre ambas¹² (como ya indicó, entre otros, Pagán¹³), en otras opiniones se relaciona la obra de Goldoni con el llamado “ciclo de *The Gamester*”. Si bien la confirmación o refutación de tal relación excede los límites de este trabajo (pues implicaría leer ambas obras atendiendo a sus similitudes temáticas más que argumentales, y situadas en su contexto sociocultural), sí ofreceremos a continuación algunos apuntes relativos a la posible relación entre el texto goldoniano y *The Gamester*.

Tal relación fue expuesta por McClelland¹⁴. *The Gamester* es una obra de Moore, fechada¹⁵ en 1753. Su éxito dio pie a una larga sucesión de traducciones en diferentes lenguas europeas, que ya rastrearon Fuentes¹⁶ y Calderone¹⁷. Sin embargo, el contraste de sus datos, complementados a su vez con las aportaciones de Aguilar Piñal¹⁸ en su *Bibliografía*, arrojan resultados en ocasiones contradictorios, que debemos manejar con cautela.

Diderot realizó una traducción “fiel”, titulada *Le joueur*, en 1760; no se representó, pero sí dio pie a una refundición de Saurin, con el permiso de Diderot, titulada *Béverlei*¹⁹, en 1767. Fuentes, por su parte, indica que la obra de Saurin se trata de una “traducción libre” sobre la de Moore, aunque no indica su dependencia con respecto a la de

¹² *Ibid.*, p. 936.

¹³ V. M., Pagán Rodríguez, *El teatro de Goldoni en España*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid 1997, p. 104.

¹⁴ I. McClelland, *The Spanish Drama of Pathos*, Liverpool University Press, Liverpool 1970, p. 116.

¹⁵ [Edward Moore], *The Gamester. A Tragedy*, R. Franklin, Londres 1753.

¹⁶ Y. Fuentes Rotger, *El triángulo sentimental en el drama del Dieciocho*. (Inglaterra, Francia, España), Edition Reichenberger, Kassel 1999, p. 206.

¹⁷ A. Calderone, *Ideología y práctica de Neoclásicos y Románticos ante la traducción teatral*, en M. Á. Vega Cernuda y J. P. Pérez Pardo (coords.), *La traducción de los clásicos: problemas y perspectivas*, Universidad Complutense de Madrid 2005, p. 91, n. 20.

¹⁸ F. Aguilar Piñal, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*. Tomo VI (N-Q), CSIC, Madrid 1991, p. 117; *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*. Tomo VII (R-S), CSIC, Madrid 1993, p. 815.

¹⁹ Cfr. B. J. Saurin, *Béverlei, tragédie bourgeoise*, Imprimerie de V. Duchesné, París 1768.

Diderot. El éxito de *The Gamester* en el panorama teatral europeo surge a partir de la traducción de Saurin. Sobre ella se realizarán diversas traducciones españolas.

Fuentes indica que sobre ella se escriben *El jugador, o daños que causa el juego*, de 1779, de autor anónimo e “influida” por *Béverlei*, y *La buena casada* de Laviano, también bajo influencia de Saurin. Localiza una comedia de Zavala y Zamora, *El bueno y el mal amigo*, de 1793, que considera influida directamente por *The Gamester*.

Por otra parte, Calderone aporta otros datos. Indica una traducción española, sin fecha ni autor, titulada *Beverley o el jugador inglés*. También recoge una traducción de López de Sedano, en 1779, titulada *Estragos que causa el juego. El Beverly*. Localiza una versión italiana de la de Saurin: *Béverlei*, de Elisabetta Caminer Turra, fechada en 1769.

Igualmente, la *Bibliografía* de Aguilar Piñal aumenta la confusión. Localiza la anónima *El jugador, o los daños que causa el juego*, en dos copias atribuidas a Pablo de Olavide y Jáuregui que comentaremos a continuación (BNE: MSS/15502; British Library: Add. 33483). Pero también la traducción de Sedano en tres impresos (Barcelona, Francisco Generas, s. a.; Barcelona, Gibert y Tutó, s. a.; Barcelona, Juan Francisco Piferrer, s. a.), aunque con el título de *Beverly o el jugador inglés*, que Calderone proponía para una traducción anónima que no hemos conseguido localizar con ese título.

Aumenta la confusión la existencia de una pieza en francés, por Regnard, *Le joueur*, que se diferencia de la de Moore/Saurin: se tradujo al español con el título de *El jugador, o los daños que causa el juego*. Se conservan manuscritos en BNE (MSS/15502) y BHM (1-121-2). Fuentes²⁰, ante la lectura del manuscrito de BNE (que es el que ya había recogido Aguilar) y la revisión del estado de la cuestión y los textos disponibles, diferencia entre el *Béverlei* francés y la obra de Regnard, comedia con final feliz en la que el ludópata protagonista se enmienda (frente al trágico final de *Béverlei*, en el que el homónimo protagonista

²⁰ Y. Fuentes, *op. cit.*, p. 254.

se suicida); dos textos que, sin embargo, han sido confundidos en los catálogos. Existe, efectivamente, un *Béverley* español, traducido del de Saurin²¹; y *El jugador*, en cinco actos, en verso y traducido del de Regnard. La confusión en los catálogos ha llevado a creer que existe también una traducción del texto de Saurin titulada precisamente *Estragos que causa el juego*: es probable, sin embargo, y a la luz de los datos recogidos, que tal traducción, con ese título (que correspondería a la traducción sobre Regnard), no exista.

En cuanto a la cartelera, los datos recogidos por Andioc y Coulon²² orientan nuestras conclusiones provisionales, pero entran en conflicto con los que encontramos en los estudios y catálogos ya indicados. En primer lugar, plantean la existencia de “como mínimo tres ‘Jugadores’, en realidad probablemente dos”. Mencionan los apuntes conservados de la traducción del *Béverley* de Moore/Saurin. Indican también la existencia de una traducción de *Le joueur* de Regnard, en verso, conservada en BHM (1-40-1), y que Núñez²³ atribuye a Olavide; no coincide, por tanto, con las fichas bibliográficas recogidas por Aguilar Piñal, en cuanto a las traducciones de Olavide sobre el mismo texto (recordemos: los manuscritos de BNE y British). Sin embargo, Andioc y Coulon niegan que la traducción de BHM sea verdaderamente de Olavide, ya que Núñez remite a una opinión de Cotarelo, en *Iriarte y su época*, pág. 184, y “unas frases identificadoras [...] que en realidad no están”. En efecto, las únicas dos menciones a la traducción de Olavide en la obra de Cotarelo²⁴, no dicen nada de tales manuscritos, ni Cotarelo incluye versos u otras referencias que nos permitan identificar el

²¹ De hecho, podemos identificar dos traducciones distintas, en verso (BHM, Tea: 1-121-3) o en prosa (el ya mencionado impreso en Barcelona, oficina de Piferrer). Pero ambos deben diferenciarse necesariamente de las traducciones españolas sobre *Le joueur*, de Saurin, que comentaremos a continuación.

²² R. Andioc y M. Coulon, *op. cit.*, pp. 932-933.

²³ Cfr. P. de Olavide, *Obras dramáticas desconocidas*, edición de E. Núñez, Biblioteca Nacional del Perú, Lima 1971.

²⁴ E. Cotarelo y Mori, *Iriarte y su época*, Sucesores de Rivadeneira, Madrid 1897, pp. 185-186.

manuscrito citado de BHM como realizado por Olavide. Sí señala Cotarelo que dicha traducción se representó antes de 1770; aun así, hay representaciones documentadas de *El jugador* en 1771 y 1772, pero no sabemos si emplearían la traducción de Olavide. Sobre los apuntes de BHM bajo signatura 1-40-1, indican Andioc y Coulon que el apunte C presenta una letra más moderna que los otros dos, A y B, además de que C incluye referencias históricas que solo pueden ser posteriores a la Guerra de Independencia.

Sobre los otros apuntes en BHM, que ya hemos indicado, con signatura 1-121-2 (también bajo el título *Daños que causa el juego*, que aparecía en el manuscrito de BNE), Andioc y Coulon aportan también datos. En estos apuntes se anotan las fechas de representación de 1784, 1785 y 1802; la primera y la última, además, aparecen también consignadas en otra copia, aunque con otro título (*Malos efectos del vicio y jugador abandonado*), en el Institut del Teatre de Barcelona (ITB; ms. 61893). No obstante, Andioc y Coulon²⁵ señalan numerosas contradicciones entre estos datos bibliográficos, las cuentas de la cartelera y los listados de actores para representaciones copiados en los apuntes²⁶.

Las similitudes entre títulos, comunes por otra parte en la cartelera dieciochesca, sin duda han llevado a errores de identificación. Como *Estragos que causa el juego* aparece listada en el *Índice (1784-1790)* (f. 29r),

²⁵ R. Andioc y M. Coulon, *op. cit.*, p. 933.

²⁶ F. Lafarga (*La comedia francesa*, en F. Lafarga [coord.], *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Universitat de Lleida 1997, p. 99), de hecho, indica que *Malos efectos del vicio y jugador abandonado* fue la comedia representada en 1784; sin embargo, en el *Memorial* aparece identificada como *Estragos que causa el juego*. Como *Malos efectos del vicio* sí se registra una representación en 1802 (*Diario de Madrid*, 3 de septiembre). Lafarga identifica aun así este texto de 1784 con la traducción de Olavide, y aclara que esa versión también se ha documentado en otro manuscrito, *El jugador o daños que causa el juego*. Sigue abierta, no obstante, la responsabilidad de Olavide en esta traducción de 1784, que, como señalaremos, corresponde a los manuscritos de BNE e ITB bajo los títulos *Daños que causa el juego* y *Malos efectos del vicio*, respectivamente, y a los apuntes de BHM con signatura 1-121-2.

y por tanto en su correspondiente crítica en el *Memorial literario*²⁷, donde se indica que es una obra en cinco actos, que son los que precisamente tiene el texto de *Daños* conservado en BNE. La lectura de los apuntes conservados nos demuestra, efectivamente, que son tres textos distintos, pero que en realidad constituyen tres traducciones sobre dos textos diferenciados. Por una parte, una traducción al español del *Béverlei* de Moore/Saurin; por otra, dos traducciones diferentes realizadas sobre *Le joueur* de Regnard. Los apuntes de BHM de la traducción del *Béverlei* no los podemos relacionar con Laviano: efectivamente, la lectura comparada de *Le joueur*, de Regnard (original de 1697), y las diferentes *El jugador, o estragos [daños] que causa el juego* localizadas, título que en el *Índice* se relaciona con Laviano (no hemos localizado otras pruebas al respecto), demuestra que estas últimas son traducciones o adaptaciones del texto de Regnard.

Así, los manuscritos BHM 1-121-2 y BNE MSS/15502 corresponden a la misma traducción sobre *Le joueur*; el manuscrito de ITB también (tiene el mismo íncipit²⁸). Por otra parte, el texto de los tres apuntes BHM: 1-40-1 se corresponde²⁹ con una traducción Manuel de Gorostiza, impresa en 1820 (*El jugador: en cinco actos y en verso*, Madrid, imprenta de Repullés), también sobre *Le joueur* (tal y como indica en la portada del impreso, “Imitada de la que escribió *Regnard* con el mismo título en francés”). Está claro, pues, que ese apunte de BHM no tiene que ver con la traducción atribuida a Olavide ya por Cotarelo; como ya hemos visto, Aguilar Piñal considera que las traducciones de Olavide son las conservadas en BNE y British. Aunque la traducción de Gorostiza y estos apuntes 1-40-1 también se realiza sobre *Le joueur*, e igualmente en

²⁷ “La buena Casada”: *Comedia*, en “*Memorial literario e instructivo*, septiembre, Imprenta Real, Madrid 1784, pp. 102-103.

²⁸ M. del C. Simón Palmer, *Manuscritos dramáticos de los siglos XVIII-XX de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona*, en “*Cuadernos Bibliográficos*”, 39, CSIC, Madrid 1979, p. 122.

²⁹ Los manuscritos BHM 1-40-1, los tres apuntes, tienen el mismo o similar texto que la traducción de Gorostiza (varían, por ejemplo, los *explicit* de B y C, que presentan versos adicionales de cierre frente a A y el impreso de 1820).

cinco actos y en verso, varían los nombres de los personajes con respecto a la otra traducción, en los manuscritos mencionados de BHM, BNE e ITB. Aun así, esto no ha supuesto impedimento para que otros estudiosos hayan confundido ambas traducciones y consideren que la del apunte BHM: 1-40-1 es la realizada por Olavide sobre *Le joueur*³⁰. Resta, pues, la duda de si los manuscritos indicados por Aguilar Piñal son verdaderamente de Olavide. En el texto de BNE no hay ningún dato, ni firma, que nos permita confirmar tal atribución (por contra, no hemos podido consultar el manuscrito de la British), y no hay marcas de identificación en los apuntes de BHM: 1-121-2. Se abren varias posibilidades a este respecto: que Gorostiza realizase su traducción sobre otra previa de Olavide; que la traducción de Olavide sea efectivamente la que indica Aguilar Piñal y que se conserva en los citados manuscritos de BNE (MSS/15502), BHM (1-121-2), ITB y British, copias tardías para representaciones a partir de la década de los 80; o que esta última traducción sea de otro autor (¿Laviano, tal vez³¹?), y la de Olavide no se hubiese conservado.

El panorama, como vemos, es complejo y precisa de una atenta lectura comparada entre todos los textos que conforman el corpus. No obstante, en relación con los objetivos de este trabajo, la inclusión de la traducción de Laviano tiene que ser precisada. *La buena casada* es, sin lugar a duda, una traducción de *La buona moglie* de Goldoni³². La inclusión en el “ciclo de *The Gamester*” se debe sin duda a que, en el texto de Goldoni, uno de los temas principales es la adicción al juego que sufre uno de sus protagonistas, lo que le lleva a desatender sus obligaciones maritales y paternas. Goldoni, aficionado al juego, trató

³⁰ Véase la edición de Núñez (Olavide, *op. cit.*), que, como vimos, remite a los apuntes de BHM: 1-40-1 y que considera traducción de Olavide; pero este texto no coincide con el de BNE, que Aguilar atribuye a Olavide, y sí con el de Gorostiza.

³¹ En el *Índice* se le atribuye, precisamente, la autoría sobre una representación de *El jugador* de 1784. Sin embargo, esta es la única mención que encontramos al respecto, lo que abre un problema crítico demasiado complejo como para tratarlo aquí.

³² Incluida en C. Goldoni, *Le commedie del Dottore Carlo Goldoni*, tomo segundo, imprenta de Giuseppe Bettinelli, Venecia 1749.

este tema en numerosas piezas: especialmente en *Il Giocatore*, de 1750, que versa sobre los peligros de la ludopatía. El título de esta obra fue precisamente traducido como *The Gamester* en la versión inglesa de las *Mémories* de Goldoni³³. Sin embargo, y teniendo en cuenta las fechas de cada texto, *La buona moglie* es anterior a *The Gamester* de Moore. Si ambas pertenecen a un mismo ambiente cultural, en lo relativo a la percepción social del juego y su plasmación en la literatura dramática, correspondería a otro estudio que no podemos plantear aquí. Nos interesa indicar a continuación cuáles son las numerosas similitudes textuales que prueban que *El marido extraviado y la buena casada* es traducción de *La buona moglie*.

3. La buena casada, una traducción sobre Goldoni en el panorama teatral español

Es evidente que *La buena casada* es traducción de *La buona moglie*. El argumento es exactamente el mismo, y las variaciones realizadas se deben principalmente a diferencias existentes entre los dos sistemas culturales de ambos dramaturgos, Goldoni y Laviano, así como a algunos rasgos formales y simplificación de tramas. Pero, por lo general, se trata de una traducción muy fiel, más que una adaptación libre. Laviano respeta los rasgos de los caracteres de los personajes, conserva algunos juegos dialógicos que sirven para introducir comicidad y, aún más importante, mantiene el conflicto núcleo de la obra, sobre el que se transmite su contenido didáctico.

En cuanto a las principales diferencias, son lógicas debido a las circunstancias de traducción. El argumento ya no se desarrollará en Venecia sino en Cádiz: ello implica la adaptación de los personajes de la *commedia dell'arte* a los tipos populares españoles, así como a la modificación o supresión de determinados escenarios venecianos. Laviano, quien nunca escribió quien nunca escribió teatro en prosa (que sepamos), versifica con acierto el texto en prosa de Goldoni. Por último,

³³ C. Goldoni, *Memoir of Goldoni, written by himself: forming a complete history of his life and writings*, traducción de John Black, imprenta de Henry Colburn, Londres 1814, p. 382.

suprime una acción secundaria que involucra una paternidad no reconocida sobre uno de los personajes.

El reparto de personajes, por tanto, queda configurado de la siguiente manera:

<i>La buona moglie</i>	<i>La buena casada</i>
Bettina, esposa de	Aniceta
Pasqualino, hijo de	Paulino
Pantalone de Bisognosi, mercader.	Don Prudencio
El Marqués de Ripaverde.	Marqués de Monteverde
La marquesa, su esposa.	Marquesa de Monteverde
Lelio, hijo descubierto, de Messer Menego Cainello	Jacinto
Catte, hermana de Bettina.	Nicasia
Arlecchino, su marido. Un camarero de taberna	Criado
Brighella, criado del Marqués.	Alejo
Momola, criada de Bettina.	Juliana
Messer Menego Cainelo, gondolero.	(No aparece)
Nane, gondolero. Tita, gondolero.	El Desalmado
Sbrodegona, mujer. Malacarne, mujer.	La Extremeña La Sevillana
[Esbirros]	Escribano

En *La buena casada*, se mantienen todas las relaciones familiares del texto original. Aniceta es esposa de Paulino, quien se deja seducir por los vicios que le propone Jacinto. Esta actitud desagrada profundamente a Prudencio, padre de Paulino. El marqués está enamorado de Aniceta y trata de seducirla, del mismo modo que la marquesa corteja a Paulino, pero solo para conseguir dinero de él: ambos marqueses son pobres, y

acuerdan estafar a Paulino siempre que pueden para poder subsistir. Al mismo tiempo Nicasia, mujer impetuosa, zafia y egoísta, intenta que su hermana, Aniceta, acepte las proposiciones del marqués. Alejo y Juliana, criados, se mueven por sus propios intereses, y les revelan información doméstica sobre la relación entre Aniceta y Paulino a los marqueses y Nicasia, indistintamente.

Los principales cambios en el reparto se deben a adaptaciones que realiza Laviano a la realidad cultural española. Por una parte, suprime los personajes de Nane y Tita, pues su profesión de gondoleros no tiene equivalencia con el escenario gaditano en el que ambienta su adaptación. De ahí también que el personaje del Escribano sustituya a los “esbirros” que detienen al Marqués cuando este, en la obra de Goldoni, intenta escapar de sus acreedores en una góndola. Esto lleva también a eliminar el personaje de Messer Menego: en este caso, además, ello implica obviar la acción secundaria protagonizada por él y por Lelio; este se considera su hijo, pero Menego no lo reconoce como tal, lo que lleva finalmente a una reyerta de taberna en la que Lelio muere (a manos de Nane y Tita). Laviano, en lugar de adaptar la profesión de Menego a otra más cercana a la realidad social española, decide prescindir de toda esta subtrama, y ambienta la muerte de Jacinto en una pelea contra el Desalmado, su compinche de estafas, quien amenaza con revelar tales tejemanejes a Paulino si no recibe más beneficios³⁴. Las dos mujeres de mala vida en la

³⁴ Sin embargo, la supresión de esta acción secundaria redundante en que el tema de las relaciones paterno-filiales quede debilitado en comparación con lo logrado por Goldoni. La trágica relación entre Menego y Lelio es un reflejo deformado y negativo de la mantenida entre Pantalone y Pasqualino. Menego, de hecho, tras la muerte de Lelio, le impele a Pasqualino que respete a su padre y nunca se separe de él, al contrario de lo que él mismo ha hecho con Lelio, a quien jamás reconoció como hijo. De este modo, la muerte de Lelio tiene mayor impacto para Pasqualino, quien asiste no solo al final traumático a una vida licenciosa, sino también a las consecuencias derivadas de la falta de respeto y confianza entre hijos y padres. En la traducción de Laviano, este matiz se pierde, y la conversión de Paulino no se debe a una reflexión sobre su condición de hijo (y padre a la vez de un bebé, por lo que el consejo de Menego se aplica en dos direcciones), sino a su miedo a acabar muerto como resultado de sus inadecuadas acciones. De este modo, se refuerza la interpretación que realizamos del cambio en el inicio de la obra efectuado por

obra de Goldoni, Sbrodegona y Malacarne, aparecen en la traducción de Laviano como dos personajes tipo, cuya procedencia geográfica denota su caracterización negativa según los códigos de la época: la Extremeña y la Sevillana. Igualmente, Laviano prescinde del arquetipo de Arlecchino, el Arlequín de la *commedia dell'arte*, y lo funde con el Criado de la taberna: ello implica, igualmente, que desaparezca del reparto el marido de Nicasia en la versión española, aunque sí es mencionado durante la obra.

Pese a estos cambios, el grueso argumental de la comedia, depositado en sus personajes principales y las relaciones que mantienen entre ellos, se mantiene intacto. La caracterización de los protagonistas de *La buena casada* es igual a la de sus equivalentes en *La buona moglie*. Igualmente, Laviano realiza cambios en la estructura de la pieza que evidenciarían ya no solo su adaptación a los códigos culturales españoles, sino también su empeño en focalizar sobre otros aspectos temáticos y en reforzar la coherencia de la acción.

Si *La buona moglie* comienza con el lamento de Bettina en su casa, mientras acuna a su hijo, reprende a Momola por ser una criada cotilla y atiende a su hermana Catte para presentar así en su diálogo el conflicto central de la pieza (el comportamiento inapropiado de Paulino), Laviano en *La buena casada* traslada al inicio las escenas 8-16 del texto de Goldoni, correspondientes a la presentación de los marqueses, Paulino y Jacinto, y a la partida de cartas entre estos que culmina con la estafa de la que es víctima Paulino.

Otro cambio destacable tiene lugar al inicio de la tercera jornada. Como ya hemos indicado, Laviano suprime los personajes de los gondoleros, ya que no corresponden a referentes culturales españoles. De este modo, la escena protagonizada por ellos, correspondiente al arresto del marqués, debe ser reescrita. La decisión que toma Laviano paradójicamente redundará en el refuerzo de la construcción tipológica

Laviano, que comentaremos más adelante: el tema central de esta traducción es el esfuerzo de Paulino por cambiar, antes que la firme voluntad de Aniceta por ser fiel pese a las adversidades.

de Prudencio. Si en la obra de Goldoni, en el desenlace, Pantalone anunciará que usará su influencia para liberar al marqués de prisión, aunque antes no han compartido ninguna escena, Laviano sitúa al comienzo de la tercera jornada al marqués, a Prudencio y a la marquesa (ausente de la escena de los gondoleros). Prudencio, como hombre generoso, le da dinero al matrimonio para que escape. Sin embargo, un escribano aparece y detiene al marqués. Entonces, Prudencio promete ayudar al marqués para sacarlo de la cárcel. Por medio de este cambio, se potencia el carácter positivo del personaje al mismo tiempo que se hace más coherente su declaración final de haber intercedido judicialmente en la liberación del marqués, pues ya el público habrá visto una interacción entre ambos personajes.

La buena casada se adapta así al código del género de la comedia sentimental o tragedia urbana³⁵, en auge por aquel entonces. La crítica de la representación de 1784 en el *Memorial literario* señaló el patetismo ridículo de las extremadas pasiones de sus personajes, materializadas en el personaje del bebé, hijo de Aniceta y Paulino:

Advirtieron bastante regular esta Comedia, y bien expresados los caracteres de la buena Casada, del buen Padre y Suegro, del necio marido embriagado en el juego y comilonas; el mal amigo D. Jacinto, insolente contra el buen viejo y seductor del incauto Paulino. Las expresiones y sentencias, y reflexiones de correccion agradaron bastante, y la enmienda del perdido joven manifestó la doctrina y costumbres que resaltaban en esta Comedia, poniendo al lado del vicio el contraste de la virtud.

No obstante el niño y la cuna y otras puerilidades que trahen consigo estas Scenas de niños, no gustaron á algunos sérios juzgando que, ó ya porque los expectadores se rien, ó porque turban la gravedad de los lances, se interrumpe la ilusion.

³⁵ Véanse los estudios de M. J. García Garrosa (*La retórica de las lágrimas. La comedia sentimental española, 1751-1802*, Caja Salamanca D. L., Valladolid 1990) y J. Cañas Murillo (*La comedia sentimental, género español del siglo XVIII*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, Cáceres 1994) sobre la configuración particular de este género en la tradición dramática española.

El pequeño sirve de símbolo del tema de las relaciones paterno-filiales (de Paulino tanto hacia su hijo como hacia su padre), así como catalizador explícito del buen o mal comportamiento de Paulino como esposo: el hombre será buen marido en tanto y en cuanto su comportamiento beneficie a su hijo pequeño, inocente e indefenso. Esta será la doctrina principal para la comedia, tomada directamente del original veneciano, sin modificaciones en cuanto a su contenido moral. Los censores españoles verán con buenos ojos para fomentar la educación de los espectadores en buenas costumbres, tal y como se indica en las censuras incluidas al final del apunte manuscrito:

Esta comedia, lejos de tener cosa alguna que pueda impedir su representación, contiene buena doctrina, que la hara util al publico; salvo melior juicio.

[...] damos lizencia para que en qualquiera de los theatros comicos de esta Corte; se pueda representar la comedia [...] ha sido vista y reconocida, y no contiene cosa alguna contra nuestra Santa Fe, y buenas costumbres [...] El pensamiento no es nuevo pues hay comedia impresa de la Prudente Casada, y muí buena; la presente me pareze nezesita pulir algunas bozes que no son propias en piezas serias, y que se an de ejecutar en theatros cultos.

4. ¿La buena casada, en el “ciclo” de *The Gamester*?

Los datos hasta ahora expuestos prueban, por un lado, que *La buena casada* es traducción de *La buona moglie*; los principales cambios se deben a cuestiones de adaptación de las referencias culturales venecianas al contexto español, en una ciudad de Cádiz de la que tampoco se ofrece una imagen estereotipada (más allá de los personajes de la Extremeña y la Sevillana, que son tópicos intercambiables, no ligados a un escenario en concreto). La cuestión que resta es analizar en qué medida se incluiría *La buena casada* dentro del “ciclo de *The Gamester*”, tal y como ha propuesto la crítica.

El problema crítico que detectamos como punto de partida es la confusión existente entre las diferentes versiones y adaptaciones que se realizaron en la segunda mitad del siglo XVIII, por toda Europa, de *The*

Gamester, de Moore. A esto contribuye la no identificación de algunos de los textos originales del “ciclo”, que propiciaron traducciones posteriores. Como indicamos, *Il Giocatore* se traduce como *The Gamester* en la versión inglesa de las *Memorias* de Goldoni. Ello, unido a las similitudes entre ambas obras con *La buona moglie* en lo relativo al tratamiento que en ellas se hace del tema del juego, ha podido implicar la confusión entre todas ellas, y la inclusión de *La buona moglie* dentro del “ciclo de *The Gamester*” (sumado a que tal vez no se conocía la relación directa entre *La buona moglie* y *La buona casada*). Pero no detectamos conexiones textuales explícitas entre *The Gamester* y *Il Giocatore*. La comedia de Goldoni, como también hemos señalado anteriormente, es anterior al drama de Moore. La traducción del título *Il Giocatore* como *The Gamester* es solo una cuestión lingüística, más que una evidencia de intertextualidad. Aun así, este es un tema idóneo para un estudio comparativo más exhaustivo que excedería los límites de nuestro presente trabajo. Quedaría por comprobar si hay relación entre una anterior *The Gamester*, de época isabelina, y la comedia goldoniana, que evidenciase la inclusión de estos y otros textos en una corriente teatral y europea de argumentos, temas y motivos sobre el juego, y que tal vez influyese a Goldoni y a otros autores³⁶.

Del mismo modo, tampoco localizamos conexión alguna entre *Il Giocatore* y *La buona casada*³⁷, así como entre *The Gamester* y la traducción de Laviano, ni de forma directa ni a través de la traducción de Saurin, *Béverlei*: el argumento y los personajes de ambas comedias son completamente distintos. Las opiniones críticas sobre el asunto que hemos recopilado se basan en las evidentes similitudes relativas al tratamiento que se hace en todos estos textos sobre el tema de la

³⁶ Ambas piezas no guardan ninguna similitud argumental: mientras que la moralización de *The Gamester* se produce de forma trágica, con la muerte del protagonista, Beverley, en *Il Giocatore* el protagonista, Florindo, termina redimiéndose.

³⁷ Coinciden en algunos personajes, como Pantalone, Brighella y Arlecchino, pero ello solo se debe a reutilizaciones de tipos que Goldoni tomó de la *commedia dell'arte*, sobre los que construyó su propia fórmula teatral, lejos ya de la improvisación propia de este género, pero conservando todos los rasgos de caracterización tópica de estos agonistas.

ludopatía. Sin embargo, son similitudes inevitables atendiendo a los rasgos tipológicos de dicho tema: que en *La buena casada* y *The Gamester* se desarrollen situaciones sobre los problemas que acarrea el juego, a través de personajes como el jugador, el falso amigo o la esposa sufriente, no implica que ambas obras estén conectadas, sino que pertenecen a un mismo esquema mental. Los personajes en todas estas piezas responden a arquetipos con los que los autores manifiestan su repulsa hacia la ludopatía, que atiende a la finalidad instructiva y moralizante que quieren transmitir con sus textos.

Goldoni era un apasionado del juego, tal y como él mismo declara en sus *Memorias*³⁸. Pero, aun así, caracteriza esta afición de forma negativa para reforzar el carácter didáctico de la obra; a este respecto, aporta una curiosa anécdota sobre el impacto que tuvo en el estreno sobre el ánimo de los espectadores, consiguiendo incluso que modificasen su conducta (lo que reafirma la utilidad de la obra; su finalidad instructiva resultaría inútil si no se materializaba en hechos concretos)³⁹:

Mi si è fatto credere che questa scena avesse prodotto a Venezia una conversione. Mi si è anche fatto conoscere il giovane che s'era trovato nel caso di Pasqualino e che era tornato in seno alla famiglia. Se la storia è vera bisogna dire che il giovane, prima d'assistere alla commedia, avesse già delle buone disposizioni per convertirsi. E se la mia commedia può aver avuto parte in questo ravvedimento, ciò è dovuto forse all'accento energico di Pantalone che aveva l'arte di agitar le passioni e di toccare i cuori fino alle lacrime.

Ecco due commedie fortunatissime, il cui sogetto era stato da me attinto al ceto popolare. Dappertutto io cercavo la natura, e la trovavo sempre bella quando mi forniva dei modelli virtuosi e dei tratti di buona morale.

³⁸ C. Goldoni, *Memorie*, traducción de E. Levi, Einaudi Editore, Turín 1967.

³⁹ *Ibid.*, p. 259.

El contexto, pues, resulta indispensable para entender toda la carga significativa de *La buona moglie* como obra de un aficionado al juego que, sin embargo, es consciente de sus peligros, y por consiguiente, e imbuido en la corriente moralista del teatro de su época, escribe para instruir a los espectadores en buenos comportamientos. Véase, a este respecto, el siguiente pasaje de las *Memorias* de Goldoni, a propósito del fracaso de *Il giocatore*⁴⁰:

Nella *Bottega del caffè*, terza commedia dell'annata, io avevo felicemente collocato un giocatore, rapprerentato dal nuovo Pantalone a viso scoperto in un modo assai piacevole e interessante. Credendo di non aver detto abbastanza su questa sciagurata passione, mi proposi di trattare a fondo la materia; ma il giocatore, che nella *Bottega del caffè* aeva una parte secondaria, la vinse su quello che qui aeva la parte principale.

Bisogna inoltre aggiungere che in quel tempo a Venezia tutti i giochi di fortuna erano permessi. C'era allora quel famoso Ridotto che arricchiva gli uni e rovinava gli altri, ma che attirava i giocatori dalle quattro parti del mondo facendo circolare il denaro.

Mettere alla scoperta le conseguenze di questo pericoloso passatempo e ancor più la malafede di certi giocatori e i sotterfugi dei mediatori del gioco non era troppo opportuno, e in una città di duecentomila anime alla mia commedia non dovevano mancare i nemici.

La repubblica di Venezia da poco ha proiito i giochi di fortuna, sopprimendo il Ridotto. Certo ci saranno alcuni che si dorranno di questa soppressione; ma, per provarne la saggezza, basti dire che quelli stessi del Maggior Consiglio che amavano il gioco, hanno votato in favore del nuovo decreto.

Io non cerco di scusare la caduta della mia commedia con ragioni estranee. Essa naufragò: dunque era cattiva; e non è poco per me che di sedici commedie essa sia stata la sola caduta.

Por su parte, la escritura y representación de *La buona moglie* se produce en un momento en el que el juego de azar había sido prohibido

⁴⁰ *Ibid.*, p. 282.

en la República de Venecia. El juego, de hecho, constituye un tema frecuente en la obra dramática de este dramaturgo veneciano⁴¹:

La terza passione di Carlo Goldoni, del resto da lui confessata in varie occasioni, era il gioco. Quiasi si può dire che come da fanciullo gli avevano insegnato a tenere fra le dita la penna d'oca per scrivere, cori le sue mani avevano preso subito altrettanta confidenza con le carte da gioco.

[...]

Ovviamente conoscendo in ogni suo aspetto le case da giuoco e i salotti privati ed avendo quindi potuto fare una larga esperienza di tipo, di figure ed anche di macchiette, in diverse commedie punterà la sua attenzione sul giuocatore. Nella 'Bottega del caffè', sotto la beffarda costante sorveglianza di don Marzio, il giovane mercante di stoffe Eugenio passerà giorno e notte alla bisca di Pandolfo rovinandosi fisicamente ed economicamente e mettendo in disperazione la sua buona moglie Vitorria, finchè, grazie al generoso interessamento del caffettiere Ridolfo, riuscirà a rinsavire.

Ne 'Il giuocatore' si ripete in qualche modo l'identica vicenda con Florindo, fidanzato di Rosaura e segreto amante di Beatrice, il quale sarà facile vittima dei bari e disposto a qualsiasi vergognoso compromesso.

Nel 'Prodigo', nella sontuosa villa sul Brenta del ricco e balordo Momolo, si giuoca allegramente a picchetto. E così nella 'Putta onorata' con la marchesa Beatrice che si dibatte nelle grinfie degli usurai.

Nel 'Cavaliere e la dama' si impone il faraone, mentre nell' 'Avvocato veneziano' domina il più familiare tresette. Nel 'Buon amico' Lelio narra al suo salvatore Florindo come una movimentata partita a carte stesse per finire tragicamente per lui, con una lama infilata nello stomaco.

Si giuoca nella 'Serva amorosa', nella 'Sposa sagace', nei 'Mercantanti', nelle 'Donne curiose', nel 'Contratempo', nella 'Cameriera brillante', nel 'Vecchio bizzarro', nella 'Donna di governo' e, ovviamente nelle 'Avventure della villeggiatura'. Ma oltre ai vari giouchi di carti, quiasi tutti d'azzardo, nelle commedie di Goldoni trova posto anche il lotto.

[...]

⁴¹ B. de Cesco, *Goldoni e...*, Rebellato Editore, Venecia 1978, pp. 33-36.

Carlo Goldoni, che amava il giuoco, non intende certo dimostrarsi un patito inguaribile. Nella prefazione a 'Il giuocatore' scrive infatti: 'Non occorre adularsi: chi giuoca, giuoca per vincere, e il desiderio di vincere ha il suo principio o dall'avarizia o dalla scotumatezza, nel primo caso cerca il giuocatore di vincere per accumulare, nel secondo per apagare le sue voglie non misurate con la sua condizione. Vi è un piccolo eccitamento al giuoco proveniente dalla poca volontà del far bene. Arricchirsi o soddisfarsi almeno con poca fatica, senza studio e senza merito, è una cosa che agli oziosi piaci infinitamente; ma siccome spesso volte accade loro di perdere il poco certo per la speranza del molto incerto, ciò dovrebbe alfine disingannarli'.

Partiendo de esto, debemos entender que la presencia del juego como recurso temático y compositivo en las obras de Goldoni responde tanto a un tópico común como a una preferencia personal, estrechamente ligada con las circunstancias específicas en las que el dramaturgo veneciano desarrolló su carrera. En ese sentido, las similitudes temáticas, tipológicas y en lo referente a motivos y recursos entre *The Gamester* y *La buona casada*, dentro de la compleja red de traducciones y adaptaciones europeas de la obra de Moore (y su confusión con la de Regnard), responden más bien a coincidencias inevitables, pues ambas tratan el mismo asunto con una semejante intención moralizante por parte de los autores. Por el contrario, las relaciones intertextuales entre *La buona casada* y *La buona moglie* sí son evidentes. Laviano traslada los personajes y las escenas de la obra original a la escena madrileña. Adapta todos los sucesos del argumento goldoniano, si bien altera su orden en ocasiones puntuales. Ello puede interpretarse tanto como una forma de facilitar el montaje escénico de la obra, como un cambio consciente con el que reinterpretar sutilmente la finalidad didáctica del texto.

Como ya indicamos, la mayor modificación estructural realizada en la traducción se localiza en el comienzo de la primera jornada. De este modo, Laviano focaliza su atención en el conflicto explícito del argumento: al elegir como inicio de la obra la partida de cartas en lugar de las quejas de la esposa, el protagonismo recae en Paulino y en su mal

comportamiento. Prefiere incidir en las causas, antes que en las consecuencias, al contrario de lo que ocurría en *La buona moglie*. Aunque esta escena de juego también se representa en la obra de Goldoni justo a continuación del mencionado lamento inicial de Bettina, la partida ya se supedita a dicho lamento: esto es, a la voluntad expresa de Bettina por ser una buena esposa. Laviano, sin embargo, se centra en el esfuerzo de Paulino por ser un buen marido: acentúa su mal comportamiento y sus deseos ímprobos por mejorar⁴², para a continuación representar los efectos de tales culpas en su familia, en el llanto de Aniceta, sola y hambrienta con su bebé⁴³. Así, fusiona en una única escena tanto el lamento inicial de Bettina en *La buona moglie* como la visita de su suegro, Pantalone, inmediatamente posterior a la partida de cartas.

⁴² No obstante, esto no va en detrimento de la importancia de Aniceta como personaje que también sirve para transmitir al público un comportamiento ejemplar para las esposas: téngase en cuenta que la pieza se titula originalmente *La buona casada*, aunque este será el subtítulo para un nuevo título principal, *El marido extraviado*, en el que sí se hace hincapié en el mal comportamiento de Paulino como argumento central. En todo caso, también en este doble título los dos cónyuges se establecen como núcleos argumentales del conflicto.

⁴³ Como vemos, las circunstancias de la muerte de Jacinto confirmarían esta interpretación. El propósito de enmienda de Paulino carece de la fuerte connotación paterno-filial del texto de Goldoni. El tema principal de la traducción de Laviano, representado ya desde su comienzo, es el esfuerzo de Paulino por ser mejor marido y padre. Su miedo a morir no se interpreta, como en el caso de Pasqualino, como una reacción a las consecuencias nefastas de desobedecer a un padre, sino a un terror con un fundamento más genérico: la muerte de Jacinto causada por el engaño y el malvivir es lo que fomenta que Paulino recuerde sus obligaciones paternas y maritales; en el texto de Goldoni, por el contrario, las circunstancias familiares entre Lelio y Menego son las que llevan a tal desenlace, y son las que motivan el cambio en Pasqualino. En definitiva, al suprimir la acción secundaria de Lelio-Menego, Laviano desarrolla otro matiz en la caracterización psicológica de Paulino, aunque ello implica una menor complejidad en sus rasgos. Lo que le interesa es centrarse en la redención del personaje, en un sentido general (como padre-marido-individuo a la vez), lo que se evidencia ya desde el cambio estructural de la acción ya comentado en el inicio de la pieza, donde se plasma el mal comportamiento de Paulino, sin otro tipo de connotaciones (no como en *La buona moglie*, en donde, en esta misma escena, Lelio menciona su inexistente relación con Menego, y cómo ello ha determinado su mala vida).

Además, escenográficamente esta fusión de situaciones facilitaría la labor de los tramoyistas, pues no se verían obligados a cambiar repetidamente de escenario (de casa de Aniceta a casa de los marqueses, para a continuación volver a casa de Aniceta), como sí ocurre en el texto de Goldoni⁴⁴.

Así, la traducción de Laviano tiene que encuadrarse necesariamente en el ambiente de reforma teatral e intensificación del potencial instructivo del teatro, coetáneo a los años en los que este dramaturgo madrileño desarrolló su carrera teatral. El teatro de Goldoni también destaca por su carácter moralizante (a lo que contribuye su ambientación burguesa urbana), lo que incide en su positiva recepción por parte de los traductores españoles, quienes ven en sus argumentos y temáticas un material que también podría resultar de interés para los objetivos didácticos de la censura española. La crítica recibió favorablemente la traducción de Laviano por el carácter moralizante de su argumento: una defensa de las buenas costumbres a nivel individual, que se extrapolan tanto al plano familiar como al social. Los buenos comportamientos son premiados, y los malos, castigados: de forma tópica, incluso las actitudes más ingratas hacia las figuras de autoridad -como en el caso de Paulino hacia Prudencio- se perdonan debido a la inviolabilidad de los lazos familiares; de igual forma, una vida plagada de vicios y malos comportamientos hacia otros ciudadanos -como en el caso de Jacinto- culmina trágicamente de forma proporcional a las injurias cometidas.

Desde esta perspectiva, en definitiva, todas las comedias hasta aquí rastreadas (*La buona moglie* e *Il Giocatore*, de Goldoni; *The Gamester* de Moore, y sus múltiples traducciones, con especial atención a *Béverlei*, de Saurin; *Le joueur*, de Regnard; *La buena casada*, de Laviano) se caracterizan

⁴⁴ Las obras de Laviano siguen una tónica escenográfica común en la época: las acciones están supeditadas a los escenarios, y estos se distribuyen de manera que cada jornada esté desarrollada en tres o cuatro localizaciones que se presentan consecutivamente y rara vez se repiten en la misma jornada. Independientemente de que Laviano focalice la atención argumental en el juego y el mal comportamiento de Paulino, algo evidente en el cambio textual que hemos comentado, también sería un fuerte condicionante para tal cambio el facilitar la labor técnica en la distribución de los escenarios.

por su fuerte contenido ejemplarizante, a través de la temática del juego. Por ello, todas pueden encuadrarse en un mismo esquema argumental, una misma red temática. Pero carecemos de semejanzas formales y textuales para confirmar, tal y como han propuesto algunas posturas críticas, que todas ellas constituyen ramificaciones del llamado “ciclo de *The Gamester*”, cuyo éxito literario europeo es evidente a la luz de sus múltiples traducciones, pero del que deben desvincularse las obras de Goldoni y, sobre todo, la traducción de Laviano sobre *La buona moglie*.

5. Conclusiones

La buena casada, traducción tradicionalmente atribuida al dramaturgo madrileño Manuel Fermín de Laviano, en realidad no puede adscribirse con total certeza a él: carecemos de recibos, autógrafos u otras pruebas documentales para ello. Sin embargo, sus coincidencias compositivas con respecto a *La suegra y la nuera* (también traducción de una comedia de Goldoni, ambas ambientadas en Cádiz, personajes de la *commedia dell'arte* adaptados a los tipos de la tradición dramática española) nos permiten hipotetizar con cierta seguridad que Laviano, efectivamente, la tradujo a partir de *La buona moglie*, de Carlo Goldoni.

Por otra parte, tanto *La buona moglie* como *La buena casada* han sido incluidas en algunas aportaciones críticas en el llamado “ciclo de *The Gamester*”, de traducciones de la homónima obra de Edward Moore de 1753, que dio lugar a una versión en francés, *Béverlei*, de Saurin, que gozó de una amplia difusión en Europa. Sin embargo, el cotejo entre el texto de Laviano y el de Goldoni demuestra que el madrileño tradujo al veneciano, y no se inspiró en el texto de Moore/Saurin, radicalmente diferente en argumento y tono; igualmente, no hemos conseguido determinar que Goldoni escribiese su comedia en relación con *The Gamester* o *Béverlei*. Por el contrario, sí podemos indicar que *Il Giocatore*, de Goldoni, fue traducida al inglés como *The Gamester*, pero su composición es anterior a la de la obra de Moore. Por otra parte, *Le joueur*, de Regnard, no puede confundirse con *Le joueur*, de Diderot, obra que fue la primera traducción al francés de *The Gamester*.

Las únicas semejanzas entre estos textos de Moore/Saurin, Goldoni y Laviano radican en el tratamiento que en ellas se hace de la ludopatía como motivo temático, con un fin didáctico. A fin de cuentas, Laviano realiza una traducción de la comedia de Goldoni, aunque realizando modificaciones pertinentes para amoldar el texto original a la tradición escénica española. Su interés por ofrecer esta obra al público español radica en su utilidad instructiva, como así atestiguan las críticas positivas que recibió en prensa. Este punto en común no basta para establecer relaciones intertextuales directas, como ha establecido parte de la crítica, pero sí para situar a todos estos textos en un mismo contexto ideológico. El juego, como realidad social y actividad constantemente censurada por las autoridades, sirve como motivo idóneo para plantear tesis instructivas hacia el pueblo, destinadas a erradicar este vicio; sobre estas tesis se establecen los argumentos de las comedias y los recursos compositivos con los que se construyen. En ese sentido, Laviano, uno de los dramaturgos más repudiados por la crítica de su época debido a su escritura popular, recibe, por el contrario, su aprobación cuanto más se aproxima a los preceptos compositivos, temáticos e ideológicos de la Ilustración: lo que coincide, además, con las ocasiones en que traduce textos de Goldoni, que consiguen igualmente un gran éxito de público. Así, las relaciones teatrales entre España e Italia constituyen una pequeña parte de un panorama mucho más amplio, a nivel europeo, de intercambio de textos, ideas y motivaciones comunes que determinan el éxito de nuevos géneros, acordes con la nueva sensibilidad ilustrada y con el fin de educar al público en buenas costumbres.



IVANA CALCEGLIA

Università degli studi di Napoli "L'Orientale"
icalceglia@unior.it

DA *MARIANELA* A *NELA* (RAYCO PULIDO RODRÍGUEZ)

UNA PROPOSTA DI ANALISI DEL PROCESSO DI ADATTAMENTO GRAFICO DEL ROMANZO GALDOSIANO

Riassunto

L'articolo propone un'analisi del processo di adattamento grafico realizzato da Rayco Pulido Rodríguez nel 2013 del romanzo *Marianela* (1878) di Benito Pérez Galdós, e intitolato *Nela. Una adaptación gráfica de la novela Marianela de Benito Pérez Galdós*. Particolare attenzione viene data alle modalità di riformulazione e ai meccanismi di riscrittura grafica applicati da Pulido in fase di adattamento, e relativi ai livelli formale, strutturale e linguistico del testo. Obiettivo del lavoro è individuare e analizzare tali meccanismi di rielaborazione grafica, e dimostrare l'influenza esercitata dal nuovo contesto di ricezione sul processo di adattamento testuale. Pertanto, ad una prima parte introduttiva sul concetto e sul processo di "adattamento", seguirà l'analisi dell'ipertesto e la comparazione tra questo e l'ipotesto di riferimento.

Abstract

The paper analyzes the graphic adaptation process of the novel *Marianela* (Benito Pérez Galdós, 1878) carried out by Rayco Pulido Rodríguez in 2013. Particular attention has been given to the reformulation methods and the graphic rewriting mechanisms applied by Pulido during the adaptation phase and related to the formal, structural and linguistic levels of the text. The paper aims at analyzing graphic rewriting mechanisms and demonstrating the influence of the new receptive context on the adaptation process. Therefore, an introduction on the concept and the process of "adaptation" will be followed by the analysis of the hypertext, and the comparison between this one and the related hypotext.

1. Introduzione al concetto di "adattamento"

Gérard Genette definisce l'adattamento come un cambio nella modalità narrativa di un testo, una variazione nella forma con cui viene

enunciato il contenuto di un'opera e, dunque, il passaggio da un testo di partenza detto "ipotesto" ad uno finale chiamato, invece, "ipertesto"¹. Un adattamento appare, pertanto, come una rielaborazione formale in grado di stabilire un legame tra due testi, ciascuno dei quali risulta dotato di una propria autonomia strutturale e argomentativa. Ciò, se da un lato evidenzia la versatilità del processo di riscrittura testuale, dall'altro mostra la tendenza, da parte della critica, a considerare l'adattamento come un'espressione artistica di secondo ordine², un esempio di paraletteratura dalla valenza estetica generalmente inferiore rispetto a quella del testo di partenza.

In ambito iberico, M^a Victoria Sotomayor Sáez, in un saggio del 2005 intitolato "Literatura, sociedad, educación: las adaptaciones literarias", riprende la visione genettiana e, alla varianza formale – e, dunque, al *modo* in cui una storia viene raccontata –, aggiunge un cambio in altre due categorie essenziali in una narrazione, quali il tempo narrativo e la voce narrante. Pertanto, secondo la studiosa, un adattamento è definibile come una riformulazione testuale basata su un processo di manipolazione non solo formale ma anche argomentativa, nettamente distinta dalla 'versione' caratterizzata, invece, solo da un cambio formale e, dunque, per certi versi più vicina ad una traduzione intersemiotica che a una riformulazione del testo di partenza:

La adaptación es una forma de intertextualidad en tanto que siempre hay un texto primero (hipotexto) que se modifica para hacerlo corresponder con un nuevo contexto de recepción, de donde resulta un segundo texto adaptado (hipertexto). Supone una transformación directa en la línea que hemos mencionado anteriormente (contar lo mismo de otra manera) con la inclusión necesaria de la finalidad: se transforma para facilitar su lectura a un público determinado. La versión sólo da cuenta de la transformación producida, en especial la que afecta al modo de presentación de un texto, o sea, a su código genérico. En definitiva, lo que define a la adaptación es la presencia de un receptor

¹ G. Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid 1989, p. 311.

² L. Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York-London 2006, p. XI.

específico, y, como forma de intertextualidad que es, puede utilizar todo un abanico de procedimientos para el logro de su propósito³.

Stando alle parole della studiosa, un adattamento rappresenta una sorta di trasformazione “intra-modale”⁴, un processo di riformulazione testuale che avviene all’interno della stessa modalità narrativa e che è determinato, nella maggior parte dei casi, dalle caratteristiche del nuovo ricettore e, in particolare, dalle sue conoscenze pregresse e dalle competenze linguistico-letterarie. Al contrario, la versione, maggiormente caratterizzata da un cambio nel “supporto” espressivo impiegato nella trasmissione del messaggio, costituisce un esempio di trasformazione “inter-modale”⁵, indipendente dal nuovo contesto di ricezione e dal nuovo ricettore. Inoltre, alle riflessioni sulla fase ideativa e (ri)creativa del processo di riscrittura, la studiosa affianca anche questioni legate al momento comunicativo e ricettivo del nuovo testo, evidenziando come il reale valore di un adattamento risieda, in realtà, nella sua capacità di adeguarsi all’immaginario culturale del nuovo destinatario e, più in generale, al contesto sociale di arrivo. La riscrittura di un testo costituisce, pertanto, un processo ermeneutico prima ancora che creativo, vista la preponderanza della ri-significazione sulla ri-codificazione, maggiormente centrale, invece, nel processo di versione. Adattare un testo comporta, pertanto, una sua interpretazione creativa continua, un lavoro costante di sofisticazione testuale capace di generare quello che la studiosa canadese Linda Hutcheon definisce “a work that is second without being secondary”⁶, ossia una riformulazione del testo di partenza e non una sua semplificazione.

Oltre ad una potenziale definizione, Sotomayor Sáez propone anche una sistematizzazione del fenomeno e individua una serie di

³ M^a Victoria Sotomayor Sáez, “Literatura, sociedad, educación: las adaptaciones literarias”, en *Revista de Educación*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte: Centro de Publicaciones, núm. extraordinario 2005, p. 223.

⁴ G. Genette, *op. cit.*, p. 356.

⁵ *Ibidem*.

⁶ L. Hutcheon, *op. cit.*, p. 9.

meccanismi di manipolazione testuale maggiormente impiegati in fase di adattamento quali: la riduzione testuale, la soppressione di episodi e di storie secondarie, il taglio degli elementi linguistici e argomentativi non fondamentali nella diegesi principale, la sostituzione di parti narrate con dialoghi e, più in generale, l'uso del discorso diretto, l'introduzione di elementi come personaggi, ambientazioni ed esperienze familiari per il nuovo lettore e, infine, frequenti commenti e segmenti riepilogativi della narrazione principale⁷. Inoltre, la studiosa individua quattro categorie di ipotesti particolarmente adatti alla riscrittura, quali: il racconto folclorico-popolare, un classico della letteratura universale, un classico della narrativa di avventura e, infine, un classico della letteratura infantile. Centrale, in questa sede, è l'adattamento di un classico della letteratura universale, ossia di un ipotesto in cui sono presenti rimandi evidenti al contesto sociale e culturale di scrittura. Un suo adattamento implica, infatti, una rielaborazione non solo del livello formale ma anche di quello argomentativo così da innovare il contenuto dell'ipotesto e adeguarlo al contesto di ricezione dell'ipertesto⁸. Da un punto di vista narrativo e strutturale, un adattamento nasce, dunque, da una combinazione di una invarianza tematica con una varianza materiale e, in alcuni casi, argomentativa dei fatti narrati⁹, stabilendo un dialogo costante tra il testo di partenza e quello di arrivo e, di conseguenza, una evidente relazione intertestuale tra i due. Detto in altri termini, un adattamento conserva il contenuto del testo di partenza ma non il suo contenitore, dal momento che una sua riscrittura si basa sostanzialmente su manipolazioni che interessano soprattutto il livello strutturale e formale del testo di partenza, dando vita a una sorta di rielaborazione intersemiotica¹⁰.

L'adattamento grafico di un testo narrativo è un esempio interessante di trasformazione "mista" collocabile, cioè, a metà strada tra una

⁷ M^a Victoria Sotomayor Sáez, *art. cit.*, pp. 224-225.

⁸ *Ibid*, p. 225.

⁹ L. Hutcheon, *op. cit.*, p. 4.

¹⁰ Cfr. L. Hutcheon, *op. cit.*

pratica intra-modale e una inter-modale, dal momento che una sua riscrittura, oltre ad una varianza argomentativa, comporta un cambio nella modalità narrativa e, in concreto, il passaggio da un testo di natura completamente verbale ad uno iconico-verbale, data la duplicità formale dell'ipertesto, ossia un *graphic novel*¹¹.

Un esempio interessante di riscrittura "mista" di un romanzo è *Nela*, adattamento grafico del romanzo galdosiano *Marianela* (1878) realizzato dal disegnatore canario Rayco Pulido Rodríguez nel 2013.

2. Da *Marianela* a *Nela*. Una proposta di analisi dell'adattamento grafico del romanzo galdosiano¹²

Nela. Una adaptación gráfica de la novela Marianela de Benito Pérez Galdós rappresenta un esempio di riscrittura mista che nasce, cioè, dalla unione di variazioni intra-modali ed inter-modali che interessano tanto la sfera formale quanto quella argomentativa del testo di partenza. Infatti, l'adattamento non solo prevede un cambio nella forma e nella modalità narrativa seguita, ma anche variazioni di natura tematica e argomentativa evidenti già a partire dal paratesto e, in particolare, dal titolo. Se *Marianela*, titolo dell'ipotesto, rimanda alla protagonista della

¹¹ Per un approfondimento della forma-*graphic novel*/novela grafica cfr.: D. Barbieri, *Semiotica del fumetto*, Carocci editore – Bussola, Roma 2017; J. Baetens, H. Frey, *Graphic Novel. An Introduction*, Cambridge University Press, New York 2015; J. M. Díaz de Guereña, *Hacia un cómic de autor. A propósito de Arrugas y otras novelas gráficas*, Publicaciones de la Universidad de Deusto, Bilbao 2014; S. García (Coord.), *Supercómic. Mutaciones de la novela gráfica contemporánea*, Errata naturae editores, Madrid 2013; S. Weiner, *Faster Than A Speeding Bullet: The Rise of the Graphic Novel*, Second Edition – Introduction by Will Eisner, NBM Publishing Company, New York 2013; J. M. Trabado, *Antes de la novela gráfica. Clásico del cómic en la prensa norteamericana*, Ediciones Cátedra – Signo e Imagen, Madrid 2012; W. Eisner, *El cómic y el arte secuencial. Teoría y práctica de la forma de arte más popular del mundo. Versión ampliada con la impresión digital*, NORMA Editorial, Barcelona 2007 [Traduzione spagnola di Enrique S. Abulí].

¹² Le edizioni consultate in questa sede sono: B. Pérez Galdós, *Marianela*, Edición de Francisco Caudet, Ediciones Cátedra, Madrid 2016; R. Pulido Rodríguez, *Nela. Una adaptación gráfica de la novela Marianela de Benito Pérez Galdós*, Astiberri Ediciones, Bilbao 2013 [Le pagine del volume non sono numerate, per cui il riferimento in nota per ogni citazione tratta dal *graphic novel* si riferirà al numero progressivo delle tavole dei singoli capitoli].

narrazione e, in un certo senso, alla sua storia personale e al suo amore per Pablo, il titolo dell'ipertesto ne costituisce una rielaborazione in cui, al diminutivo del nome della protagonista l'autore affianca un sottotitolo dalla funzione esplicativa con cui comunica al nuovo lettore ideale che il *graphic novel* non è, in realtà, un'opera completamente originale bensì un adattamento grafico la cui natura formale iconico-verbale è diversa da quella del testo di partenza, completamente verbale. Inoltre, oltre ad una variazione nel modo, l'ipertesto presenta una varianza anche nel tempo e nella voce della narrazione, determinando un cambio nell'intreccio, e quindi nella sequenza cronologica del racconto, con frequenti casi di analepsi e prolessi. La *fabula*, invece, si conserva intatta nel passaggio dall'ipotesto all'ipertesto, fatta eccezione per alcuni passaggi e personaggi secondari che mancano del tutto nell'adattamento poiché poco funzionali al fluire della storia.

In entrambi i testi, la protagonista è Marianela/Nela, un'adolescente di sedici anni orfana, minuta e deforme che si innamora di Pablo Penáguilas, giovane cieco dalla nascita che accompagna e serve da *lazarillo*. L'idillio amoroso tra i due giovani si interrompe in seguito all'operazione che ridarà la vista all'uomo, e alla decisione improvvisa di questi di sposare sua cugina Florentina, causando la morte di Marianela. La storia è ambientata per metà a Socartes, cittadina mineraria, e per metà ad Aldeacorba, zona rurale dove vivono don Francisco Penáguilas e suo figlio Pablo.

Benito Pérez Galdós pubblica il romanzo *Marianela* nel 1878 e, come segnala Joaquín Casaldueiro:

Discurre, pues en dos direcciones completamente distintas. De un lado tenemos el idilio entre Nela y Pablo, y de otro el problema social, que presenta la vida del proletariado y la actitud de los ricos ante la miseria. Estos dos temas a primera vista se presentan totalmente independientes el uno del otro¹³.

¹³ Citato in W. T. Pattison, *Benito Pérez Galdós and the Creative Process*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1954, p. 114.

Si tratta, pertanto, di una *novela de tesis*, di un romanzo ideologico in cui l'autore affronta alcune questioni di natura sociale ed etica legate, essenzialmente, all'incontro tra classi sociali differenti e, in concreto, tra la borghesia e il proletariato nella Spagna di fine 800. A tali aspetti di natura ideologica, si affiancano elementi propri del Costumbrismo – come la descrizione dettagliata dell'ambientazione *norteña* e della vita nella regione cantabrica –, e del Romanticismo¹⁴, soprattutto nelle pagine dedicate all'amore non corrisposto di Marianela per Pablo, e alla morte della giovane per il dolore causatole dal rifiuto dell'uomo. A livello strutturale, il romanzo è diviso in ventidue capitoli in cui, alla diegesi principale incentrata sui personaggi di Marianela e Pablo, affianca una serie di diegesi secondarie e parallele relative ad altrettante figure coinvolte nella storia e, in particolare, ai fratelli Golfín, a Celipe e a Florentina. Inoltre la narrazione del romanzo, il cui inizio in *medias res* porta il lettore nel nord della Spagna in viaggio con don Teodoro Golfín, è affidata ad un narratore extradiegetico onnisciente.

L'adattamento grafico realizzato da Pulido Rodríguez è composto, invece, da ventuno capitoli più una sorta di prologo inserito dall'autore nella parte finale del *graphic novel*, immediatamente dopo l'epilogo. Il numero di capitoli in cui è diviso l'ipertesto risulta inferiore rispetto a quello dell'ipotesto per la soppressione, nell'adattamento, del quinto capitolo del romanzo intitolato "Trabajo. Paisaje. Figura" e dedicato alla descrizione della vita e del lavoro nelle miniere. Inoltre, l'autore modifica l'intreccio del romanzo di partenza cambiando l'ordine di alcuni capitoli e, nello specifico, del IX e del X intitolati, rispettivamente, "Los Golfines" e "Historia de dos hijos del pueblo".

"Trabajo. Paisaje. Figura", quinto capitolo del romanzo, come indica già il titolo, introduce il lettore al *lavoro* nelle miniere di Socartes, al *paesaggio* di Aldeacorba e alla *figura* di Pablo Penáguilas. In questa parte del romanzo, le descrizioni avvengono, generalmente, su un piano figurato della narrazione dal momento che l'autore utilizza almeno tre differenti tropi per descrivere i luoghi dell'azione, quali la metafora, la similitudine e la personificazione.

¹⁴ F. Caudet, *Introducción*, in B. Pérez Galdós, *op. cit.*, p. 50.

Nella rielaborazione grafica, il capitolo manca completamente, rappresentando una vera e propria perdita, un'erosione dell'ipotesto dovuta, probabilmente, al carattere secondario e poco funzionale della descrizione all'avanzamento della storia. Nel corso dell'adattamento non mancano, infatti, casi di trasposizione grafica di tropi e figure retoriche e, in particolare, di metafore, di comparazioni e di metonimie. Particolarmente interessante è, ad esempio, la resa grafica del seguente passo del capitolo XIV del romanzo in cui Galdós, per introdurre il personaggio di Florentina, si serve di una metafora il cui carattere figurato viene modulato nel corso delle pagine fino a trasformarsi in una similitudine:

La Nela sintió que las ramas se agitaban a su derecha; miró... ¡Cielos divinos! Allí estaba, dentro de un marco de verdura, la Virgen María Inmaculada, con su propia cara, sus propios ojos, que al mirar reflejaban toda la hermosura del Cielo. La Nela se quedó muda, petrificada, con una sensación en que se confundían el fervor y el espanto. No pudo dar un paso, ni gritar, ni moverse, ni respirar, ni apartar sus ojos de aquella aparición maravillosa. Había aparecido entre el follaje, mostrando completamente todo su busto y cara. Era, sí, la auténtica imagen de aquella escogida doncella de Nazareth, cuya perfección moral han tratado de expresar por medio de la forma pictórica los artistas de diez y ocho siglos, desde San Lucas hasta los contemporáneos. La Humanidad ha visto a esta sacra persona con distintos ojos [...] Pasado el primer instante de estupor, lo que ante todo observó Marianela, llenándose de confusión, fue que la bella Virgen tenía una corbata azul en su garganta, adorno que ella no había visto jamás en las Vírgenes soñadas ni en las pintadas. Inmediatamente notó también que los hombros y el pecho de la divina mujer se cubrían con un vestido en el cual todo era semejante a los que usan las mujeres del día. Pero lo que más turbó y desconcertó a la pobre muchacha fue ver que la gentil imagen estaba cogiendo moras de zarza... y comiéndoselas. Empezaba a hacer los juicios a que daba ocasión esta extraña conducta de la Virgen, cuando oyó una voz varonil y chillona que decía: -¡Florentina, Florentina!¹⁵

¹⁵ B. Pérez Galdós, *op. cit.*, pp. 174-176.

Nel riformulare graficamente tale passaggio, Pulido Rodríguez si serve di due tavole che corrispondono alla terza e alla quarta pagina del quattordicesimo capitolo in cui è diviso il *graphic novel*. Nella prima tavola, composta da una sola immagine, l'autore inserisce una rappresentazione della metafora presente nella prima parte della citazione, mentre nella seconda, attraverso quattro vignette di pari dimensioni, rende l'attenuazione del grado della metafora e la successiva sua trasformazione in una similitudine:



Fig. I – 14. “De cómo la Virgen María se le apareció a la Nela”, tavole 3 e 4¹⁶

Il passaggio tra i due tropi, ossia dalla metafora alla comparazione, è segnato dallo sdoppiamento, nell’ultima vignetta della seconda tavola, della sovrapposizione tra l’immagine della donna e quella della Vergine inserita nella prima tavola, e rappresentativa del processo di trasposizione simbolica di un’immagine reale con una immaginaria

¹⁶ R. Pulido Rodríguez, *op. cit.*, cap. 14, tavole 3-4.

alla base della metafora. L'attenuazione del tropo, la sua successiva trasformazione in una similitudine e, infine, la separazione netta tra le due immagini con ritorno della narrazione al piano reale sono visibili, invece, nella seconda tavola e riferibili al cromatismo utilizzato dal disegnatore. Infatti, se il dorato è il colore della Vergine (e, più in generale, di quanto è riconducibile nella narrazione alla spiritualità) e la combinazione tra il bianco e nero rappresenta, invece, la terrena Florentina, la compresenza dei tre colori nelle prime tre vignette della seconda tavola e l'uso del solo bianco e nero nella quarta e ultima segnano, rispettivamente, il passaggio dalla metafora alla similitudine e quello della narrazione da un piano figurato a uno reale.

Altro esempio interessante di resa grafica di una figura retorica e, in concreto, di una metonimia riguarda il paragrafo iniziale del capitolo XVI del romanzo intitolato "La promesa". Qui Galdós descrive gli atti precedenti all'operazione alla vista di Pablo, soffermandosi sul personaggio di Teodoro Golfín e, in particolare, sul suo lavoro di oftalmologo:

En los siguientes días no pasó nada; mas vino uno en el cual ocurrió un hecho asombroso, capital, culminante. Teodoro Golfín, aquel artífice sublime en cuyas manos el cuchillo del cirujano era el cincel del genio, había emprendido la corrección de una delicada hechura de la Naturaleza. Intrépido y sereno, había entrado con su ciencia y su experiencia en el maravilloso recinto cuya construcción es compendio y abreviado resumen de la inmensa arquitectura del universo. Era preciso hacer frente a los más grandes misterios de la vida, interrogarlos y explorar las causas que impedían a los ojos de un hombre el conocimiento de la realidad visible. Para esto había que trabajar con ánimo resuelto, rompiendo uno de los más delicados organismos: la córnea; apoderarse del cristalino y echarlo fuera, respetando las hialoides y tratando con la mayor consideración al humor vítreo; ensanchar con un corte las dimensiones de la pupila, y examinar por inducción o por medio de la catóptrica el estado de la cámara posterior. Pocas palabras siguieron a esta audaz expedición por el interior de un mundo microscópico, empresa no menos colosal que medir la distancia de los astros en las infinitas magnitudes del espacio. Mudos y espantados presenciaban el caso los individuos de la familia. Cuando se

espera la resurrección de un muerto o la creación de un mundo, no se está de otro modo. Pero Golfín no decía nada concreto; sus palabras eran: -Contractilidad de la pupila...; retina sensible...; algo de estado pigmentarios...; nervios llenos de vida (sottolineato mio)¹⁷.

Nella rielaborazione grafica, Pulido Rodríguez si serve di una metonimia, concentrandosi proprio sui riferimenti alla branca della oftalmologia sottolineati nel testo citato. In questo modo, utilizzando una sola tavola, e attraverso la rappresentazione degli strumenti impiegati dal medico, l'autore introduce il nuovo lettore al lavoro di don Teodoro Golfín e alla imminente operazione di Pablo:



Fig. II – 16. “La promesa”, tavola 1¹⁸

La rielaborazione grafica è evidente anche a livello paratestuale e, in particolare, nella parte conclusiva dell’adattamento. Qui, infatti, subito dopo l’epilogo, Pulido Rodríguez inserisce un prologo che manca del tutto nel testo di partenza e che chiama “Prólogo fuera de sitio”. Si tratta, in realtà, di un breve saggio introduttivo al romanzo galdosiano, diviso

¹⁷ B. Pérez Galdós, *op. cit.*, p. 186.

¹⁸ R. Pulido Rodríguez, *op. cit.*, cap. 16, tavola 1.

in cinque paragrafi dalla evidente funzione didattica, con cui l'autore introduce il nuovo destinatario nel contesto storico e letterario di ideazione e scrittura del romanzo di partenza. Pertanto, ad una parte 'creativa' relativa alla trasposizione grafica della narrazione, e ad una 'ri-creativa' legata alla rielaborazione della modalità verbale del testo di partenza, Pulido Rodríguez affianca anche una parte 'metanarrativa' con funzione esplicativo-didattica in cui riflette sul processo stesso di riscrittura e di rielaborazione grafica del romanzo. Con molta probabilità, l'obiettivo è quello di avvicinare il nuovo ricettore al contesto sociale di scrittura dell'ipotesto, così da spiegare i riferimenti culturali presenti e poterli adattare al nuovo contesto di ricezione. Particolarmente interessante in questa sezione del volume è il paragrafo tre intitolato "Sobre la adaptación" in cui il disegnatore coinvolge il lettore nel processo di riscrittura realizzato, mostrandone le fasi principali e le maggiori difficoltà incontrate nella resa grafica dell'ipotesto.

Se il cambio nella modalità narrativa si limita al passaggio da un testo prettamente verbale a uno iconico-verbale, differenti risultano, invece, le variazioni apportate all'intreccio e, dunque, al tempo narrativo e alla voce narrante. Il passaggio dal romanzo *Marianela* al *graphic novel* è segnato, infatti, da un cambio nella struttura interna della narrazione e nell'organizzazione sequenziale dei fatti narrati. Ciò è particolarmente evidente nei tagli frequenti apportati dall'autore e relativi a parti – a volte a capitoli interi – e a personaggi secondari che risultano poco o per nulla funzionali all'evoluzione della *fabula*. Inoltre, tali variazioni nell'intreccio rispetto all'ipotesto sono evidenti anche nel paratesto e, in concreto, nell'uso di titoli diversi per i vari capitoli, a dimostrazione del differente peso dato ai vari episodi e personaggi all'interno dell'adattamento. Interessante è, ad esempio, la perdita nell'ipertesto del capitolo V dell'ipotesto intitolato "Trabajo. Paisaje. Figura" e menzionato nelle pagine precedenti. La sua assenza nell'adattamento è dovuta, probabilmente, al carattere descrittivo del testo e, dunque, alla sua funzione digressiva all'interno dell'ipotesto. Nella rielaborazione grafica, un suo inserimento avrebbe interrotto il fluire della storia, apportando poche informazioni utili allo sviluppo dei fatti narrati e, in concreto, alla storia personale di Nela. Inoltre, il carattere

descrittivo del testo, affidato quasi completamente al narratore onnisciente e del tutto privo di dialoghi e di interiezioni tra i personaggi, nell'ipertesto avrebbe generato una sorta di pausa narrativa, trasformandosi in tavole dotate di didascalie ma del tutto prive di *balloon* e dialoghi e, dunque, poco funzionali alla resa complessiva di un romanzo grafico. Non meno decisiva a tale proposito è stata la scelta di inserire, nelle varie tavole dell'adattamento, sfondi rappresentativi delle miniere e del lavoro dei minatori, recuperando, seppure in sezioni diverse dell'ipertesto, alcune parti dell'ipotesto che altrimenti sarebbero andate perdute. Un esempio ci viene dalla rielaborazione del secondo capitolo dell'ipotesto, intitolato "Guido", in cui Galdós, per mezzo del dialogo tra don Teodoro Golfín e Pablo, attraversa una zona desolata del paesaggio cantabrico chiamata "Terrible":

El viajero, que había andado algunos pasos junto a su guía, se detuvo asombrado de la perspectiva fantástica que a sus ojos se ofrecía. Hallábase en un lugar hondo, semejante al cráter de un volcán, de suelo irregular, de paredes más irregulares aún. En los bordes y en el centro de la enorme caldera, cuya magnitud era aumentada por el engañoso claroscuro de la noche, se elevaban figuras colosales, hombres disformes, monstruos volcados y patas arriba, brazos inmensos desperezándose, pies truncados, dispersas figuras semejantes a las que forman el caprichoso andar de las nubes en el cielo; pero quietas, inmóviles, endurecidas. Era su color el de las momias, color terroso tirando a rojo; su actitud, la del movimiento febril sorprendido y atajado por la muerte. [...] —¿En dónde estamos, buen amigo? —dijo Golfín—. Esto es una pesadilla. —Esta zona de la mina se llama la Terrible —repuso el ciego, indiferente al estupor de su compañero de camino—. [...] —Espectáculo asombroso, sí —dijo el forastero, deteniéndose en contemplarlo—, pero que a mí antes me causaba espanto que placer, porque lo asocio al recuerdo de mis neuralgias. ¿Sabe usted lo que me parece? Pues que estoy viajando por el interior de un cerebro atacado de violentísima jaqueca. Estas figuras son como las formas perceptibles que acepta el dolor cefalálgico, confundándose con los terroríficos bultos y sombrajos que engendra la fiebre¹⁹.

¹⁹ B. Pérez Galdós, *op. cit.*, pp. 76-78.

Nell'adattamento, più che il cammino intrapreso dai due personaggi, l'elemento più significativo del secondo capitolo è l'incontro tra l'oftalmologo e il giovane tanto da modificare il titolo stesso della sezione in "Encontrado". In questa parte, lo sfondo delle vignette è proprio il paesaggio desertico della "Terrible" e, più in generale, l'ambientazione descritta nel capitolo soppresso, ossia "Trabajo. Paisaje. Figura". Riformulazione simile viene riservata anche alla rappresentazione del lavoro nelle miniere e del personaggio di Pablo, dislocate in punti diversi del *graphic novel*.



Fig. III – 2. "Encontrado", tavole 1 e 2²⁰

Altra variazione significativa nel passaggio dall'ipotesto all'ipertesto è il cambio nella voce narrante. Mentre nel romanzo di partenza la narrazione è affidata ad un narratore onnisciente, nell'adattamento la presenza del narratore extradiegetico si limita a pochi punti della storia e attraverso l'impiego di didascalie esplicative. Nella maggior parte dei casi, infatti, la narrazione è priva di segmenti descrittivi e introduttivi sostituiti, invece, dall'elemento grafico, e il racconto è di

²⁰ R. Pulido Rodríguez, *op. cit.*, cap. 2, tavole 1-2.

solito affidato ai vari personaggi attraverso l'uso costante di parti dialogate. In un certo senso, il narratore extradiegetico prima detto è qui sostituito da un elemento grafico, visivo, ossia dal limite della tavola e, in concreto, dalla forma e dallo spessore dei bordi delle singole vignette. In questo modo, infatti, Pulido Rodríguez modula la presenza del narratore, evidenziando graficamente la polifonia testuale e il passaggio dai segmenti descrittivi a quelli dialogati presenti nella narrazione di partenza. Inoltre, l'uso in alcune vignette di uno sfondo scuro, in netto contrasto con il bianco della maggior parte delle tavole, costituisce un ulteriore riferimento al narratore extradiegetico e un modo per introdurre alcune digressioni dalla storia, spesso segnate da improvvisi sbalzi temporali e spaziali. Ad esempio, risultano del tutto prive di bordi le vignette in cui l'autore rappresenta i casi di analessi e di prolessi presenti nel romanzo, quasi a evidenziare, attraverso l'assenza del limite fisico del bordo, un cambio nella sequenza temporale dei fatti narrati e la funzione digressiva della raffigurazione dei ricordi.

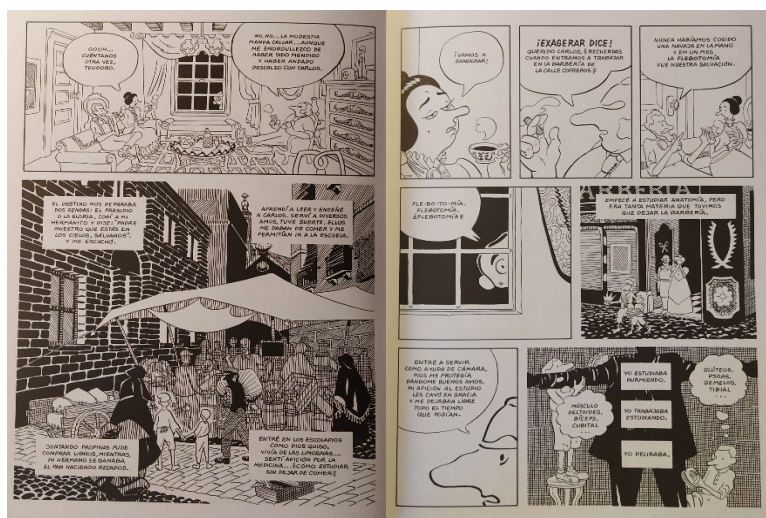


Fig. IV – 9. “Historia de dos hijos del pueblo”, tavole 3 e 4²¹

²¹ R. Pulido Rodríguez, *op. cit.*, cap. 9, tavole 3-4.

Nelle tavole, terza e quarta del capitolo IX intitolato “*Historia de dos hijos del pueblo*”, Pulido Rodríguez si serve di tre vignette con funzione analettica, in concreto, la seconda della prima tavola e la quinta e la settima della seconda tavola. Nelle tre vignette, il rimando ad eventi lontani nel tempo e nello spazio e relativi al passato dei fratelli Golfín è evidenziato dalla preponderanza del nero sul bianco delle immagini e dall’assenza di bordi esterni, quasi a rappresentare la labilità dei ricordi.

Altra differenza sostanziale tra i due testi riguarda il linguaggio utilizzato e, in particolare, la caratterizzazione linguistica dei personaggi, particolarmente utile nel romanzo di partenza per presentare e denunciare questioni sociali centrali nella Spagna di fine ‘800. In fase di adattamento, Pulido Rodríguez riformula il linguaggio galdosiano, attuando una semplificazione lessicale e un abbassamento del registro linguistico. Preferisce, pertanto, un lessico dalla densità informativa bassa ed elimina molti dei tecnicismi presenti nel testo di partenza e relativi, in particolare, all’ambito medico e al lavoro nelle miniere. Le uniche eccezioni sono rappresentate dai personaggi di don Teodoro Golfín e di Celipín, oftalmologo il primo e giovanissimo aspirante medico il secondo. Nel romanzo galdosiano, infatti, entrambi i personaggi sono caratterizzati da idioletti facilmente riconoscibili e particolarmente funzionali alla rappresentazione di questioni sociali centrali in Spagna al tempo della scrittura, come la necessità di un sistema educativo realmente valido e la possibilità di una certa “*permeabilidad social*”²², capace di aprire un dialogo tra classi sociali diverse. Nel caso di don Teodoro, ad esempio, la tendenza ad utilizzare termini tecnici relativi all’ambito medico e, dunque, rimandi costanti alla propria professione anche in riferimento a questioni di vita quotidiana, rappresenta, in un certo senso, il riscatto sociale dell’uomo e la sua emancipazione dalle origini umili della famiglia di provenienza. Nel testo non mancano riferimenti al passato dell’uomo e, in particolare, alla povertà della famiglia Golfín e alle difficoltà

²² F. Caudet, *Introducción*, in B. Pérez Galdós, *op. cit.*, p. 42.

incontrate dai due fratelli, Teodoro e Carlos, durante il periodo universitario e i primi anni lavorativi:

Los dos hermanos se profesaban vivo cariño. Nacidos en la clase más humilde, habían luchado solos en edad temprana por salir de la ignorancia y de la pobreza, viéndose a punto de sucumbir diferentes veces; mas tanto pudo en ellos el impulso de una voluntad heroica, que, al fin, llegaron jadeantes a la ansiada orilla, dejando atrás las turbias olas en que se agita en constante estado de naufragio el grosero vulgo. Teodoro, que era el mayor, fue médico antes que Carlos ingeniero. Ayudó a éste con todas sus fuerzas mientras el joven lo necesitara, y cuando le vio en camino, tomó el que anhelaba a su corazón aventurero, yéndose a América²³.

Nell'adattamento, pur invertendo l'ordine delle due sezioni, Pulido Rodríguez conserva molte delle informazioni inserite da Galdós sulla famiglia Golfín nei capitoli IX e X del romanzo. Inoltre, inserisce frequenti esempi dell'idioletto di don Teodoro, a dimostrazione della sua tendenza ad utilizzare termini ed espressioni proprie della oftalmologia anche nei dialoghi di vita quotidiana che intrattiene con gli altri personaggi del romanzo.

Nel caso di Celipín, invece, l'idioletto si caratterizza per la presenza di modismi e di espressioni colloquiali e per le difficoltà espressive del giovane. Anche in questo caso, come con don Teodoro, il linguaggio permette a Galdós di *mostrare* la classe sociale di provenienza dei personaggi e, al contempo, di denunciare i mali della Spagna di fine secolo come, ad esempio, la difficilissima scalata sociale e l'assenza di un sistema educativo nazionale efficiente²⁴:

–Mía tú... yo tengo pensado irme derecho a una barbería... Yo me pinto solo para reparar... ¡Pues soy yo poco listo en gracia de Dios!

²³ B. Pérez Galdós, *op. cit.*, p. 136.

²⁴ Per un approfondimento del tema cfr.: O. Negrín Fajardo, *Historia de la educación en España*, UNED ed., Madrid 2011; M. de Puellas Benítez, *Educación e ideología en la España contemporánea (1767-1975)*, Editorial Tecnos, Madrid 2010; Delgado Criado Buenaventura, *Historia de la educación en España y América. La educación en la España contemporánea (1789-1975)*, Ediciones Morata, Madrid 2002, vol. III; A. Capitán Díaz, *Historia de la educación en España*, Editorial Dykinson, Madrid 1994, voll. I (*De los orígenes al reglamento General de Instrucción Pública*); II (*Pedagogía Contemporánea*); A. Escolano Benito, *L'educazione in Spagna*, Mursia, Milano 1992.

Desde que yo llegué a Madrid, por un lado rapando y por otro estudiando, he de aprender en dos meses toda la ciencia. *Miá* tú, ahora se me ha ocurrido que debo tirar para médico... Sí, médico, que echando una mano a este pulso, otra mano al otro, se llena de dinero el bolsillo. –Don Teodoro –dijo Nela– tenía menos que tú, porque tú vas a tener cinco duros, y con cinco duros parece que todo se ha de venir a la mano. ¡Aquí de los hombres guapos! Don Teodoro y don Carlos eran como los pájaros que andan solos por el mundo. Ellos con su buen gobierno se volvieron sabios²⁵.

Nel passo, tratto dal capitolo XII e intitolato “El doctor Celipín”, Celipín e Marianela riflettono proprio sulle difficoltà di emancipazione sociale incontrate dalle classi meno abbienti nella Spagna di fine secolo, mostrando i fratelli Golfines come un valido esempio di volontà e di caparbietà. Nel dialogo sono presenti alcuni esempi di formule colloquiali e di modismi utilizzati frequentemente da Celipín e, dunque, caratteristici del suo idioletto. Anche in questo caso, Pulido Rodríguez conserva la caratterizzazione linguistica del giovane personaggio:



Fig. V – 12. “El doctor Celipín”, tavole 2 e 3²⁶

²⁵ B. Pérez Galdós, *op. cit.*, p. 162.

²⁶ R. Pulido Rodríguez, *op. cit.*, cap. 12, tavole 2-3.

3. Conclusioni

L'adattamento grafico realizzato da Pulido Rodríguez costituisce un esempio di riscrittura mista poiché nasce dalla unione di una trasformazione intra-modale con una inter-modale, ed è segnata non solo da un cambio nel supporto utilizzato per la trasmissione del messaggio, ma anche da una riformulazione del testo in relazione al nuovo contesto di ricezione.

In realtà, il processo di riscrittura grafica di *Nela* sembra riservare un'attenzione maggiore alla fase ricettiva del messaggio veicolato più che a quella ermeneutica dell'ipotesto, risultando spesso focalizzato più sulle potenziali caratteristiche del nuovo lettore ideale che sulle peculiarità effettive del testo di partenza. Ciò a dimostrazione di quanto affermato da Sotomayor Sáez nel saggio del 2005 e relativo alla potenziale interrelazione esistente tra il processo di riscrittura e le conoscenze pregresse possedute dal nuovo ricettore, oltre alle sue competenze linguistico-letterarie. L'influenza esercitata dal contesto ricettivo di arrivo in un processo di riformulazione testuale è tale da determinare le caratteristiche dell'ipertesto e sancirne la valenza estetica e il grado di letterarietà.

Nel caso della rielaborazione proposta dal disegnatore canario, la tendenza ad adeguare l'ipertesto all'immaginario culturale e sociale del nuovo contesto ricettivo è evidenziata dalla presenza, nella parte finale del volume, di un prologo "fuera de sitio" in cui l'autore, oltre a motivare le scelte adattive, introduce una serie di informazioni relative al contesto storico e culturale di scrittura del romanzo galdosiano. Tali schede, dalla funzione evidentemente informativa e didattica, più che proporre un'analisi dell'ipotesto e individuare i suoi punti di forza, ne descrive le problematicità e, nello specifico, tutti quegli elementi narrativi che, nella visione di Pulido Rodríguez, rendono difficoltosa la lettura del romanzo per un lettore del XXI secolo a causa della loro evidente "carga retórica". Nello specifico, il disegnatore individua tre "problemas" nella narrazione e relativi, essenzialmente, alla presenza di un narratore onnisciente ingombrante e, allo stesso tempo, di numerosi personaggi "sin voz", ossia quasi del tutto privi di voce narrativa

nonostante la loro importanza nel romanzo²⁷. La centralità riservata al nuovo ricettore dal disegnatore canario è evidente nel corso dell'intero adattamento e interessa tanto il modo, quanto il tempo e la voce della narrazione. L'attenzione riservata al nuovo destinatario da parte di Pulido Rodríguez si traduce in una sorta di semplificazione eccessiva dell'ipotesto attraverso la soppressione e il taglio di tutti quegli elementi poco funzionali alla narrazione, e una intensa riformulazione testuale, soprattutto a livello linguistico. In definitiva, l'adattamento realizzato da Pulido Rodríguez non rappresenta una semplice riproduzione dell'ipotesto bensì una sorta di metanarrazione con cui l'autore riflette sul processo di scrittura realizzato da Galdós e cerca di adeguarlo al nuovo immaginario di ricezione, modernizzando le tematiche affrontate e la lingua impiegata, e adattandole al nuovo lettore.

²⁷ Cfr. R. Pulido Rodríguez, "Prólogo fuera de sitio. Cinco notas sobre Galdós 'Marianela' y su adaptación", in *op. cit.*.



ROSA SCHIOPPA

Università degli studi di Napoli "L'Orientale"
rschioppa@unior.it

LOS UMBRALES DE LA MODERNIDAD: IMAGINI D'AVANGUARDIA IN *LOCURA Y MUERTE DE NADIE*

Riassunto

La narrativa d'avanguardia, che si sviluppa in Spagna orientativamente nel periodo che va dalla dittatura di Primo de Rivera alla proclamazione della Seconda Repubblica, esprime una rottura con i paradigmi narrativi del passato, ritenendo quei modelli inadeguati a rappresentare la crisi del soggetto nella modernità. Tra gli autori della *novela nueva*, è particolarmente rilevante il caso di Benjamín Jarnés (Codo 1888 – Madrid 1949): assiduo collaboratore della *Revista de Occidente* e della *Gaceta Literaria* fu autore di saggi di critica letteraria e di narrativa. Tra le sue opere spicca in particolare il romanzo *Locura y muerte de Nadie*, che nelle sue due redazioni (1929; 1937) ci mostra uno spaccato critico sulla società del tempo e ci offre uno "de los ejemplos más patéticos [...] de trituration del individuo en la sociedad maquinista y de las masas" (Fuentes, 1983). A partire da queste premesse, tramite alcuni esempi tratti dal testo, il saggio intende rintracciare nell'opera alcuni espedienti narrativi tipici dell'estetica d'avanguardia (ripercorrendone le caratteristiche generali), per interpretarli alla luce di una critica generale mossa dall'autore verso la società automatizzata e di massa. Questa analisi intende mostrare che a differenza di quanto sostenuto da una parte della critica (Del Pino, 1994), in alcune opere d'avanguardia è rintracciabile un riferimento al contesto sociale, storico e politico; in quest'opera di Jarnés in particolare, tale riferimento trova la sua declinazione in metafore ed immagini evanescenti che cercano una sintesi tra il piano del reale e il piano del simbolico.

Abstract

The avant-garde narrative, which develops in Spain in the period from the dictatorship of Primo de Rivera to the proclamation of the Second Republic, expresses a break with the narrative paradigms of the past, considering those models inadequate to represent the crisis of the subject in modernity. Among the authors of the *novela nueva*, the case of Benjamín Jarnés (Codo 1888 - Madrid 1949) is particularly relevant: assiduous collaborator of the *Revista de Occidente* and the *Gaceta Literaria*, Jarnés was the author of fiction and literary critique essays and fiction. Among his works stands out in particular the novel *Locura y muerte de Nadie*, which in its two editions (1929; 1937) shows us a critical cross-section of the society of the time and offers us "uno de los ejemplos más patéticos

[...] de trituración del individuo en la sociedad maquinista y de las masas" (Fuentes, 1983). Starting from these premises, through some examples taken from the text, the essay intends to trace in the work some narrative expedients typical of avant-garde aesthetics (retracing its general characteristics), interpreting them in the light of a general criticism made by the author towards the automated mass society. This analysis aims to show that, contrary to what some critics (Del Pino, 1994) maintain, in some avant-garde works there is a reference to the social, historical and political context; in this work by Jarnés, this reference finds its declination in metaphors and evanescent images that seek a synthesis between the plane of the real and the plane of the symbolic.

1. Sperimentazione e oblio: introduzione alla prosa spagnola 'de vanguardia'

L'espressione letteraria del primo terzo del Novecento in Spagna raggiunse vette tanto notevoli da essersi guadagnata la denominazione, divenuta poi convenzionale, di *Edad de Plata*, sintagma che mette in correlazione questa produzione letteraria con la letteratura del *Siglo de Oro*, dunque a sottolinearne il valore cruciale. A risvegliare il diffuso interesse di critici e riviste specializzate fu soprattutto la produzione poetica di quel periodo, legata ad una generazione di autori conosciuta con il nome di *Generación del 27* — denominazione connessa all'omaggio dedicato al poeta Luis de Góngora in occasione del tricentenario della sua morte — che si faceva portavoce di un rinnovato gusto estetico, caratterizzato soprattutto da una viva attenzione per i movimenti d'avanguardia europei.

L'attenzione per la nuova estetica che si stava diffondendo in Europa però riguardò anche la prosa, e in Spagna trovò una cristallizzazione teorica nei postulati di José Ortega y Gasset, che nelle opere *La deshumanización del arte* e *Ideas sobre la novela* (1925) invocava una rottura con la tradizione estetica del passato, e si poneva in aperta polemica con la prosa del romanzo realista del XIX secolo. La visione del filosofo madrilenico ispirò un gruppo di giovani autori di prosa, contemporanei alla stagione poetica del *Veintisiete*, definiti da Víctor Fuentes "la otra generación del 27"¹, proprio a sottolineare una posizione secondaria

¹ V. Fuentes, *La marcha al pueblo en las letras españolas*, Ediciones de la Torre, Madrid 2006 [1980], p. 55.

rispetto alla generazione poetica coeva. Nonostante non abbiano goduto della stessa celebrazione universale di cui invece si giovano i colleghi poeti, questi autori hanno certamente dato vita ad alcuni dei più interessanti esempi di sperimentazione letteraria in prosa. Nel corso del tempo, molteplici sono state le definizioni attribuite alla narrativa di quegli anni nel tentativo di descriverne la natura profonda: "Novela vanguardista, deshumanizada, nueva, intelectual, lírica, anti-novela, metanovela"²; nessuno di questi aggettivi riesce però a cogliere appieno tutte le sfumature che implicano le opere narrative nate, orientativamente, nel decennio che va dal 1925 al 1935.

Tra gli autori di questa "contra-escritura"³, per dirla con Marcela Sosa Antonietti, spicca il nome di Benjamín Jarnés, autore aragonese, nato a Codo nel 1888, che Domingo Ródenas de Moya definisce "El más destacado novelista de vanguardia"⁴. Nel 1923, trasferitosi a Madrid, Jarnés cominciò un'attiva partecipazione alla vita letteraria e culturale della capitale, prendendo parte ad alcune delle più note *tertulias* della città. Egli fu un assiduo collaboratore di importanti riviste letterarie del tempo, come la "Revista de Occidente" e "La Gaceta Literaria", e durante quello stesso periodo si dedicò alla scrittura di opere narrative e di biografie. Il 1929 rappresenta un anno fondamentale per l'autore, che pubblicò alcune delle sue opere cruciali, come *Paula y Paulita*, *Viviana y Merlín*, e soprattutto *Locura y muerte de Nadie*⁵. Quest'ultima è forse la più riuscita opera del

² V. Fuentes, *Introducción*, in Jarnés B., *Locura y muerte de Nadie*, Stockcero, Doral 2008, p. VII.

³ M. B. Sosa Antonietti, "Género e intertextualidad en *Locura y muerte de Nadie*, de Benjamín Jarnés", in *Castilla: Estudios de Literatura*, Universidad de Valladolid, vol.1, n. 1, 1999, pp. 195-205.

⁴ D. Ródenas de Moya, *Proceder a sabiendas. Antología de la Narrativa de Vanguardia Española 1923-1936*, Alba editorial, Barcelona 1997, p. 375.

⁵ Il romanzo, come gran parte delle opere di Benjamín Jarnés, presenta una storia editoriale piuttosto complessa. Esso, infatti, comparve nella forma originaria di racconto nel 1928, mentre la prima versione del romanzo vide la luce nel 1929. La seconda e definitiva versione del testo, risalente al 1937, verrà pubblicata solo nel 1961, dodici anni dopo la morte dell'autore.

gruppo di giovani narratori, ed esprime la volontà di Jarnés di dare voce alle inquietudini dell'uomo moderno, declinandole all'interno delle forme estetiche esplorate dall'avanguardia.

A partire da queste considerazioni, l'obiettivo del presente studio è quello di rintracciare nel romanzo *Locura y muerte de Nadie* — e in particolar modo nel primo capitolo dell'opera — alcuni degli espedienti narrativi tipici dell'estetica d'avanguardia, ad esempio la ricca presenza di metafore ed immagini sorprendenti, interpretandoli alla luce di una critica generale mossa dall'autore verso la società automatizzata e di massa, in cui spicca la crisi del soggetto contemporaneo, la cui identità individuale è in crisi.

2. L'espressione letteraria della modernità: un inquadramento teorico

L'analisi che sviluppiamo prende le mosse dalla volontà di reinterpretare un orientamento generale della critica, che considerava impossibile coniugare tematiche legate alla realtà socio-storica e sperimentazione formale, orientamento che Theodore Adorno definiva "ottusa antitesi di arte impegnata e arte pura"⁶. Ciò che intendiamo mostrare è che nelle opere dell'*arte nuevo*, al contrario di quanto sostenuto da quella posizione critica, invece, vi è una traccia del contesto sociale, politico e culturale del tempo, ma essa emerge attraverso una visione soggettiva e frammentata, che non lascia spazio ad una interpretazione oggettiva dell'opera d'arte e della realtà che in essa si riflette.

Il rifiuto della rappresentazione mimetica del mondo rispondeva ad un cambiamento di ordine epistemologico riconducibile a più livelli. La fine della Prima Guerra Mondiale, le rilevanti trasformazioni dell'economia internazionale legate all'avvento del capitalismo finanziario (che aveva cominciato ad imporsi già alla fine del XIX secolo, favorito peraltro dalla diffusione di nuove tecniche di produzione basate sulla meccanizzazione e sulla standardizzazione dei processi

⁶ T. Adorno, *L'artista come vicario*, in T. Adorno, *Note per la letteratura*, Einaudi, Torino 2012, versione Kindle, pos. 1189 di 5470.

produttivi), le nuove scoperte in ambito scientifico, la scoperta dell'inconscio e della psicanalisi, lo sviluppo di nuove tecnologie determinarono la perdita della fiducia nei principi del razionalismo e del positivismo, stabilendo un cambiamento fondamentale nell'osservazione e nell'esperienza del mondo.

Questa nuova coscienza critica permea anche le manifestazioni letterarie del tempo che, come abbiamo detto, sono contraddistinte da una vocazione anti-mimetica, e si concentrano piuttosto sulla rappresentazione delle contraddizioni proprie dell'uomo moderno, non più veicolate tramite uno sguardo univoco, ma attraverso un punto di vista che riflette la frammentarietà percettiva del narratore. Era infatti emersa tutta la debolezza della convinzione della prosa del XIX secolo di poter rappresentare la realtà in modo lineare ed oggettivo, convinzione da cui gli autori vicini alla sperimentazione estetica dell'avanguardia cercano di sganciarsi.

3. Le caratteristiche formali del romanzo d'avanguardia: il caso di *Locura y muerte de Nadie*

Le caratteristiche specifiche che distinguono il romanzo d'avanguardia si dividono in due macro-gruppi: il primo, relativo alle caratteristiche proprie dello spazio contestuale in cui le opere prendono vita, il secondo relativo alle specificità stilistico-formali.

Per quanto riguarda la prima categoria, lo spazio della narrazione d'avanguardia è certamente la città. Lo spazio urbano, infatti, più di ogni altra cosa è connesso alla modernità e al progresso scientifico e tecnologico. Non solo, esiste inoltre un legame tra la modernizzazione dello spazio pubblico urbano e l'esigenza di un nuovo paradigma estetico, che aspiri ad una 'prosa poetica' e che nasce, come mette in luce Charles Baudelaire nella prefazione a *Lo Spleen di Parigi* del 1869, proprio dalla "frequentazione delle città enormi e dall'incrociarsi dei loro rapporti innumerevoli"⁷.

La frequentazione di questi ampi spazi urbani — in cui protagonisti assoluti sono gli edifici moderni, le automobili, le banche, i caffè, i

⁷ C. Baudelaire, *Lo Spleen di Parigi*, SE, Milano 2018, p. 4.

dancing clubs ed i cinema — consentiva l'osservazione di "scene moderne originarie [...] ricche di una risonanza mitica e di una profondità tali da spingerle prepotentemente oltre i confini geografici e temporali, e trasformarle in archetipi della vita moderna"⁸. Víctor Fuentes, in un cruciale saggio sulla prosa d'avanguardia, afferma che l'ecosistema in cui questi romanzi vengono ambientati è pervaso da un "costumbrismo de lo moderno":

Las novelas vanguardistas se estructuran sobre la vida urbana moderna, su dinamismo maquinista y su estridente cosmopolitismo: aglomeraciones de gente, automóviles, bancos, hoteles, bares, cinematógrafos, anuncios luminosos, dancings, música de jazzband. Hay en ellas todo un costumbrismo de lo moderno. La imagen visual, cinematográfica, la velocidad y el dinamismo de la máquina descubren a estos novelistas un nuevo sentido del tiempo y del espacio⁹.

La città moderna, dunque, diventa il principale scenario del romanzo d'avanguardia, spesso in contrapposizione allo spazio rurale, legato nell'immaginario di questi autori ad una certa arretratezza culturale, a cui si allude soltanto in modo marginale tramite immagini isolate o simboli.

In particolare, Augusta¹⁰ è la città in cui Jarnés ambienta il romanzo *Locura y muerte de Nadie*: anche in questo caso lo spazio urbano, da cui i protagonisti si allontanano solo in due brevissimi momenti, si fa portatore di simboli archetipici trasversali, consentendo l'indagine di dinamiche di incontro, partecipazione e conflitto. Nel romanzo, la cui azione si apre all'interno della banca Agrícola, abbondano i riferimenti alle strade e alle piazze della città; inoltre, in diverse occasioni, i protagonisti partecipano agli eventi che la vita mondana propone loro: frequentano i cinema, i caffè e il cabaret.

⁸ M. Berman, *Tutto ciò che è solido svanisce nell'aria*, il Mulino, Bologna 2012, p. 189.

⁹ V. Fuentes, *La narrativa española de vanguardia (1923 – 1931): un ensayo de interpretación*, in Villanueva D., *La novela lírica, II*, Taurus Ediciones, Madrid 1983, p. 159.

¹⁰ Si tratta di Saragozza; Augusta fa riferimento al nome romano Caesaraugusta.

Tale dimensione tematica, legata alla modernizzazione della vita urbana, si riflette nella configurazione stilistico-formale dei romanzi d'avanguardia.

Una delle caratteristiche formali fondamentali è la frammentazione, che emerge sia nel processo di composizione testuale¹¹, sia nella struttura stessa dell'opera. In *Locura y muerte de Nadie* la narrazione, declinata al tempo presente, scorre per passaggi atemporali, ed è articolata in una serie di momenti concatenati che vengono tenuti assieme dal movimento in avanti imposto dall'ossessiva ricerca di Juan, il protagonista, di una qualche particolarità specifica del suo essere,¹² che gli consenta di distinguersi dall'informe massa di individui, a cui sembra che l'avvento della società moderna lo abbia condannato. Questa caratteristica si riconnette alla volontà di superamento del realismo e alla crisi della forma tradizionale del romanzo, per riflettere piuttosto una realtà percepita come molteplice, complessa e disgregata; come sottolinea José Manuel del Pino:

La finalidad primordial de la ruptura de la coherencia argumental es impedir, en primer lugar, un desarrollo demasiado novelesco de la trama para reflejar después el carácter problemático del personaje novelístico en la sociedad moderna. En la vanguardia, la autoconciencia del presente, derivada de la crisis existencial de la modernidad, es el

¹¹ Le opere spesso arrivano alla loro redazione finale dopo essere passate attraverso stadi di composizione intermedia, ad esempio in forma di racconti primigeni, pubblicati in riviste come opere narrative autonome, che vengono poi legati insieme tramite l'aggiunta di ulteriori blocchi testuali. È il caso di molte delle opere di Jarnés tra cui, come abbiamo visto, *Locura y muerte de Nadie* (vedi nota 5). Per ulteriori approfondimenti vedere M. L. Calderón Conejero, *Proceso de elaboración de las tres versiones de Locura y muerte de Nadie, de Benjamín Jarnés*, in "Analecta Malacitana", III, 2 (1985), pp. 292-312 e R. Schioppa, *Dal racconto al romanzo: l'evoluzione del femminile nelle versioni di Locura y muerte de Nadie di Benjamín Jarnés*, in AA. VV., *Quaderni della Ricerca*, n.5, Tempus. Il tempo nel testo e nella realtà extra-testuale, Napoli, UniorPress, 2020, in corso di stampa.

¹² E. de Zuleta, *Arte y vida en la obra de Benjamín Jarnés*, Editorial Gredos, Madrid 1977, p. 178.

elemento psicológico que subyace y provoca la forma fragmentaria de la novela¹³.

Accanto alla rottura della linearità della trama, l'altro elemento che emerge con chiarezza è una narrazione fortemente poetizzata, tanto che spesso gli studiosi hanno fatto riferimento a tali opere definendole *novelas líricas*¹⁴, specificazione che ci ricollega all'intuizione di Baudelaire sull'esigenza di nuove forme estetiche a cui abbiamo accennato. I confini tra generi letterari vengono sfumati, prosa e poesia si mescolano facendo di questi testi una sorta di frontiera porosa di sperimentazione. I meccanismi retorici tramite cui i giovani autori liricizzano la loro prosa passano anzitutto attraverso l'uso di immagini o metafore, che nello specifico universo narrativo jarnesiano hanno la funzione di trasporre la realtà senza rispondere necessariamente ad associazioni logiche. Nel romanzo che prendiamo in considerazione, ad esempio, una porta girevole si trasforma in una "estrella giratoria", gli sportelli da cui si affacciano gli operatori della banca sono "diminutos escenarios", dal cui interno "le sonríen a Arturo las cuatro filas de dientes de una 'Remington'"¹⁵. Queste immagini, più che un ritratto fedele della realtà, offrono al lettore un repertorio di sensazioni dinanzi al mondo, per dirla con Pedro Salinas¹⁶, conferendo così all'opera un tono poetico.

Nel saggio *La deshumanización del arte*, José Ortega y Gasset definisce la metafora come il più radicale strumento di disumanizzazione¹⁷; essa, infatti, sostituendo la realtà per mezzo di un'altra, proietta il mondo in una dimensione caleidoscopica, in cui reale e simbolico si

¹³ J. M. Del Pino, *Montajes y fragmentos: una aproximación a la narrativa española de vanguardia*, Rodopi, Amsterdam – Atlanta 1995, p. 74.

¹⁴ A tal proposito, si veda il testo di R. Gullón *Novela lírica* (Madrid, Cátedra, 1984), e il volume curato da D. Villanueva *La novela lírica* (1983), che ospita una sezione interamente dedicata a Benjamín Jarnés.

¹⁵ B. Jarnés, *Locura y muerte de Nadie*, Stockcero, Doral 2008, pp. 9-10.

¹⁶ P. Salinas, *Benjamín Jarnés, novelista*, in Villanueva D., cit., p. 169.

¹⁷ J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, in *Obras completas, tomo III*, Taurus, Madrid 2004, pp. 865-866.

mescolano creando nuove coordinate di riferimento. Questo però, nel caso del nostro autore, non avviene per evadere o per distanziarsi dalla realtà, ma si tratta piuttosto di una caratteristica specifica del romanzo lirico a cui Benjamín Jarnés ricorre per offrire una nuova prospettiva sul contesto storico sociale:

This is not to say that lyrical writers are uninterested in the questions of human conduct that concern all fiction, but they view these questions in a different light. Their stages are not those on which men usually perform in the novel, but independent designs in which the awareness of men's experiences is merged with its objects¹⁸.

4. Le metafore della società 'tecnomorfa' in *Locura y muerte de Nadie*: una proposta di analisi

L'angolazione da cui Benjamín Jarnés osserva il mondo implica una nuova prospettiva che passa attraverso l'interpretazione di un universo simbolico, costruito a partire da immagini metaforiche che si accostano e si sovrappongono, in una sorta di delirio onirico, dando vita a mondi immaginari 'altri', che condensano importanti considerazioni sulla realtà.

Domingo Ródenas de Moya, in risposta ad un articolo di Luis Fernández Cifuentes, in cui si postulava l'impossibilità di attribuire un significato simbolico o trascendente al romanzo d'avanguardia, afferma: "no parece tan incontrovertible que los narradores vanguardistas renieguen de la dimensión simbólica [...] Muchas narraciones nuevas no sólo se dejan interpretar simbólicamente, sino que introducen una lectura tropológica mediante la que el conflicto o las entidades narrativas adquieren una significación general"¹⁹. L'osservazione di Ródenas de Moya sembra voler superare una delle sette caratteristiche dell'*arte nuevo* indicate da Ortega y Gasset; il filosofo madrileno, infatti, mette in luce che "el arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin transcendencia

¹⁸ R. Freedman, *The lyrical novel. Studies in Herman Hesse, Andre Gide and Virginia Woolf*, Princeton University Press, Princeton, 1963, p. 2.

¹⁹ D. Ródenas de Moya, *op. cit.*, p. 46.

alguna”²⁰. In effetti basta rileggere *Locura y muerte*, nelle due redazioni, per rendersi conto che, sin dal prologo, il lettore è calato in uno scenario ricolmo di simboli, che anche ad una lettura superficiale non possono essere considerati semplici esercizi formali. L’autore, infatti, costruisce l’opera attorno a immagini surreali, che ci restituiscono la fotografia delle inquietudini dell’uomo del suo tempo; infatti, la lingua, le immagini e le metafore utilizzate da Jarnés sono comprensibili se interpretate alla luce del contesto storico-sociale vissuto dall’autore. Egli, sin dal primo capitolo, muove una critica alla società capitalistica e finanziarizzata, suggerendo che essa sia la causa della progressiva alienazione e automatizzazione del singolo individuo; ciò avviene tramite la contaminazione con il linguaggio poetico e pittorico – prendendo in particolare elementi procedenti dal cubismo e dal surrealismo – per mettere bene in luce la crisi dell’individuo, la presenza incombente dell’inconscio (una nuova dimensione con cui misurarsi), e l’imminente crisi economica e della società²¹.

Come anticipavamo nell’introduzione, questo lavoro si concentra sull’analisi delle immagini legate alla tecnica, al denaro e all’attività finanziaria, utilizzate metaforicamente nel primo capitolo del romanzo²² allo scopo di calare il lettore sin dall’inizio della narrazione in un contesto di critica alla società del tempo; infatti, tutto il capitolo è un susseguirsi di costruzioni metaforiche legate alla critica della progressiva automatizzazione della vita e del lavoro nella società di massa che caratterizzò gli anni Venti. Il ritmo battente con cui si succedono queste immagini tenta di riprodurre il graduale e inesorabile assorbimento dell’individuo in una dimensione di automatizzazione. In anni di frenetica attività finanziaria, l’azione del romanzo comincia proprio

²⁰ J. Ortega y Gasset, *op. cit.*, p. 854.

²¹ La prima versione del romanzo è stata pubblicata pochi giorni dopo il crollo della borsa di Wall Street. Si tratta di uno dei rari casi in cui la vita imita l’arte, per dirla con Víctor Fuentes (2008, p. XXVII), poiché il romanzo si conclude con il fallimento della banca Agrícola.

²² Le citazioni proposte si basano sulla redazione del 1937, e sono tutte tratte dall’edizione Stockcero del 2008, a cura di Víctor Fuentes.

in una banca: "En la plazoleta, alguna mano invisible va eligiendo transeúntes de cartera repleta que, empujados hacia el interior del Banco, se palpan inquietos el corazón hasta cerciorarse de la feliz presencia del escudo protector"²³.

L'incipit dell'opera ci proietta nello spazio immediatamente antistante l'istituto bancario di Augusta, e la scena che qui comincia, e che poi prosegue all'interno della banca, è filtrata tramite gli occhi di Arturo, uno dei personaggi. Sin dall'inizio ci si riferisce metaforicamente al denaro: in questo caso la piccola ricchezza posseduta dal passante che si accinge ad entrare in banca è associata ad un'idea di protezione tramite l'immagine dello scudo.

Nella narrazione, poi, lo spazio esterno si collega con lo spazio interno dell'istituto bancario tramite porte girevoli:

Los cangilones de la puerta se van rítmicamente vaciando en el vestíbulo. Un campesino, absorto al ver que entre la calle y el zaguán gira una estrella en vez de un plano, se agarra tan fuertemente a una de las puntas, que, en lugar de un semicírculo, describe dos circunvoluciones²⁴.

Il congegno meccanico richiama l'attenzione di Arturo soprattutto perché un contadino, figura diametralmente opposta all'*homo oeconomicus*, padrone dello spazio che si trova oltre il meccanismo automatico, rimane impigliato nelle porte girevoli. La contrapposizione tra il contadino e l'uomo moderno assume un carattere ancora più marcato se teniamo in considerazione le parole che lo stesso Arturo rivolgerà alcuni capitoli dopo a Juan; egli infatti afferma: "Sí, tal vez el héroe moderno está llamado a ser el gran jugador de Bolsa. Pero un jugador de Bolsa no suele soñar con estatuas, sino con millones"²⁵. Nell'immaginario degli autori d'avanguardia spesso sono presenti i meccanismi

²³ B. Jarnés, *Locura y muerte de Nadie*, Stockcero, Doral 2008, p. 9.

²⁴ *Ibid.*, pp. 9-10.

²⁵ *Ibid.*, p. 152.

girevoli o automatici, simbolo del progresso tecnologico e delle infinite possibilità che si prospettavano all'umanità intera. Francisco Ayala, ad esempio, in *Hora muerta*, un racconto pubblicato dalla "Revista de Occidente" nel maggio del 1927, si riferisce alla città chiamandola "gran piattaforma giratoria"²⁶, che condensa in sé l'immagine della civiltà moderna.

L'immagine delle porte girevoli, ingresso dell'istituto bancario, può essere letta alla luce delle considerazioni di Michail Bachtin a proposito del cronotopo della soglia. Scrive lo studioso:

Ricorderemo qui un altro cronotopo pregno di alta intensità valutativa emozionale: la *soglia*. Esso può unirsi al motivo dell'incontro, ma il suo completamento più essenziale è il cronotopo della *crisi* e della *svolta* di una vita. La parola stessa «soglia» già nella sua esistenza linguistica (accanto al suo significato reale) ha acquistato un significato metaforico e si è associata al momento della svolta nella vita, della crisi, della decisione che muta il corso di un'esistenza (o dell'incertezza, del timore di superare una soglia). Nella letteratura il cronotopo è sempre metaforico e simbolico, a volte in forma esplicita, ma il più delle volte in forma implicita²⁷.

Le porte girevoli, dunque, partendo dall'idea di 'crisi' – intesa come rottura o passaggio – delineata da Bachtin, possono essere interpretate simbolicamente in modi diversi: innanzitutto, collocandosi praticamente in apertura dell'opera, stabiliscono la rottura con l'estetica del romanzo del diciannovesimo secolo, ed il passaggio ai nuovi paradigmi narrativi esplorati dall'avanguardia; inoltre, la porta automatica ci distanzia da un mondo rurale, lento e antiquato, a cui allude la presenza del contadino, e ci getta in un turbinoso universo di progresso scientifico e tecnologico, caratterizzato dalla primazia del profitto e della velocità, scandita ritmicamente dalla voce dell'operatore che chiama ossessivamente il turno degli utenti, identificati tramite numeri. L'immagine della soglia è inoltre

²⁶ F. Ayala, *Hora muerta*, in Ródenas de Moya, *op. cit.*, p. 114.

²⁷ M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 2001, p. 395-396.

legata all'osmosi tra economia, cultura e vita sociale e politica che, al tempo, cominciava ad essere percepita nitidamente. Il sociologo Luciano Gallino, nel testo *Finanzcapitalismo*, ha utilizzato metaforicamente l'immagine delle *revolving doors*²⁸ per spiegare l'assenza di separazione tra politica ed economia. In questo caso le *revolving doors* della banca di Augusta sembrano cancellare la separazione tra singolo individuo, come egli è all'esterno, e individuo-numero, cioè come egli deve presentarsi all'interno, sempre pronto ad esibire "firmas, créditos, certidumbres, evidencias"²⁹.

Appena varcata la soglia, dunque, lo spazio all'interno viene immediatamente definito dalla presenza di misuratori di temperatura e di tempo, in un vano tentativo di razionalizzare quest'ultimo in modo definitivo e inequivocabile: "En el reloj, las doce. En el termómetro, los cien grados"³⁰. Tale riferimento contribuisce ad incrementare la critica negativa mossa dall'autore alla schematizzazione e burocratizzazione che dominano nello spazio al di là delle porte girevoli. In realtà, le nuove scoperte in ambito scientifico, come la teoria della relatività, avevano fatto perdere completamente fiducia in un tempo universalmente definito. Ad esempio, Ramón Gómez de la Serna, "punto di fusione tra passato e presente"³¹, grande maestro (assieme a José Ortega y Gasset) e anticipatore dell'avanguardia spagnola, dopo aver incontrato Albert Einstein nel marzo del 1923 alla Residencia de Estudiantes, scrisse che egli con la sua teoria aveva screditato gli orologi, pertanto "lui aveva smesso di dare la corda ai propri, vedendo che Einstein non portava nessun orologio"³².

²⁸ L. Gallino, *Finanzcapitalismo*, Einaudi, Torino, 2011, p. 23.

²⁹ B. Jarnés, *op. cit.*, p. 16.

³⁰ *Ibid.*, p. 10.

³¹ M. V. Calvi, *Ramón Gómez de la Serna, promotore e anticipatore dell'arte d'avanguardia*, in AA. VV., *Trent'anni di avanguardia spagnola*, a cura di G. Morelli, Jaka Book, Milano 1988, p. 2.

³² D. Manera, *Da Gómez de la Serna a Martín-Santos passando per la narrativa popolare: i rari e sconfitti scienziati delle lettere spagnole novecentesche*, in AA. VV., *Formula e metafora*.

Lo spazio all'interno della banca si presenta come una "enorme caldera de mármol y cristal"³³. L'intera immagine è emblematica di un ambiente grande e unico, dove non c'è spazio per il singolo, dove predominano il colore bianco del marmo e la luce filtrata attraverso i vetri agisce da livellante, appiattendendo ogni possibile differenza cromatica tra gli individui, rendendo attraverso questo espediente estetico la 'neutralità spersonalizzante' che andava contraddistinguendo la macchina dell'economia capitalista. La luce viene rifratta dal marmo candido, in una danza forsennata, impedendo all'occhio umano di chi osserva di "subrayar en las facciones algún gesto inusitado"³⁴, ossia qualche piega o espressione del volto che sia profondamente personale. Essa entra frazionata dalle vetrate ed è incapace di focalizzarsi su una sola individualità. Ciò che riesce a restituire è una visione caleidoscopica della realtà all'interno dello spazio, e il suo andirivieni diventa simbolo dei meccanismi della vita moderna che, come affermato da Arturo più avanti, "está reduciendo el rostro del mundo a esquema simplicísimos, a geometrías colectivas, donde no caben profundas contradicciones individuales"³⁵.

Il confine tra individui e numeri, tra quanto esiste di animato e di inanimato in questo 'non-luogo', viene forzato tramite un processo di assimilazione quasi completo, che si sostanzia anche nell'uso di personificazioni, in cui verbi legati di consuetudine ad attività umane vengono utilizzati in relazione ad entità inanimate; ad esempio, l'autore scrive che, conclusasi la giornata lavorativa, "El Banco Agrícola vierte sus empleados en la acera"³⁶; inoltre, nel segmento "una danza epiléptica de cifras"³⁷, un'attività prettamente umana come la danza, o comunque tendenzialmente relativa ad esseri viventi, viene associata

Figure di scienziati nelle letterature e culture contemporanee, a cura di M Castellari, Ledizioni, Milano, 2014, p. 46.

³³ B. Jarnés, *op. cit.*, p. 10.

³⁴ *Ibid.*, p. 14.

³⁵ *Ibid.*, p. 151.

³⁶ *Ibid.*, p. 22.

³⁷ *Ibid.*, p. 11.

ad un concetto astratto e inanimato come le cifre, che vengono rappresentate in un turbinio ossessivo in cui assorbono gli individui fino ad annullarne le caratteristiche personali. A questa configurazione si associa anche l'immagine degli impiegati di banca, rappresentati significativamente come manichini: "Un mismo maniquí ha servido para treinta gabanes: igual módulo para cien fisionomías"³⁸.

L'ambiente interno dell'istituto bancario è dominato dalla decostruzione del sistema spaziale, e dalle visioni oniriche di Arturo. Tra le immagini che scaturiscono dalla sua contemplazione, la più emblematica, che in questo caso avvicina la scrittura di Jarnés al surrealismo, è quella di una enorme spiga di grano che compare sospesa a mezz'aria al centro della banca, che ci cala simbolicamente nel frenetico contesto di attività finanziaria di quegli anni. Con il riferimento alla spiga, "crujiente grumo de oro"³⁹, si fa posto al giallo, unico colore che significativamente viene messo in risalto nella narrazione in contrapposizione alla luce bianca, e che, nelle sue sfumature dorate, si converte in un inequivocabile riferimento metonimico al denaro. Il colore, che si propaga dalla spiga come da un novello astro solare, pervade lo spazio interno e trasforma la narrazione in una "explosión vanguardista de imágenes y metáforas basadas en parte en el color amarillo que domina en el «Arca de Trigo»/banco"⁴⁰.

5. Considerazioni conclusive

In questo studio abbiamo visto come Benjamín Jarnés, utilizzando i paradigmi estetici propri dell'avanguardia, costruisce in *Locura y muerte de Nadie* una visione critica della società della fine degli anni Venti. Possiamo inquadrare la critica dell'opera di Jarnés partendo da una definizione di Marshall Berman, che scorge alla base della vita moderna un paradosso: "Essere moderni vuol dire trovarsi in un

³⁸ *Ibid.*, p. 14.

³⁹ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁰ C. Sbriziolo, *Leer a Benjamín Jarnés hoy en día*, in "Textos sin fronteras: literatura y sociedad", 2, BIADIG, 2010, p. 218.

ambiente che ci promette avventura, potere, gioia, crescita, trasformazione di noi stessi e del mondo; e che, al contempo, minaccia di distruggere tutto ciò che abbiamo, tutto ciò che conosciamo, tutto ciò che siamo”⁴¹. A questo proposito, è opportuno sottolineare l’atteggiamento ambivalente della maggior parte degli autori dell’*arte nuevo* rispetto ad alcune caratteristiche tipiche della modernità. Se da una parte essi ne apprezzavano il dinamismo e il cosmopolitismo, dall’altra rifiutavano le strutture sempre più automatizzanti e omologanti della società di massa; questo aspetto è stato messo in luce da Víctor Fuentes:

[a]nte la civilización tecnológica moderna, la actitud de los vanguardistas es ambivalente, mezcla de sentimientos contradictorios de optimismo y pesimismo. En el mundo de la máquina y de la técnica ven nuevas fronteras de inspiración artística y de nuevas formas de vida, libres de las represiones de la vida y de la moralidad tradicionales, pero, al mismo tiempo, advierten en él un grave peligro de deshumanización y cosificación del hombre⁴².

La tecnica stessa della disgregazione formale-strutturale del testo è dunque funzionale proprio a fare luce, da una parte, su quelle strutture automatizzanti e omologanti, dall’altra, sulla disgregazione del soggetto nella modernità, le cui peculiarità sono assorbite nel progressivo processo di assimilazione uomo-macchina. Il protagonista dell’opera viene completamente piegato da questo processo, che lo soggioga al punto da fargli perdere persino il nome: Juan, infatti, alla fine del romanzo arriverà a chiamarsi Nadie, Nessuno. Completamente schiacciato dalla pressione derivante dalla perdita delle caratteristiche personali, il protagonista decide di suicidarsi. Il suicidio però, che racchiude una disperata volontà di affermazione di sé – quantomeno nella possibilità di decidere della propria vita e della propria morte – gli viene negato: Nadie infatti muore accidentalmente investito da un

⁴¹ M. Berman, *op. cit.*, p. 25.

⁴² V. Fuentes, *op. cit.*, p. 160

camion, uno dei pochi esemplari che dovevano circolare a quel tempo in Spagna: "Un camión que surge de improvviso, de un recodo, que brota precipitadamente de las sombras – abrumador fatal – rebana el solemne latiguillo. En un segundo, con un frío, con un desdeñoso ademán, elimina de la tierra la firma y rúbrica y problema de Juan Sánchez. Como una goma de borrar"⁴³. L'immagine del camion che uccide l'uomo condensa in sé tutta la negatività con cui la società 'tecnomorfa' stava per abbattersi sull'umanità.

La crisi di Juan-Nadie, che come mette in luce lo stesso Jarnés "se ve arrollado por la masa, por la técnica – como en el caso del Banco – por cuanto hoy 'tiene en sus manos el dominio del mundo'"⁴⁴, è esemplificativa della crisi del soggetto moderno individuata da György Lukács e derivante, secondo lo studioso, dalla discrepanza che nell'epoca moderna esiste tra universo del possibile e universo del reale; la crisi del soggetto deriverebbe proprio dall'improvvisa percezione della distanza incolmabile esistente tra le possibilità astratte e quelle concrete.⁴⁵ Tuttavia, nonostante le calzanti intuizioni sulla crisi del soggetto moderno, il critico ungherese rifiuta le forme d'arte che non siano d'ispirazione realista, e considera negativamente la letteratura d'avanguardia, ritenendo che questa abbia sacrificato la visione 'umanocentrica' tipica invece del realismo.

In realtà, nel corso dello studio, abbiamo cercato di dimostrare che nel romanzo preso in considerazione, invece, sono presenti sia la dimensione umana sia la situazione socio-storica. Questo tramite un punto di vista che sovverte i moduli narrativi che si erano consolidati fino a quel momento, e che opera una sintesi tra il piano del reale e il piano del simbolico, aderendo alle novità formali dell'avanguardia, considerata da Theodore Adorno "la única expresión auténtica de la situación actual del mundo [...] expresión históricamente necesaria de la

⁴³ B. Jarnés, *op. cit.*, p. 216-217.

⁴⁴ B. Jarnés, *Proyectos de novela, fragmentos y recreaciones*, Cuadernos Jarnesianos 12, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1988, p. 15.

⁴⁵ Cfr. J. M. Del Pino, *op. cit.*, p. 27.

alienación en la sociedad capitalista avanzada”⁴⁶. La lettura di Adorno può aiutarci a spiegare le premesse di questo studio: essa, infatti, si pone in una posizione opposta rispetto a quanti vedevano nella letteratura d’avanguardia un esercizio formale, volto cioè al mero perfezionamento estetico al fine di non farsi coinvolgere dalla situazione sociopolitica del momento. Ciò anche in aperta opposizione al filone critico legato al realismo socialista, sottolineando che l’arte d’avanguardia allude alla realtà sociale “no mediante técnicas de identificación, sino mediante el distanciamiento y el contraste, que provocan un eficaz efecto crítico”⁴⁷.

Certamente, nelle opere narrative di avanguardia è cambiato il modo in cui il contesto sociale e politico viene elaborato, ma nonostante ciò, questi sono in qualche modo presenti nell’opera che abbiamo analizzato. Le inquietudini dell’uomo dinanzi alla modernità, come abbiamo visto, prendono forma nella descrizione dello spazio interno della banca (in continuo collegamento con lo spazio esterno attraverso un ‘congegno meccanico’), che diventa l’emblema della società alienante in cui si trovano immersi i personaggi dell’opera. Il romanzo, tramite una visione onirica e frammentata, e attraverso una riuscita selezione di metafore, distorce le coordinate principali del mondo reale in cui ci si trova a vivere e, gettando luce sulla tragedia delle profonde contraddizioni legate alla modernità, viene a essere “uno de los testimonios más patéticos que se pueda encontrar en la literatura europea de entreguerras, de la anulación y trituración del individuo en la sociedad maquinista y de las masas”⁴⁸.

⁴⁶ P. Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Ediciones Península, Barcelona, 2000, pp. 154-155.

⁴⁷ D. Viñas Piquer, *Historia de la crítica literaria*, Editorial Ariel, Barcelona, 2002, p. 424.

⁴⁸ V. Fuentes, *op. cit.*, p. 160.



ALBERTO ROMERO FERRER

Universidad de Cádiz
alberto.romero@uca.es

LA LITERATURA DE ALMANAQUES Y PRONÓSTICOS: OTRA FUENTE PARA EL ESTUDIO DEL TEATRO ESPAÑOL DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVIII (1710-1767)

Resumen

El objetivo de este trabajo es el estudio y documentación sistemática y estructurada de los almanaques astrológicos del siglo XVIII que presentan contenidos teatrales en España (esto es, del periodo que va desde la aparición en el panorama de Diego Torres Villarroel a fines de la década de 1710 hasta la prohibición de 1767 que corta el desarrollo del género). En primer lugar, se propone su clasificación en dos grupos: almanaques de tema teatral, y almanaques de estructura dramática. En segundo lugar, se abordan los contenidos principales del primer grupo, que debe considerarse como el más completo para el conocimiento del teatro de estas décadas.

Abstract

The aim of this project is to study and systematic and document systematically and structured the 18th century astrological almanacs that present theatrical contents in Spain (that is, from the beginning of Diego Torres Villarroel's career in the 1710s until the prohibition of almanacs in 1767, which stopped this genre development). Firstly, it is proposed to classify this genre into two groups: almanacs with theatrical theme, and almanacs with dramatic structure. Secondly, the main contents of the first group will be discussed, which should be considered as the most complete for the theatre knowledge of these decades.

1. Introducción

El teatro español de la primera mitad del siglo XVIII continúa estando en esa vaga consideración que suele otorgarse a los periodos supuestamente de tránsito de un sistema literario a otro. Tildado de posbarroco, de epígono degenerado de Calderón de la Barca, teatro de espectáculo y de magia con poca o nula garra literaria y artística son

algunas de las calificaciones más socorridas cuando se aborda, con una cierta displicencia despectiva, a autores como Antonio de Zamora, José de Cañizares, Juan Salvo y Vela o Nicolás A. González Martínez— los dos primeros con mayor precisión. Momento de fuerte crisis de la escena en España, al tratarse de unas complejas décadas asociadas a los cambios y las emergentes transformaciones que, en materia teatral, se van a ir implantando en la escena española, muy especialmente en la corte, Madrid, y por extensión en los principales núcleos urbanos de la península asociados a la cultura teatral: Barcelona, Cádiz, Valencia...¹

Décadas en las que se empiezan a cuestionar las cada vez más obsoletas prácticas corralescas, para ir adquiriendo otros modos y sensibilidades, más acordes ahora con los nuevos gustos del público, cada vez menos vulgo y más burgués, y que también se asociaban a los cambiantes protocolos de producción dramática y la transformación del tosco corral de comedias y su rudimentario escenario en unos espacios algo más sofisticados que culminarán con la plena incorporación a los teatros públicos de la caja italiana y la orquesta, elementos del teatro de palacio². Cambios que trascienden a la misma consideración del dramaturgo en cuanto hombre de letras³, o a la propia escritura dramática que deberá incorporar en su organización dichas transformaciones, como es el caso, por ejemplo, de una cada vez más necesaria presencia de la acotación escénica, o la consolidación ya

¹ Este trabajo forma parte de los resultados de investigación del proyecto: *Almanaques literarios y pronósticos astrológicos en España durante el siglo XVIII: estudio, edición y crítica* (ALMA). Ministerio de Economía y Competitividad (FFI201-82179-P).

² Todas estas innovaciones materiales, arquitectónicas y escenográficas, introducidas en el siglo XVII en el ámbito del teatro cortesano (y cuyo ejemplo más significativo es el coliseo del Buen Retiro, se extienden en el siglo XVIII a los teatros. En el caso de Madrid, los corrales de la Cruz y del Príncipe, que se transformaron en coliseos a partir de la década de los años treinta por el deseo de las autoridades de dotar a la capital del Reino de España de teatros públicos dignos y modernos, a la altura de los principales países europeos. Cf. V. Tovar Martín, "Teatro y espectáculo en la corte de España en el siglo XVIII", en VV.AA., *El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII*, Comunidad de Madrid, Madrid 1987, pp. 221-239.

³ Como establece J. Álvarez Barrientos, en *Los hombres de letras en la España del siglo XVIII. Apóstoles y Arribistas*, Castalia, Madrid 2006, pp. 218-221.

en el último tercio del XVIII de los patrones escenográficos de la comedia moratiniana y el sainete de Cruz⁴ en pleno Neoclásico, lo que implica la plena incorporación de los noveles modelos de entretenimiento y sociabilidad de la emergente burguesía que fractura, ya para siempre, la continuidad del Antiguo Régimen⁵.

Muchos de estos cambios, además de por las obras de los autores anteriormente aludidos —el nuevo repertorio— u otras de carácter más teórico y/o preceptivo como era el *Discurso II sobre las tragedias españolas* (1753) de Agustín Montiano y Luyando,⁶ también pueden rastrearse de manera más o menos directa a través de referencias y/o descripciones ambientales, incluso reconstrucciones más o menos costumbristas, que aparecen en la literatura popular de la época, donde sobresale dentro de su carácter periférico respecto al hecho literario y teatral la producción de almanaques y pronósticos —como en su momento observó el profesor Botrel⁷— de importante presencia en la vida literaria de retaguardia de este tiempo. Un género generalmente asociado a Diego de Torres Villarroel y su entorno⁸, quien establece las novedades literarias del mismo, en diálogo con determinados propósitos didácticos y burlescos, frente a su otra naturaleza astrológica, de acuerdo con una serie de “marcos narrativos

⁴ Cf. J. Navarro de Zuvillaga, *Entre dos luces: la evolución de la escenografía*, en “Cuadernos de Ilustración y Romanticismo”, 19, 2013, pp. 253-279.

⁵ Cf. D. Espejo Paredes, *Teoría y práctica de la representación en la época ilustrada. Genealogía de la moderna sociedad del espectáculo y la aparición del sujeto como espectador*, Tesis Doctoral, dir. Antonio Campillo Meseguer, Universidad de Murcia, 2016.

⁶ A. Montiano y Luyando, *Discurso II sobre las tragedias españolas*, Imprenta del Mercurio por Joseph de Orga, Madrid 1753.

⁷ Cf. J.-F. Botrel, “Almanachs et calendriers en Espagne au XIX^e siècle: essai de typologie”, en H.-J. Lüsebrink y otros (eds.), *Les lectures du peuple en Europe et dans les Amériques (XVIIe-XXe siècle)*, Complexe, Bruselas 2003, pp. 105-115; y *Para una bibliografía de los almanaques y calendarios*, en “Elucidario”, 1, 2006, pp. 35-46.

⁸ Cf. B. Menéndez Martínez, *Los almanaques y Diego de Torres Villarroel*, en “Archivum. Revista de la Facultad de Filología”, 44-45.1, 1994-1995, pp. 497-522; y F. Durán López, *De los almanaques a la autobiografía a mediados del siglo XVIII: piscatores, filomatemáticos y alrededores de Torres Villarroel*, en “Dieciocho. Hispanic Enlightenment”, 26.2, pp. 179-202.

extendidos”⁹, que implican una fortísima literaturización “que minimiza lo astrológico y el calendario”¹⁰, tal y como se puede apreciar en las *introducciones al juicio del año*, secciones en las que se va a centralizar nuestra clasificación y examen. De uno u otro modo, lo cierto es que el género, a partir de Torres, resulta de cierta relevancia para la estimación de la historia literaria.

Un género que hasta ahora ha merecido relativa atención por parte de la investigación académica, a excepción de algunos sincréticos trabajos de los últimos años de Durán López¹¹, que recogen el testigo de Lüsebrink¹², Mercadier¹³ y Zavala¹⁴; una serie de estudios donde se

⁹ F. Durán López, *Juicio y chirinola de los astros. Panorama literario de los almanaques y pronósticos astrológicos españoles, 1700-1767*, Trea, Gijón 2015, p. 81.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Además de la monografía citada en la nota anterior, F. Durán López, *Torres Villarroel y la poesía en los almanaques astrológicos*, en “Arte nuevo. Revista de Estudios Áureos”, 3, 2016, pp. 1-42; y “De la plaza pública a la opinión pública: los espacios de la sociabilidad en los almanaques astrológicos del siglo XVIII”, en E. M^a. Flores Ruiz (ed.), *Casinos, tabernas, burdeles: ámbitos de sociabilidad en torno a la Ilustración*, UCOPress – Presses Universitaires du Midi, Córdoba 2017, pp. 39-61.

¹² H.-J. Lüsebrink, *La littérature des almanachs: réflexions sur l’anthropologie du fait littéraire*, en “Études françaises”, 36.3, 2000, pp. 47-64; *Transferts culturels transatlantiques et circulation des savoirs dans les cultures populaires: le cas des almanachs de Benjamin Franklin*, en “Tangence”, 72, 2003, pp. 27-40; “Le discours moralisateur dans les almanachs: structures et relations intertextuelles”, en K.-D. Ertler y otros (eds.), *Regards sur les «spectateurs»*, Peter Lang, Frankfurt 2012, pp. 271-291.

¹³ G. Mercadier, “La paraliteratura española en el siglo XVIII: el almanaque”, en VV.AA., *Hommage des hispanistes français à Noël Salomon*, Laia, Barcelona 1979, pp. 599-605; *Literatura popular e Ilustración: el Piscator económico de Bartolomé Ulloa (1765)*, en “Nueva Revista de Filología Hispánica”, 33.1, 1984, pp. 186-195; “Littérature populaire et traces d’utopie au XVIIIe siècle: le cas de Torres Villarroel et les almanachs”, en AA.VV., *Las utopías en el mundo hispánico*, Casa de Velázquez – Universidad Complutense, Madrid 1990, pp. 95-107; “Une fortune brève peut en porter bien d’autres: l’Almanach en Espagne au XVIIIe”, en AA.VV., *Fragments et Formes Brèves. Actes du IIe Colloque International*, Université de Provence, Aix-en-Provence 1990, pp. 49-69; “Una pequeña ‘universidad en casa’: el almanaque”, en AA.VV., *Estudios dieciochistas en homenaje al profesor José Miguel Caso González*, IFESXVIII, Oviedo 1995, t. II, pp. 139-145.

¹⁴ I. M. Zavala, “Literatura popular novadora: lucha y caída de los astros”, en *Clandestinidad y libertinaje erudito en los albores del siglo XVIII*, Ariel, Barcelona 1978, pp.

empieza a abordar los problemas que suscitan estas peculiares hechuras de la escritura literaria del periodo. Vayamos por partes.

2. Hacia una tipología del almanaque teatral

Del corpus general de almanaques rastreados hasta la fecha —más de 250¹⁵—, se puede observar un cierto número relacionado con el mundo del teatro, tanto desde el punto de vista temático como técnico-estructural, tal y como se puede rastrear en sus *introducciones* en las que, sobre unas formas de apariencias “más o menos autobiográficas”, se exploran unos “cuadros costumbristas o trozos de novela, que se apoyan en la indagación inmediata y descripción detallista de la realidad (material y psicológica)”¹⁶; lo que contrasta con un cierto realismo grotesco donde encontramos “la risa festiva, dirigida contra toda concepción de superioridad”¹⁷. Era normal, pues, que el teatro de una u otra manera apareciera en ellos. Por esta razón, además de sus posibles valores literarios intrínsecos —que los tiene—, en lo que respecta el estudio del teatro español de la primera mitad del setecientos, se pueden considerar como excelentes testimonios, como una original fuente para su mayor y mejor conocimiento.

De entrada, se pueden establecer dos grupos más o menos bien definidos: por un lado, los de asunto teatral propiamente dicho y, de otro, los que presentan una estructura dramática, aunque también se

168-215; “Utopía y fantasía en la literatura del setecientos: astrología y almanaques”, en C. A. Molina (ed.), *La literatura fantástica en España*, Espasa-Calpe, Madrid, 1978; *Viaje a la cara oculta del Setecientos y Astrología y utopía en la literatura popular del Setecientos: los almanaques de Torres Villarroel*, en “Nueva Revista de Filología Hispánica, 33.1, 1984, pp. 4-33 y 196-212.

¹⁵ Dejo de lado las reimpressiones y hablo solo de textos conservados. Si se suman los sarrales y burlescos, el número puede ascender a 350. Los básicos es imposible conocer la cantidad —tal vez el millar— debido a que casi todo está perdido.

¹⁶ R. P. Sebold, “El costumbrismo y lo novelístico en los ‘pronósticos’ de Torres Villarroel”, en *Novela y autobiografía en la “Vida” de Torres Villarroel*, Ariel, Barcelona 1975, p. 154.

¹⁷ M. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza Editorial, Madrid 1990, p. 17.

pueden encontrar situaciones fronterizas y otras perspectivas conforme vayamos conociendo más y mejor dichos textos, y se vayan incorporando otros testimonios.

2.1 Almanagues de asunto teatral

El primer grupo de textos sería el que contiene los de materia y asunto teatral. Un conjunto de almanagues de carácter costumbrista cuyas introducciones y marcos narrativos están situados, preferentemente, en el contexto teatral madrileño. En este sentido, no conviene perder de vista que la mirada costumbrista es uno de los rasgos más acusados de esta humilde literatura, en la que se suelen ofrecer topografías locales y detalladas de la vida cotidiana y del territorio habitado, en una especie de peldaño intermedio entre las reminiscencias moralistas del costumbrismo barroco y las sátiras críticas del costumbrismo ilustrado y romántico propiamente dichos¹⁸:

lo que llamamos aquí “mímesis costumbrista” corresponde [...] a una nueva representación ideológica de la realidad que implica una concepción moderna de la literatura, entendida como forma mimética de lo local y circunstancial mediante la observación minuciosa de rasgos y detalles de ambiente y de comportamiento colectivo [...] El nuevo objeto de mímesis es la sociedad¹⁹.

¹⁸ Utilizo la noción de costumbrismo en sus distintas variedades historiográficas de acuerdo con J. Álvarez Barrientos, en “El costumbrismo, preso en la construcción de la historia literaria nacional: una propuesta de renovación”, en D. Thion Soriano-Mollá (ed.), *El costumbrismo, nuevas luces*, Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, Pau 2013, pp. 23-39.

¹⁹ J. Escobar, *La mímesis costumbrista*, en “Romance Quarterly”, 33, 1988, p. 261. Cf. también J. Escobar, *Más sobre los orígenes de civilizar y civilización en la España del siglo XVIII*, en “Nueva Revista de Filología Hispánica”, 33, 1984, pp. 88-114.

Desde esta posición era lógico, pues, que la vida teatral apareciera como un referente temático importante, tal y como va a suceder en el desarrollo posterior del costumbrismo romántico, ya en el XIX donde se entroniza el artículo de costumbres teatrales como un pequeño subgénero dentro de aquel.

En este conjunto encontramos las siguientes obras, en orden cronológico:

1. LEON Y ORTEGA, Francisco de, *El pronóstico entretenido y corral de comedias. Diario general de cuartos de luna para el año de 1736. Juicio de los sucesos elementales y políticos de toda la Europa*, José Tejido, Impresor del Rey Nuestro Señor, Barcelona, [1735].
2. LOPEZ DE CASTRO, José Julián, *El Piscator de las Damas o Las comedias de Carabanchel. Pronóstico el más cierto de cuando ha de suceder en Madrid el año que viene de 1754, adornado de varias curiosidades, noticias, invenciones, enigmas o Quisicosas, y del famoso entremés nuevo de los Indianos de hilo negro, para casas particulares*, Imprenta de José Francisco Martínez Abad, Madrid, [1753].
3. TORRES VILLARROEL, Diego de, *La casa del ensayo de las comedias. Pronóstico y diario de cuartos de luna, con sucesos elementales y políticos de la Europa para este año de 1755*, Imprenta de Antonio Marín, Madrid, 1754; Imprenta de Teresa Piferrer Viuda, Barcelona, 1754.
4. PEDROSA HEFREDO, Jacinto, *Piscator de un acaso y nuevo teatro del Príncipe. Pronóstico jocoserio con sucesos políticos y elementales. Diario de cuartos de luna para el año de 1758*, Imprenta de Francisco Javier García, Madrid, 1757.
5. ROMERO MARTÍNEZ, Antonio, *El Piscator de la farsa. Pronóstico y diario de cuartos de luna, ajustado al meridiano de esta Corte para el año de 1760*, Imprenta de Manuel Martín, Madrid, 1759.
6. ROMERO MARTÍNEZ, Antonio, *La cátedra del dios Momo. Pronóstico y diario de cuartos de luna, ajustados al meridiano de esta Corte para el año de 1763, con todos los sucesos y acasos políticos que podrán suceder hasta el año de 1763*, Imprenta de José Martínez Abad, Madrid, [1762].

Estos seis almanaques tienen un fuerte carácter descriptivo y ambiental, pues fijan su atención en reflejar desde la detallada mirada costumbrista el mundo de Melpómene en su día a día, con especial interés en la vida teatral madrileña, por razones más que obvias, al ser la corte el epicentro de la actividad dramática del país. Como se verá a continuación, los motivos centrales de estos almanaques se despliegan en torno a los ámbitos más sociales de la actividad dramática, con singular atención al público y su sociabilidad, ya que era ahí donde se podía ofrecer un catálogo más amplio de tipologías y situaciones locales, pero también críticas y sátiras tan del gusto de la literatura almanquera.

2.2. Almanagues de estructura teatral

El segundo grupo de textos lo constituye una serie de almanaques que reproducen estructuras y técnicas teatrales. Se han elaborado a partir de la imitación alegórica de una estructura teatral, o contienen piezas teatrales propiamente dichas insertas dentro de su marco. Frente al primer grupo, su interés como fuente teatral es más relativo, o al menos de grado diferente, aunque también encontramos en los textos reflexiones acerca de la institución dramática. Aunque desde el punto de vista técnico pueden parecer más originales o algo más complejos, sin embargo, la mayor parte de las veces, dicha complejidad se reduce simplemente a introducir una pequeña pieza breve: una loa, un entremés mínimo, una pequeña alegoría dramática; una pieza, por otra parte, que podría funcionar teatralmente de manera independiente al almanaque. A veces sus autores tienen obra dramática propia, como es el caso de José Julián López de Castro o el propio Torres, pero siempre —o casi siempre— asociada a los ámbitos del entremés, un género con el que los cuadros narrativos de los almanaques guardan afinidades en contenidos, intenciones, imposturas y lenguajes.

En orden cronológico son los siguientes:

1. TORRES VILLARROEL, Diego de, *Melodrama astrológica. Teatro temporal y político. Pronóstico universal y diario de cuartos de luna, con los acontecimientos de todo el universo. Juicio de cosechas y carestías de frutos* [1724], Juan de Ariztia, Madrid, [1723].

2. JUSTICIA Y CÁRDENAS, Francisco de la, *El piscator de Madrid. Drama harmónica En el teatro del mundo* [1738], [s.l.], [1737].
3. MORALEJA Y NAVARRO, José Patricio, *Piscator seri-jocoso, intitulado El nacimiento del año nuevo de MDCCXLVIII. Narración divertida del modo con que nació el año referido, con la asistencia de los dioses, diosas, ninfas, etc. Adornándole exquisitos cuentos para reír, un entremés famoso, aprobados naturales secretos y cuarenta enigmas o quisicosas que para el recreo de los aficionados les da por vía de aguinaldo, (incluye el Entremés de los zurdos)*, Librería de Luis Gutiérrez, Madrid, [1747].
4. PÉREZ, Atanasio, *El nuevo piscator de los pajes. Pronóstico diario de cuartos de luna para el próximo año de 1755, con el nuevo entremés de Los médicos de la moda* [de José Julián López de Castro], Imprenta de José Francisco Martínez Abad, Madrid, [1754].
5. LOPEZ DE CASTRO, José Julián, *El Piscator de las Damas o Las comedias de Carabanchel. Pronóstico el más cierto de cuando ha de suceder en Madrid el año que viene de 1754, adornado de varias curiosidades, noticias, invenciones, enigmas o Quisicosas, y del famoso entremés nuevo de Los indianos de hilo negro, para casas particulares*, Imprenta de José Francisco Martínez Abad, Madrid, [1753]²⁰.
6. LOPEZ DE CASTRO, José Julián, *El Piscator de las Damas o Los cármenes de Granada. Pronóstico diario historial de los sucesos políticos y elementales para el año de 1756. Exornado de diferentes exquisitas noticias, seguidillas alegres y bellas quisicosas junto un divertido entremés nuevo para sacas particulares* [El galán duende y la cuenta de Noche Buena], Imprenta de Francisco Javier García, Madrid, [1755].
7. LOPEZ DE CASTRO, José Julián, *El Piscator de las Damas o La alameda de Sevilla. Pronóstico diario historial de los sucesos políticos y elementales para el año de 1757. Exornado de diferentes exquisitas noticias, seguidillas*

²⁰ Incluido en ambos grupos. Para su actividad dramática cf. J. Herrera Navarro, *Catálogo de Autores Teatrales del siglo XVIII*, FUE, Madrid 1992, p. 270. También la tesis doctoral de M^a E. Igartua y Landecho, *José Julián de Castro: autor popular del siglo XVIII*, dir. E. Catena, Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, 1991.

alegres y bellas quisicosas [con el entremés nuevo Un ventero y un ladrón, ¿Cuál es mayor?], Librería de Antonio del Castillo, Madrid, [1756].

8. PEREZ REINANTE, Cristóbal, *Folla astrológica que se representa en el teatro de la Europa por los planetas y signos, formando el Piscator del año de 1760. Y alegóricamente tratando en ella la feliz influencia del reinado de nuestros católicos monarcas, distribuida en cuatro jornadas, con un diario divertido en décimas y los sucesos políticos y militares en los cuartos de sus lunaciones*, Imprenta de don Antonio Muñoz del Valle, Madrid, [1759].

9. PEREZ, Sebastián Pedro, *Nueva folla astrológica de teatro que, para curar las dolencias de España, representan en el de la Europa los planetas y signos, distribuidos en cuatro jornadas, que desempeñan las anuales estaciones, formando el piscator del año de 1761. Adornado con los sucesos políticos y militares en seguidillas peruleras y un divertido diario consejero*, Imprenta de la viuda de Manuel Fernández y del Supremo Consejo de la Inquisición, Madrid, 1760.

3. Una lectura del teatro a través de los almanaques: público, autor y actor

3.1 Un antecedente del artículo de crítica teatral

Lo cierto es que estas breves introducciones a modo de embrionarios artículos de costumbres, con un estilo a caballo entre la impostura de la crónica burlesca y un lenguaje satírico que aún no se desligado por completo de cierto barroquismo discursivo, nos ofrecen un interesante retrato y diagnóstico del teatro de esas décadas iniciales del XVIII. Un análisis que, a pesar de su carácter popular, no se aleja mucho de la reflexión más académica y culta de otros géneros y otras voces en apariencia más autorizadas o eruditas. Incluso se podría afirmar, dado que el teatro se va a convertir en materia singular para la prensa de la segunda mitad de la centuria, que nos encontramos con un claro precedente de ese otro ensayismo-articulismo preburgués que veremos en los inicios de la década de los años sesenta representado, fundamentalmente, por autores como Clavijo y Fajardo y *El Pensador*²¹

²¹ Cf. J. Clavijo y Fajardo, *El Pensador. Por don José Álvarez Valladares [seudónimo]*, Imp. de Joaquín Ibarra, Madrid 1762-1763.

o Nifo —primer cronista dramático español— con su *Diario extranjero* (1763)²², hasta la consolidación de la crónica dramática como género periodístico con la aparición del *Memorial Literario* en enero de 1784²³.

Los textos que se exploran no son crónicas dramáticas propiamente dichas, pero se acercan bastante. Baste como ejemplos, por sus caracteres más completos y sus visiones más panorámicas, *El pronóstico entretenido y corral de comedias* (1736) de Francisco León y Ortega, y *La casa del ensayo de las comedias* (1754) de Torres Villarroel, cuyos enunciados ya divulgan parte de sus contenidos. En ambos, como en el resto de los títulos, se abordan los distintos frentes de las batallas teatrales del XVIII: el autor, el público y los actores, además de dificultades de repertorio, el teatro antiguo, las novedades, la moralidad, etc.; síntesis todas que después se desarrollarán in extremis gracias a la aparición de la prensa periódica y la publicística ilustrada. Pasemos a su escrutinio.

En el primero de los textos seleccionados, bajo la excusa de explicar cómo se realiza un pronóstico, con fuertes dosis de ironía y humor, se compara este proceso de escritura almanaguera con una visita al “corral de la comedia”, algo así como un viaje desenfadado, pero mordaz, por el mundo de las tablas y la farándula. Por esta razón, se pregunta el autor:

¿Qué es hacer un pronóstico? Que ha de ser: es mentir a boca llena, matar a troche y moche, casar a quien le da la uno gana, poner coplas a destajo, y otras cosas a este tono, aunque sin ton ni son. Pues si no es otra cosa, más que un seminario de embustes, una Puerta del Sol de patrañas y unas gradas de San Felipe de embolismos. Allá voy con mi pronóstico o mi acá. De idea para mis celestiales desatinos me servirá el corral de la comedia.

²² Cf. Fco. M. Nifo, *Diario Extranjero. Noticias importantes y gustosas para los verdaderos apasionados de artes y ciencias*, Imprenta de Gabriel Ramírez, Madrid 1763.

²³ Cf. *Memorial literario, instructivo y curioso de la Corte de Madrid*, Imprenta Real, Madrid, 1784-1792, 1793-1797, 1801-1808. Cf. M^a J. Rodríguez Sánchez de León, *La crítica dramática en España (1789-1833)*, CSIC, Madrid 1999, pp. 276-292.

[...]

Con tal hidalgo pensamiento, puse los pies en pólvora e hice mi jornada para la comedia, diciendo: vamos a disparates como caperuzas, quien más miente, más tiene²⁴.

Para ello, la voz del escritor-narrador se introduce en el mismo almanaque, al igual que como personaje físicamente en la ficción que recrea, pero al margen de la concurrencia. Está dentro de la narración, pero no interviene en ella, o lo hace muy esporádicamente —el caso de Torres es diferente—. Se sitúa como personaje-observador en primera persona, al igual que Larra haría un siglo después en *El café*, con una perspectiva costumbrista que lo sitúa como una especie de privilegiado espectador satírico, un tanto insolente, que hacía recordar mucho al *Duende satírico del día*, para pasar a continuación a reproducir los comentarios y diálogos exageradamente disparatados que escucha, que en realidad son parte de su ficción:

Yo, que estaba muerto de risa, oyendo majaderías tan de marca, embozándome en mi capilla, pasé, dejando a estos mentecatos, a otro corrillo inmediato, que parecía de gente. Lleguéme a él y al momento conocí que era de poetas. Decía uno —que era algo bermejo— con voz en tiple, más delgada que sus pantorrillas —que lo eran hartito— a ojos cerrados es mejor la comedia de *La vida es sueño*. Mejor es *El guante de doña Blanca* — replica otro de pelo lacio, con una breva en él por talega— y no es menos digna la que estoy escribiendo con el título de *Los bigotes de el Gran Señor*. Yo no entiendo de comedias, ni de tramoyas —prosiguió un lampiño que terciaba—, pero lo que es de poesía lírica, se las apostaré a el que escribió la jácara de Francisca Esteban y, en confirmación de esto, allá van estos versillos, que hoy hice al dueño, que era de mis zacarratracas, en ocasión de haberse muerto:

²⁴ F. León y Ortega, *El pronóstico entretenido y corral de comedias. Diario general de cuartos de luna para el año de 1736. Juicio de los sucesos elementales y políticos de toda la Europa*, José Tejido, Impresor del Rey Nuestro Señor, Barcelona, [1735], pp. 13-14.

Murió mi dueño, ay, ay, ay;
mas, me deja consolado,
el mirar que salió de este cuidado²⁵.

3.2 El retrato almanaquero del poeta dramático: el ingenio de la compañía

Como se ha podido leer, el autor-personaje-observador —este actual escritor que emerge ahora de manera temprana— confecciona su almanaque con vigilancias burlonas sobre una serie de tipos genéricos relacionados con el mundo del teatro, con especial atención al poeta dramático, que también aparecerá configurado como un gremio lleno de “cucos y cigarras”, frente a “calandrias y ruiseñores”, porque, según las *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo en Corte* (1727-1728):

Los laureles que antes salían destinados para ceñir las gloriosas sienes de los ingeniosos, coronando sus sudores con los cercos de inmortal lozanía, hoy se contentan con hacer un papel de metemuertos en la comedia de los escabeches, porque ya no hay poetas de corona, sino legos²⁶.

Una descripción de un personaje ridículo, que también se encontraba en la tradición picaresca —“poetastro”²⁷—, y que volvemos a encontrar en *La casa del ensayo de las comedias* del propio Torres Villarroel, nuevamente asociado a la condición de “pobre diablo”:

uno de la cuadrilla, que era un monicaco culirrastrero, con una cabeza como un cimborrio, corregía a los otros algunos defectos gramaticales y poéticos en que daban de bruces [...] era el ingenio [...] esta especie de tarántulas [...] Aquel ingenio no era de los vanos, aduladores

²⁵ *Ibid.*, pp. 16-17.

²⁶ D. de Torres Villarroel, *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo en Corte*, editado por R. P. Sebold, Espasa-Calpe, Madrid 1976, p. 83.

²⁷ Cf. G. Sobejano, *El mal poeta de comedias en la narrativa del siglo XVII*, en “Hispanic Review”, 41, 1973, pp. 313-330.

satíricos y pegajosos como otros; que era un pobrecillo desdichado. Lo peor que tiene [...] es que es pobre; porque locos, soberbios, maldicientes, entrometidos y pedigones lo son regularmente todos, y los que son pobres añaden a estas máculas otras bellaquerías y gabarros más hediondos y perjudiciales²⁸.

Era una consideración negativa que venía de lejos, donde se imponían sus registros más peyorativos —“una cuadrilla de hambrientos e ignorantes poetucos”, Jovellanos dixit²⁹—, dentro de una concepción más general de la escritura teatral como “empleo literario”³⁰ mal pagado, asociado a los submundos del entremés y el sainete, y otras prácticas corralescas poco edificantes, tal y como León y Torres recogen en sus almanaques. Un enfoque que tendría largo recorrido hasta la reforma del conde de Aranda, ya en el último tercio de la centuria³¹, cuyo paradigma representa el famoso don Eleuterio Crispín de Andorra con su *Gran Cerco de Viena* de *La comedia nueva o el café* (1792)³², aquel retrato de los “muchos escritores ignorantes que abastecen nuestra escena de comedias desatinadas, de sainetes groseros, de tonadillas necias y escandalosas”³³. Situación que bien resume la mordaz pluma de Leandro Fernández de Moratín en su *Orígenes del*

²⁸ D. de Torres Villarroel, *La casa del ensayo de las comedias. Pronóstico y diario de cuartos de luna, con sucesos elementales y políticos de la Europa para este año de 1755*, Imprenta de Antonio Marín, Madrid, 1754, pp. 7-9.

²⁹ G. M. de Jovellanos, “Memoria sobre las diversiones públicas”, en *Obras Completas. XII. Escritos sobre literatura*, ed. E. de Lorenzo Álvarez, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII de la Universidad de Oviedo – Ayuntamiento de Gijón – KRK ediciones, Oviedo 2009, p. 264.

³⁰ Cf. J. Álvarez Barrientos, *Los hombres de letras*, cit., pp. 218-221.

³¹ Cf. J. M^a Sala Valldaura, *De amor y política: la tragedia neoclásica española*, CSIC, Madrid, 2005, pp. 144-145.

³² L. Fernández de Moratín, *La comedia nueva. Comedia en dos actos, en prosa, representada en el Coliseo del Príncipe en 7 de febrero de 1792*, Benito Cano, Madrid 1792. Cito por la edición de J. Pérez Magallón con est. prel. de F. Lázaro Carreter (Crítica, Barcelona, 1994, pp. 97-160). También la de J. Dowling (Castalia, Madrid, 1980, pp. 33-134).

³³ *Ibid.*, p. 101.

teatro español cuando sentencia: “El teatro tiranizado por copleros estúpidos”³⁴.

3.3 Brutos, botarates y salvajes: el público

El segundo foco de atención lo encontramos en el público, el componente más social del arte dramático, que constituye además uno de los meollos más conflictivos del problema del teatro a lo largo de toda la centuria tal y como se trasluce de su controvertida aparición en la crítica dramática del periodo, los sucesivos planes de reforma y censuras, donde para referirse al espectador se debate entre “auditorio, pueblo y vulgo”³⁵, y que ya en la primera mitad del setecientos se actualiza como elemento en permeable transición hacia unas coordenadas más civilizadas.

A este respecto, no había que olvidar el panorama social que ofrecían los corrales de comedia en las primeras décadas del XVIII desde el análisis sociológico³⁶:

El patio está ocupado por las capas laboriosas de la capital (“el pueblo bajo”), en las que incluye a oficiales, artesanos y pequeños menestrales. Las gradas, algo más caras, acogen a una categoría levemente superior, en la que debemos incluir a los funcionarios reales y oficinistas. En la luneta y aposentos encuentran acomodo las clases elevadas, que el probo corregidor Armona denomina “la nobleza y el pueblo rico”³⁷.

³⁴ N. Fernández de Moratín, *Obras póstumas*, Imprenta Española de M. Calero, Londres, 1825 (2ª ed.), p. IX; cf. A. Romero Ferrer, *Poetastros, poetucos y extravagantes. La imagen del dramaturgo popular, del Barroco a la Ilustración: hacia Don Eleuterio*, en “Anejos de Dieciocho. Hispanic Enlightenment”, 5, 2019, pp. 299-313.

³⁵ Cf. N. Massanés, *Auditorio, pueblo, vulgo: el espectador, en la crítica dramática del siglo XVIII español*, en “Estudios Escénicos”, 19, 1975, pp. 83-101.

³⁶ Cf. R. Andioc, “Teatro y público”, en *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Fundación Juan March – Castalia, Madrid 1976, pp. 7-12.

³⁷ E. Palacios Fernández, *Un teatro para el vulgo: nuevos datos sobre los receptores de la dramaturgia popular en el siglo XVIII*, en “Stichomythia. Revista de Teatro Contemporáneo”, 1, 2003, disponible en: <https://parnaseo.uv.es/Ars/ESTICOMITIA/Numero1/indiceuno/at1.htm> [Fecha de consulta: 3-3-2020].

Una organización y funcionamiento que pasan con algunos cambios a los coliseos y que se ajustan bastante a las distintas iconografías que nos ofrecen toda esta literatura almanquera. Escribe León y Ortega:

De idea, para mis celestiales desatinos, me servirá el corral de la comedia, que allí hay botarates de todos jaeces, brutos de todas alcurnias y salvajes de primera y segunda suerte. Estos, pues, en el intermedio hasta salir las guitarras, hablan acorrillados los disparates a manojos y los delirios por gruesas, por lo que no es de extrañar me den barro a mano, y ripio, para lo perteneciente a sucesos políticos que, por lo tocante a lo astronómicos, yo sé errar los cálculos como el que más³⁸.

Este concepto del público del corral de comedias que se trasluce en el texto ponía de manifiesto una perspectiva muy próxima a la despectiva y displicente mirada de la crítica ilustrada que veía allí uno de los grandes problemas de la escena, pues para León y Ortega estos no eran sino una “oficina de desocupados..., que tienen la sepultura en el corral”³⁹—, que no solo afectaba a los sectores más populares, sino que abarcaba también otros espectros de la sociedad, pues “no componen el vulgo solamente los plebeyos y gente ordinaria, porque vulgo son todos aquellos que, ignorantes de las cosas humanas y presumidos como los más hombres lo son, juzgan y hablan de ellas imprudentemente y resueltamente” en palabras del preilustrado Francisco Gutiérrez de los Ríos⁴⁰.

Descripciones similares encontramos en el *Piscator de un acaso y nuevo teatro del Príncipe* de Jacinto Pedrosa en el que, bajo la disculpa de asistir a la representación de la comedia *No es barro lo del puchero y rey*

³⁸ F. León y Ortega, *op. cit.*, pp. 13-14.

³⁹ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁰ Fco. Gutiérrez de los Ríos (conde de Fernán Nuñez), *El hombre práctico o Discursos varios sobre su conocimiento y enseñanza*, Brusselas, 1680 [J. Ibarra, Madrid, 1764], pp. 426-427). Cf. M. Z. Hafter, *Ambigüedad de la palabra público en el siglo XVIII*, en “Nueva Revista de Filología Hispánica”, 24, 1975, pp. 46-63.

don Alfonso el Bueno —uno de los grandes éxitos del XVII que seguía en los repertorios⁴¹— se describe parte del flamante teatro del Príncipe, remolado en coliseo a la italiana desde 1745 para, a continuación, detenerse en el abigarrado paisanaje que le rodea entre caballeros y toda una extensa galería de tipos populares de pícaros y vendedores, son sin cierta impostura paródica:

se encaminó hacia mí un viejo más rancio que la manteca del cerdo de san Antón, que tiene algunas navidades, con un sombrero tan favorecido de la goma, mugre y la roña, y tan ancho y alicaído que parecía una umbrella descoyuntada. Descubríale una cuadra de pelambre, mas tan sucia que no podía probar un pelito siquiera de limpieza, tan enredadas las dos guedejas como conciencia de sastre. Los ojos de tan rara catadura que, aunque usase de los vidrios de la más perspicaz y delicada óptica, no podría discernir de qué color eran, porque los tenía tan internados y metidos hacia el colodrillo, que parecían retretes de mercaderes, y más que medianamente asotados. Un narigón disforme, remangado de fuerte que, en algunos girones que le faltaban de ternilla, daba a entender que el cáncer de Venus le había favorecido con su influjo, a las cubiertas de un Flos Sanctorum rugado y viejo⁴².

Eran imágenes, entre la crítica burlesca y la censura costumbrista que, en última instancia, mostraban aquella sociabilidad vulgar que tanto molestaba a nuestras plumas ilustradas. Una atmósfera que debía desterrarse para siempre de la escena nacional.

Desde una perspectiva más culta, en parte, venía a concitar un rechazo similar al que se desprende del pensamiento de Luzán en su

⁴¹ Esta comedia se representó en el Coliseo del Príncipe el 16 de septiembre de 1757. Cfr. R. Andioc y M. Coulon, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse 1996, t. II, p. 791.

⁴² J. Pedrosa Hefredo, *Piscator de un acaso y nuevo teatro del Príncipe. Pronóstico jocoserio con sucesos políticos y elementales. Diario de cuartos de luna para el año de 1758*, Imprenta de Francisco Javier García, Madrid 1757, p. 3.

Poética (1737)⁴³ —un texto en las antípodas de la literatura almanquera— que, como muchos otros ilustrados de su generación, se declaraba muy contrario al populismo de las tablas. Un punto de inflexión de uno de los conflictos literarios más acusados del XVIII, que derivará en el litigio entre los partidarios de los modos antiguos y las nuevas voces de la modernidad ilustrada que afectará, además de a sus aspectos técnicos, formales y sociales, también al repertorio y la propia configuración espectáculo-literaria de la comedia y el drama.

Desde los credos de la Ilustración había que reformar, pues, el teatro dado el estado de abandono y necesidad, según sus quejas más inquietas, en el que se encontraba todo el arte de Talía, en la teoría y, fundamentalmente, en la práctica. Basten como ejemplo, de nuevo, los juicios insultantes de Leandro Fernández de Moratín en relación al contexto de los no-estrenos de la comedia *La Petimetra* y la tragedia *Lucrecia* de su padre, debido a un teatro que estaba “sostenido por una plebe insolente y necia” que “solo se alimentaba de disparates”⁴⁴.

Los testimonios adversos se podrían multiplicar⁴⁵, centrándose la mayor parte de los reproches en el “depravado gusto de los espectadores”, según Nifo⁴⁶, lo que no ayudaba al decoro del arte dramático, pues el “descrédito de la verdad”⁴⁷ se había apoderado de los escenarios. En definitiva, porque “el corto vulgo que allí se halla no se detiene a la inteligencia radical de lo que mira, ni tiene facultades para ello”⁴⁸. La

⁴³ Cf. I. de Luzán, *La poética o reglas de la poesía en general, y de sus principales especies*, por Francisco de Revilla, Madrid 1737. Utilizo la edición de R. P. Sebold (Cátedra, Madrid, 2008).

⁴⁴ N. Fernández de Moratín, cit., p. IX.

⁴⁵ Cf. A. Romero Ferrer, “Ya no se va al teatro por la comedia, sino por sainetes y tonadillas”: Nifo frente al sainete en la batalla teatral de la Ilustración, en “Anuario de Estudios Filológicos”, 36, 2013, pp. 123-145.

⁴⁶ Fco. M. Nifo, *op. cit.*, p. 40.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 121.

⁴⁸ Tomás de Erauso y Zabaleta (seud. de Ignacio de Loyola Oyanguren, marqués de la Olmeda), *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España, contra el dictamen que las supone corrompidas y a favor de sus más famosos escritores el doctor frey Lope de Vega Carpio y don Pedro Calderón de la Barca*, Juan de Zúñiga, Madrid 1750, pp. 88-89.

manera en que se describe a los espectadores en estos almanaques no dejaba lugar para la duda: “botarates”, “brutos”, “salvajes”.

3.4 Cómicos, cómicas y donaires según Torres

El ámbito de los actores también constituye otro de sus núcleos de atención. Es lo que encontramos en *La casa del ensayo de las comedias* (1754) de Torres Villarroel, donde el salmantino nos ofrece un dibujo bastante sarcástico de las compañías teatrales, los cómicos y las cómicas. Un mundo, el del actor, también en fuerte controversia en estas décadas por razones muy diversas, entre las que hay que considerar su discutido estatus profesional, su consideración amoral —especialmente cuando se trata del sexo femenino—, sus contrariedades con los repertorios, en un largo etcétera de elementos todos en rápido tránsito desde los modos gremiales e interpretativos asociados al corral de comedias hasta los más civilizados y elegantes del coliseo dieciochesco.

A colación de este almanaque de Torres, conviene recordar que el salmantino no era ajeno al arte de Talía, al que había dedicado una serie de juguetes dramáticos⁴⁹; una especie de teatro de circunstancias burlesco, aún nada moralista, dirigido para su representación en casas particulares. Además, tal y como ha señalado Mercadier, para el *Gran Piscator de Salamanca* el teatro no era sino un “lugar de expansión de un yo sumamente narcisista y dominador”⁵⁰, “al aparecer él mismo como

⁴⁹ D. de Torres Villarroel, *Juguetes de Talía. Entretenimientos del Numen. Varias poesías*, Imprenta de Santa Cruz, por Antonio Villarroel, Salamanca, 1738; *Juguetes de Talía. Entretenimientos del Numen. Varias poesías, líricas y cómicas*, Imprenta Real de don Diego López de Haro, Sevilla, [1744]; y *Juguetes de Talía. Entretenimientos del Numen. Varias poesías, líricas y cómicas*, t. VIII de *Libros en que están reatados diferentes cuadernos físicos, médicos, astrológicos, poéticos, morales y místicos*, Imprenta de Antonio José Villargodo y Alcaraz y P. Ortiz Gómez, Salamanca 1752. Ediciones modernas: *Sainetes*, editado por J. Hesse, Taurus, Madrid 1969; y *Teatro breve I (Obra profana)*, editado por E. Díaz Navarro y F. Doménech Rico, Iberoamericana – Vervuert, Madrid – Frankfurt 2012.

⁵⁰ G. Mercadier, “Personas y personajes en el teatro de circunstancias de Torres Villarroel”, en M. di Pinto, M. Fabri y R. Frolidi (eds.), *Coloquio Internacional sobre el teatro español del siglo XVIII. Bolonia, 15-18 de octubre de 1985*, Piovan, Abano Terme 1988, p. 302.

eje, presentador y desenlace de estas piezas”⁵¹. Un teatro, en cualquier caso, al igual que en el resto de su obra mayor y sus otros almanaques, en el que se ofrecía “una concepción del mundo cínica, caótica, que explica y justifica desde una condición casi bufonesca y narcisista”⁵². Una obra más cerca de la tradición entremesil barroca, en sus apariencias y lenguajes externos, que del refinamiento del sainete, pero que ya ha empezado a incorporar la modernidad de la perspectiva de retrato social y espacial que implicaba la mimesis costumbrista de Ramón de la Cruz⁵³, de claves más urbanas y cosmopolitas⁵⁴.

Perspectivas muy similares vamos a encontrar en esta otra entrega narrativa a caballo entre almanaque y teatro *La casa del ensayo de las comedias*. Aquí el autor se encuentra con un cómico viejo, al que dice confundir con la aparición de un muerto, lo que ya, desde su encuadre, sirve para colocar la narración en un plano muy cercano a lo grotesco, que se intensificará en los párrafos siguientes, de acuerdo con el propósito de Torres de ofrecernos una caricatura del mundo social de los actores extremadamente crítico, a veces expresionista, aunque sin ninguna o poca intención moral. Unas coordenadas sensiblemente

⁵¹ J. M^a Sala Valldaura, *Talía juguetona o el teatro de Torres Villarroel*, en “Revista de Literatura”, 112, 1999, p. 429.

⁵² *Ibid.*, p. 432.

⁵³ “Pintura exacta de la vida civil y de las costumbres españolas [...]. No hay ni hubo más invención en la dramática que copiar lo que se ve, esto es, retratar los hombres, sus palabras, sus acciones y sus costumbres. Y queda convencido que yo invento cuando retrato los payos y los hidalgos extravagantes de las provincias de mi Nación, y los majos baladrones, las petimetras caprichosas y los usías casquivanos de mi lugar [...]. Los que han paseado el día de San Isidro su pradera, los que han visitado el Rastro por la mañana, la Plaza Mayor de Madrid la víspera de Navidad, el Prado antiguo por la noche” (R. de la Cruz, *Teatro, o Colección de los sainetes y demás obras dramáticas de D. Ramón de la Cruz y Cano, entre los Arcades Larisio Dianeio*, Imprenta Real, Madrid, 1786, liv-lvi).

⁵⁴ Cf. A. Romero Ferrer, “De los ‘entremeses de Trullo’ barrocos al nuevo sainete neoclásico: ¿hacia la civilización y refinamiento del teatro breve?”, en A. Bègue (ed.), *Pensar la literatura hispánica entre Barroco y Neoclasicismo (1651-1750)*, Iberoamericana – Vervuert, Madrid – Frankfurt am Main, 2020; y E. Palacios Fernández, “La descalificación moral del sainete dieciochesco”, en L. García Lorenzo (ed.), *Teatro menor en España a partir del siglo XVI*, CSIC, Madrid 1983, pp. 215-230.

diferentes, desde el punto de vista intencional, de lo que después Moratín observará en ellos al presentarlos también como culpables del deterioro de una escena administrada “por cómicos del más depravado gusto”⁵⁵. Frente a este posicionamiento moral claramente ilustrado, Torres Villarroel nos hace otra propuesta:

Una de las mañanas del octubre di de hocicos en la calle de las Huertas con un comediante setentón, oji-estebado y romo, y me cogió tan de susto el encuentro que a no tener yo tal rebelde la credulidad a las vueltas de los finados a este mundo, hubiera tenido por aparición lo que fue tropiezo solamente, porque había muchos años que contaba yo a este hombre por perdurable morador de la barriada de los muertos⁵⁶.

Dicho encuentro se aprovecha para darnos una dura lectura de la profesión, un cuadro ambivalente que ya había dibujado en 1728 en la “Visión y visita undécima” de sus *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo en la Corte*, en el que debate entre su defensa:

Viven más aparejados por ser buenos que los ignorantes que muchas veces los escuchan y los mofan. Sus tareas son porfiadas, su estudio el más riguroso, porque colocan en su memoria las voces, el sentido, las acciones, el sitio desde donde y a quien lo han de decir, sacando a los humores de su natural propensión⁵⁷.

Y su mala reputación:

— ¿En qué opinión viven los cómicos? — preguntó otra vez Quevedo.
— En mala — respondí —, porque el vulgo inadvertido no los reconoce más que por las precisiones de su desenfado. Los ve como lo que son otros hombres, no como que ellos son en sí y por sí; y gradúan por la viveza de la representación las acciones del alma, sin advertir que con el arte esfuerzan muchas veces al natural. Discretamente ocupados

⁵⁵ N. Fernández de Moratín, *op. cit.*, p. VIII.

⁵⁶ D. de Torres Villarroel, *La casa del ensayo de las comedias*, cit., p. 1.

⁵⁷ D. de Torres Villarroel, *Visiones y visitas*, cit., p. 83.

viven estos hombres. La universidad más completa del orbe son los teatros⁵⁸.

Una imagen similar nos ofrece nuevamente el salmantino para referirse al viejo cómico, que al final de una trayectoria de cierto éxito —representó “con especial donaire y con una aclamación tan gritona, que pusieron en su nombre más vítores que los que tienen embadurnados los paredones de las universidades”⁵⁹— y tras una enfermedad producto de la mala vida —“las malas noches, las pobres camas”⁶⁰— este se ve obligado prácticamente a ejercer la mendicidad:

Quedó en esta aventura inválido y capón de oficio, y vínose a la Corte con otros enfermos de la legua, inútiles al patio y jubilados en la farsa, a vivir de las sobras de los bodegones, a fardarse de los arrapiezos despreciados de los guardarropas, y a confiar las provisiones del jarro y de la caja en la bazaría maliciosa de los aficionados a las bufonadas y blanduras de la representación⁶¹.

De la mano del viejo actor asiste al ensayo de un sainete, lo que sirve a Torres para describir la organización interna de la compañía, su jerarquía, el papel importante de la música, así como la misma disposición de la obra que se estaba ensayando, que incluía en su papel principal la figura de un astrólogo, representado por el “famoso Plasencia”⁶². También se alude a su propia obra, la comedia nueva *El hospital en que cura Amor de amor la locura*⁶³, en la que habían participado algunas de la cómicas allí presentes que lo reconocen como su autor —otra vez su “yo narcisista y dominador”—.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 82.

⁵⁹ D. de Torres Villarroel, *La casa del ensayo de las comedias*, cit., p. 2.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Se trata del actor Juan Plasencia, especialista en personajes de gallegos y autor de una compañía de máquina real, según J. E. Varey, *Historia de los títeres en España (desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*, Revista de Occidente, Madrid 1957, pp. 413-314.

⁶³ D. de Torres Villarroel, *Teatro breve I*, cit., pp. 97-136.

Pero más allá de todos estos pormenores, lo que destaca sobremedida en esta “Introducción al juicio del año [de 1755]”, además del papel del ingenio de la compañía ya comentado con anterioridad, son otros dos aspectos más principales, relativos a la detallada descripción que se ofrece allí del conjunto de las cómicas, de un lado, y, de otro, a las convenciones de la interpretación:

Respecto a lo primero, se puede leer:

Estaban las cómicas en su ser natural, esto es, desnudas de sus afectaciones, galas y monerías de su ejercicio, manifestando a cara descubierta sus condiciones, semblantes y figuras, sin otro adorno que las bachillerías de un traje casero, que más parlaba la pobreza de su crianza que la vanidad de sus papeles. Unas arrebujadas en sus mantillas, burlándose con algunos dengues de su gesto gracioso del poeta y del músico que habían adobado el sainetillo; y estas eran las maestras. Otras tenían los capotes recolgados de los hombros y el rosario enroscado en la muñeca, y con ceño desapacible afectaban ojeriza al ruin provecho y a la poca honra del ejercicio; y estas eran las más vanas⁶⁴.

Pero también: “una dama, que hacía las terceras en el tablado, que era una muchacha ojinegra y blanca, que conducía su bulto con tan bello donaire que era el embeleso de los patios”⁶⁵.

Mucho más explícito es José Julián López de Castro en *El Piscator de las Damas o Las comedias de Carabanchel*:

Tanto, pues, por el agradable motivo de ver alguna de las comedias con que el autor Manuel León entretenía a la española nobleza la temporada en que las prohíbe el calor en los coliseos de Madrid, cuando por visitar a la gallarda hermosa y discretísima Lili —de unas groseras tercianas aún no enteramente restablecida— se transfirieron gozosas a Carabanchel la bizarra Cintia, la perfecta Nife y la garbosa Anarda, honor, corona y timbre de todas las cortesanas hermosuras.

⁶⁴ D. de Torres Villarroel, *La casa del ensayo de las comedias*, cit., pp. 3-4.

⁶⁵ *Ibid.* p. 9.

No sabré yo significar con los debidos retóricos colores la alborozada impresión de regocijo que hizo en la graciosa Lili la amabilísima vista de sus tres amigas, ni menos los recíprocos y cordiales júbilos con que manifestaron las tres damas su gratitud amorosa a proporción de tan entrañables y preciosísimas finezas⁶⁶.

A este respecto resulta muy esclarecedor cómo todos estos relatos se apartan muy poco de la consideración tradicional de la mujer sobre la escena, una presencia siempre asociada a la poca o nula moralidad,⁶⁷ y a su papel subsidiario como reclamo erótico para el público de la mosquetería propia del corral de comedias. Y es que el “desembarazo de las cómicas”, según el *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España* (1750) de Tomás de Erauso y Zabaleta⁶⁸, resultaba uno de los señuelos más habituales de la representación, no sin el rechazo unánime de moralistas antiguos y modernos —otra vez Nifo, por ejemplo⁶⁹—, frente al peso social y económico del vulgo que asistía a la representación: porque ahí estaba, en última instancia, la “voluntad festiva del lúdico espectador”⁷⁰.

⁶⁶ J. J. López de Castro, *El Piscator de las Damas o Las comedias de Carabanchel. Pronóstico el más cierto de cuando ha de suceder en Madrid el año que viene de 1754, adornado de varias curiosidades, noticias, invenciones, enigmas o Quisicosas, y del famoso entremés nuevo de los Indianos de hilo negro, para casas particulares*, Imprenta de José Francisco Martínez Abad, Madrid [1753], p. 14.

⁶⁷ Cf. E. Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, editado por José Luis Suárez García, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, Granada 1997. Ed. facsímil de: Est. Tip. de la Rev. de Archivos, Bibl. y Museos, Madrid 1904, pp. CII-CIII.

⁶⁸ Tomás de Erauso y Zabaleta (seud. de I. de Loyola Oyanguren, marqués de la Olmeda), *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España, contra el dictamen que las supone corrompidas y a favor de sus más famosos escritores el doctor frey Lope de Vega Carpio y don Pedro Calderón de la Barca*, Juan de Zúñiga, Madrid 1750, p. 88.

⁶⁹ “Quien y quien va [al teatro] porque Amphrisa hace ciertos ademanes, particularmente en las tonadillas, que encienden suave y peligrosamente el fuego de la sensualidad [...]. Este y aquel y ambos van porque Anarda es graciosa, más que de oficio, de rostro, y hace ciertos juguetes sobrepuestos al papel que excita el interior cosquilleo de nuestra enfermiza y carnal complacencia” (*Diario extranjero*, 19-IV-1763, pp. 40-41).

⁷⁰ Cf. E. Palacios Fernández, *op. cit.*; y J. Álvarez Barrientos, *El actor borbónico (1700-1831)*, Publicaciones de la ADE, Madrid 2019, pp. 75-82. También J. Oehrlein, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid 1992 pp. 189-241.

El otro aspecto importante tenía que ver con la práctica actoral y la interpretación. Este también va a ser otro caballo de batalla durante toda la centuria. El rechazo de la declamación del verso impostado, el decoro y su verosimilitud, la naturalidad interpretativa de lo cotidiano, así como la formación de los actores serán asuntos que afectan en distinto grado a las calidades del teatro, en convergencia con las graves contrariedades derivadas de los cambios en el repertorio del periodo. Dispositivos que se consideran esenciales de acuerdo con las nuevas funciones y el distinto estatus social y cultural que se va a exigir de ellos desde las más altos ruegos⁷¹, hasta convertirse en auténticas celebridades, en especial, las cómicas, dentro del complejo y arduo camino que haría cambiar la consideración social del comediante y el régimen legal del gremio actoral⁷².

De todas maneras, una cosa era la teoría y otra bien distinta la práctica. Y es aquí donde nuevamente Villarroel nos ofrece otro brochazo de realidad acerca de las dotes interpretativa de la farándula. Más en el caso de la interpretación de un humilde sainete, género popular y excluido de la buena consideración, a pesar de ser en numerosas ocasiones el epicentro mismo de la función dramática, como tan acertadamente demostraría el maestro Andioc⁷³. Una descripción que no dejaba espacio para la duda sobre la mediocridad de la mayor parte de la profesión, así como de toda una serie de tópicos que iban siempre asociados a ciertos clichés declamatorios propios del verso y las tipologías del teatro barroco y a la propia imagen despectiva que se tenía de ellos, entre otras causas, por su falta de formación:

Vamos a ensayar con mil pipas de diablos, que el señor Torres bien sabe nuestras cosas y no se admirará de vernos dar tropezones y

⁷¹ Cf. J. Álvarez Barrientos, *El actor borbónico (1700-1831)*, cit., pp. 135-196.

⁷² Cf. S. Gómez Todó, *De cómicas a damas de la escena: representaciones de la actriz en España (1770-1870)*, TFM, dir. C. Reyero Hermosilla, Màster en Estudis Comparatius de Literatura, Art i Pensament: treballs de fi de màster, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona 2014.

⁷³ Cf. R. Andioc, cit.; cf. A. Romero Ferrer, “Ya no se va al teatro por la comedia, sino por sainetes y tonadillas”, cit.

holicadas. Vamos —dijeron todos, con un ademán de sujeción medrosa—, y al punto cantaron las cómicas el cuatro y, concluido, empezó cada hombre a ensayar los versos de su papel. Los unos — como si no se hubieran desayunado— con el semblante muy desabrido, afectando la retentiva e inteligencia, se tragaban los medios versos y se sorbían las sílabas sin encantar. Otros rezongaban el romance, soltando las coplas desvaídas entre el rebozo de la capa y los bigotes, y otros muy maestros, enjuagándose con las consonancias y burlándose con mofa culpable de la composición, intentaban persuadir que podían enmendar las planas a los Calderones y los Moretos⁷⁴.

4. Conclusiones

Además de esta propuesta de clasificación y examen, el corpus de textos requerirá otros acercamientos donde se exploren sus relaciones estructurales con literaturas afines. Por ejemplo, analizar cómo el almanaque comparte recursos, temas e intereses con otros géneros dramáticos de gran popularidad. Entran ahí sus relaciones con la comedia de magia⁷⁵, como también el mundo de la magia y la superstición en cuanto cuestiones compartidas, además de poder rastrear relaciones intertextuales; igualmente la aparición del almanaque en comedias de figurón como, por ejemplo, la de Luis Moncín, *Un montañés sabe bien donde el zapato le aprieta*⁷⁶, que hace una sátira y crítica de los pronósticos y monta buena parte su comicidad y tramoya sobre este problema. Asimismo, sus relaciones con la literatura entremesil, en particular en lo que respecta a Torres Villarroel o López de Castro.

En todo caso, los almanaques literarios que hemos analizado se integran en un conjunto mayor, dentro de un tipo de literatura que no ha tenido la consideración académica, más allá de la producción almanquera de Torres Villarroel, ahora en proceso de revisión.

⁷⁴ D. de Torres Villarroel, *La casa del ensayo de las comedias*, cit., pp. 6-7.

⁷⁵ Cf. J. Caro Baroja, *Teatro popular y magia*, Revista de Occidente, Madrid 1974.

⁷⁶ Cf. L. Moncín, *Un montañés sabe bien donde el zapato le aprieta. Comedia nueva de figurón intitulada ... en tres actos*, Imprenta de Ramón Ruiz, Madrid [1795].

Como se ha podido comprobar, además de sus posibles calidades literarias, constituyen otra fuente para el estudio del teatro de la primera mitad del XVIII, tanto por sus contenidos relacionados con el mundo del teatro en sus aspectos más sociales y de funcionamiento — no son crítica dramática— (públicos, actores, autores), como por las técnicas y préstamos estructurales sobre los que se soporta una parte de estos textos.

En principio, se pueden establecer dos grupos más o menos definidos: aquellos de contenidos y descripciones costumbristas de la vida teatral; y, en segundo lugar, los que utilizan una arquitectura literaria dramática en su narración y que suelen incluir una pieza breve —loa, folla, entremés o sainete— dentro de sus marcos narrativos.

A pesar de ser unas literaturas periféricas insertas en los almanaques y pronósticos astrológicos, y por tanto no tener el peso del texto independiente, además de dirigirse a espectros de lectores menos elitistas relativamente y mantener aún muchos elementos de ascendencia barroca, los análisis y diagnósticos que nos ofrecen del teatro de aquellas décadas resultan muy próximos —complementarios— a los de la mirada ilustrada. Algo especialmente llamativo al tratarse una literatura popular, nada académica y, en apariencia, en las antípodas del discurso culto y erudito de la Ilustración.

Dos claves para comprender estas extrañas similitudes pueden radicar, de un lado, en las transformaciones, no sin fuertes resistencias y mucho ruido, que ya en la producción teatral se estaban produciendo en estos años, donde se abandonan las prácticas corralescas y se empiezan a abrazar el flamante refinamiento del teatro. Sociabilidad y circunstancias a las que no podía permanecer ajena el almanaque, dado su carácter de inmediatez respecto a las realidades que lo rodean, y que lo acercan —aquí está la segunda razón— a las perspectivas de la emergente mimesis costumbrista, que ya está instaurada en la vida cultural y literaria del país. Una nueva manera de ver e interpretar la vida de la que también participa, consciente o no de ello, toda esta literatura.

Debe observarse aquí cómo para León y Ortega, López de Castro, Pedrosa Hefredo y Torres Villarroel —asimismo para el resto de los almanaqueros— la realidad inmediata del teatro era una portentosa fábrica de ridículo, entretenimiento y fiesta porque, como suele deducirse de toda esta literatura almanaguera, en “el mundo todo es máscaras” y “todo el año es carnaval” —Larra dixit⁷⁷—; y en lo que respecta al ambiente del teatro todo ello resultaba aún mucho más explícito. Entre otras cosas, porque hurgaba sobremanera en la confusión del comportamiento humano en una sociedad ahora confusa, lo que era motivo garantizado para la admiración y la risa del almanaque: de un lado, una especie de estado intermedio entre la risa que se desprende de la acción cómico-burlesca de la narración picaresca y del entremés popular⁷⁸, de otro, lo que un siglo después haría el escalpelo de la risa de *Fígaro*⁷⁹.

⁷⁷ M. J. de Larra, “El mundo todo es máscaras. Todo el año es carnaval”, en *Fígaro. Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*, editado por Alejandro Pérez Vidal, est. prel. de L. Romero, Crítica, Barcelona, 1997, p. 663-677.

⁷⁸ Cf. A. de la Granja, “El entremés: risa larga, teatro breve”, en I. Arellano, V. García Ruiz y M. Vitse (eds.), *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, Reichenberger, Kassel 1994 pp. 161-189.

⁷⁹ Cf. L. Romero Tobar, “Risa en Larra, la risa de Larra”, en *Romanticismo 5: Actas del V Congreso (Nápoles, 1-3 de abril de 1993). La sonrisa romántica (sobre lo lúdico en el Romanticismo hispánico)*, Bulzoni, Roma 1995, pp. 195-206.



MARIA GIOVANNA PETRILLO

Université de Naples « Parthenope »
magi.petrillo@uniparthenope.it

LE « SELFIE » LITTÉRAIRE : UNE ÉTUDE BRACHYLOGIQUE DE L'« AUTO PORTRAIT (À LA TOUSSAINT) »

J'ai tendance à être court

Jean-Philippe Toussaint, *Autoportrait à l'étranger*

Résumé

Au sein de la narration « Polaroid » de Toussaint, cette étude vise à analyser, dans une perspective brachylogique, son *Autoportrait (à l'étranger)* en mettant en évidence le rapport de perméabilité entre photographie et littérature qui aboutit à une réflexion sur le concept de *selfie* littéraire, à savoir un autoportrait extrêmement contemporain, où l'auteur devient à la fois le sujet et l'objet de la narration. Cette « photolittérature » représente une écriture visuelle, un récit de voyage autobiographique composé d'instantanés et, donc, bref, immédiat, incisif. Cette propension à la brièveté amène le je-narrateur à raconter une réalité très personnelle et « infinitésimale » et d'une manière brève et laconique, à savoir extrêmement contemporaine. Le *selfie* littéraire de Toussaint, qui diffère de l'autoportrait pictural mais aussi de l'autoportrait photographique, accomplit une mise en relation entre le je-microcosmique et le monde-macrocosme ; il atteste l'expérience « fugitive » de l'être au monde de cet auteur, en représentant un « brusque témoignage » du temps qui passe, mais aussi une façon de lui résister. Cette écriture instantanée inaugure une narration-Polaroid qui immortalise le seul instant qui résume, en le minimisant, le récit du voyage entier.

Abstract

Within Toussaint's "Polaroid" narrative, this study aims to analyze, from a brachylogical perspective, his *Autoportrait (à l'étranger)* by highlighting the permeability relationship between photography and literature which leads to a reflection on the concept of literary *selfie*, namely an extremely contemporary self-portrait, where the author becomes both the subject and the object of the narration. This "photoliterature" represents a visual writing, an autobiographical travel account made up of snapshots and, therefore, brief, immediate, incisive. This tendency to brevity leads the "I-narrator"

to tell about a very personal and "infinitesimal" reality and in a brief and laconic manner, namely extremely contemporary. Toussaint's literary *selfie*, which differs from the pictorial self-portrait but also from the photographic self-portrait, brings about a connection between the "I-microcosmic" and the world-macrocosm; it attests to the "fleeting" experience of being in the world of this author, by representing a "sudden testimony" to the passage of time, but also a way of resisting it. This "snapshots writing" inaugurates a Polaroid-narrative which immortalizes the single moment which sums up, while minimizing it, the story of the entire trip.

1. Introduction

« J'aime la brièveté, je serais plutôt adepte de la concision », voici l'incipit très lapidaire du discours de Jean-Philippe Toussaint lors de la séance publique du 16 mai 2015 à l'occasion de son élection à l'Académie royale de langue et littérature françaises de Belgique après Henry Bauchau¹. De toute évidence, cet exposé constitue un manifeste littéraire qui définit et théorise la tendance littéraire de Jean-Philippe Toussaint: le *bref*².

En effet, depuis son lointain début en 1985 dans l'univers des auteurs Minuit, il persiste une certaine propension à la brièveté d'un je-narrateur qui raconte une réalité très personnelle, minuscule et « infinitésimale »³.

¹ Jean-Philippe Toussaint, *Réception de Jean-Philippe Toussaint*. Séance publique du 16 mai 2015 [en ligne], Académie, Bruxelles royale de langue et de littérature française de Belgique, 2015. Disponible au lien suivant: <http://www.arllfb.be/ebibliotheque/discours/reception/toussaint16052015.pdf>, p. 1.

² Sur ce sujet on renvoie à : Gérard Desson, *La voix juste. Essai sur le bref*, Manucius, Paris 2015.

³ À la question sur comment caractériser ses romans, Toussaint répond : « Infinitésimal, voilà la réponse, je suggère de parler de 'roman infinitésimaliste'. Le problème, quand on parle de 'roman minimaliste', c'est que c'est quand même très réducteur. Le terme 'minimaliste' n'évoque que l'infiniment petit, alors qu'"infinitésimaliste" fait autant référence à l'infiniment grand qu'à l'infiniment petit : il contient les deux infinis qu'on devrait toujours trouver dans les livres ». Jean-Philippe Toussaint, entretien avec Laurent Demoulin, *Pour un roman infinitésimaliste*, postface de *L'Appareil-photo*, Minuit, Paris, coll. Double 2007, pp. 140-141.

À l'intérieur d'une narration que nous avons définie « Polaroid »⁴, à savoir brève, incisive, instantanée et immédiate, cette étude vise à analyser, dans une perspective brachylogique⁵, une nouvelle notion de récit de voyage qui se dévoile au lecteur contemporain en tant que nouvel autoportrait littéraire qui, en minimalisant le sujet, fragmente et élide la réalité qui l'entoure⁶. Le résultat, comme on va le voir, est une sorte de *selfie* littéraire, un autoportrait tout contemporain qui pose en premier plan l'auteur devenant pour le lecteur à la fois le sujet et l'objet de la narration.

Notre étude procédera par une analyse de son *Autoportrait* (à l'étranger)⁷ en se concentrant ensuite sur le rapport de perméabilité entre photo et littérature pour conclure avec une brève réflexion sur la notion de *selfie* en littérature.

2. Toussaint et son autoportrait

Même si Toussaint déclare avoir pris sa première photo à quarante ans⁸, l'image photographique occupe une place importante dans son

⁴ Maria Giovanna Petrillo, *Bruxelles dans la narrative-Polaroid de Jean-Philippe Toussaint*, exposé présenté à l'occasion du Colloque international de l'Association Italiques et des Archives & Musée de la Littérature, Bruxelles, Palerme, capitales de fiction, coordonné par Marie-France Renard et Marc Quaghebeur, Bruxelles 28-29 octobre 2016.

⁵ Cette étude s'inscrit dans le cadre des recherches de la *Coordination Internationale des Recherches et des Études Brachylogiques* (CIREB - Paris), dont je fais partie depuis 2014.

⁶ Sur ce sujet voir : Giovannella Fusco Girard, *Il volto opaco della luna*, in Rosa Maria Losito (dir.), *Del frammento*, Il Torcoliere Officine Grafiche Editoriali di Ateneo, Napoli 2000, pp. 79-94.

⁷ En ce qui concerne les références et les notes, cette étude recourt aux abréviations suivantes pour renvoyer aux titres des œuvres de Jean-Philippe Toussaint citées : *Monsieur* (Minuit, Paris 1986) : M ; *L'Appareil-photo* (Minuit, Paris 1989) : AP ; *La Réticence* (Minuit, Paris 1991) : R ; *Autoportrait* (à l'étranger) (Minuit, Paris 2000) : AÉ ; *Faire l'amour* (Minuit, Paris 2002) : FA ; *La Mélancolie de Zidane* (Minuit, Paris 2006) : MZ ; *La main et le regard* (Le Passage, Paris-New York 2012) : MR. Cf. Maria Giovanna Petrillo, *Le malaise de l'homme contemporain dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint*, Schena-Alain Baudry et cie, Fasano-Paris 2013.

⁸ Jean-Philippe Toussaint, *Le Jour où j'ai fait ma première photo*, dans « Bon-à-tirer », vol. 2, 15 mai 2001. <http://www.bon-a-tirer.com/volume2/jpt.html>. On remercie à ce propos Alain Esterzon pour ses suggestions toujours ponctuelles et précieuses.

œuvre littéraire. À ce propos, on se souvient de *L'Appareil-photo*, ouvrage centré sur la photo idéale conçue comme représentation du roman idéal⁹. En outre, depuis 2000, l'écrivain fait des expositions photographiques, telles que « Book »¹⁰ mettant en scène le caractère intangible du livre par le biais de la photographie, ou également « Livre/Louvre » en 2012¹¹ et « Jean-Philippe Toussaint Décoratif » en 2019¹², sa dernière parade.

Chez Toussaint, la littérature et la photographie sont liées au sens où les deux formes permettent la représentation de la dimension à la fois banale, infinitésimale et métaphysique du quotidien. Il s'agit d'une

⁹ Dix ans après avoir créé la photo qui structure *L'Appareil-photo*, Toussaint la réalise. Tout à fait conscient de cette rencontre photolittéraire, de cette convergence entre photographie et littérature, Toussaint met en épigraphe à son essai sur sa première photo une citation de *L'Appareil-photo*. La photo elle-même apparaît à la fin de l'essai. Cet autoportrait a dès lors deux manifestations, une littéraire et l'autre photographique, une fictionnelle et l'autre vécue, ce qui remet en question la ligne qui sépare ces catégories et propose des rapprochements plus que des différences. Toussaint se considère photographe précisément lorsqu'il réalise la photo idéale de *L'Appareil-photo*. Expression transmédiatique qui existe comme photographie et comme image littéraire, cette photo constitue une textualité que nous nommerons sans frontière.

¹⁰ C'est avant tout dans son exposition photographique intitulée « Book » à Canton en 2009 que Toussaint réfléchit à la question du livre. « Book » présente en effet des photographies de livres et de lecteurs, mais aussi des vidéos et des installations portant sur le livre en tant que support. Selon la plaquette qui a accompagné l'exposition à Pau en 2007-2008, « Book » pose plusieurs questions. La photo et la vidéo peuvent-elles nous révéler le processus de la lecture ? Pourquoi lit-on des livres ? Que cherche-t-on en s'évadant dans la fiction ? Est-ce une quête de soi-même ? La volonté de « faire parler les images » s'oppose-t-elle à l'activité de l'écrivain ? « Book » soulève ces questions sans toutefois y apporter de réponses définitives. Avec « Book », Toussaint fournit, comme dans ses livres et ses films, une œuvre en même temps élaborée et ouverte.

¹¹ L'exposition « Livre/Louvre » organisée à Paris, au musée du Louvre, salles Sully, du 7 mars au 11 juin 2012 d'où son ouvrage, *La main et le regard*.

¹² Exposition présentée dans le cadre de la Saison culturelle « Liberté ! Bordeaux 2019 ». Le projet découle du colloque international *Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint* organisé à Bordeaux par « Le Belvédère littéraire francophone » de la Nouvelle Aquitaine du 18 au 21 juin 2019. Cf. <https://madd-bordeaux.fr/expositions/jean-philippe-toussaint-decoratif>.

œuvre « photolittéraire »¹³ d'un « écrivain silhouette »¹⁴, à savoir d'une œuvre surchargée de détails qui dirigent vers le visible et semblent résister à tout discours intime.

Or, si l'on pense à *Autoportrait (à l'étranger)*, on reconnaît qu'il ne s'agit pas d'un roman tout court mais plutôt d'un *bref* récit de voyage autobiographique composé de onze instantanés qui se déroulent tous hors Belgique, où vit l'auteur : Tokyo (deux étapes), Hong Kong, Berlin, Cap Corse, Kyoto (avec un retour après deux ans)¹⁵, Nara, Vietnam et enfin la Tunisie.

En effet, on parle de recueil autobiographique puisque c'est la première fois que l'écrivain baptise son je-narrateur en le sortant d'un anonymat assez banal : celui-ci, dans un procès d'autocitation qui responsabilise comme toujours son lecteur, est un « Monsieur » (AÉ, p. 40) qui s'appelle tout probablement Jean-Philippe (AÉ, p. 38) et qui, en fournissant au lecteur une *brève* description physique, construit visuellement son autoportrait. C'est en cela qu'on aperçoit l'intention de l'auteur de se (auto)photographier dans l'écriture :

Moi, longiligne, aristocratique (très prince de Savoie, m'étais-je laissé dire), avec de longues et fines mains de peintre pondéré, des jambes blanchâtres (quoique, de mon point de vue, déjà idéalement hâlées) [...] ma silhouette un peu voûtée par des poids des années et un brin de morgue tiède dû à l'exercice quotidien de l'ironie. (AÉ, pp. 39-40)

Respectant la tradition du récit de voyage, Toussaint informe son lecteur de ce qu'il a vécu en ne se limitant pas à de simples descriptions

¹³ Cf. Arcana Albright, *Textualité sans frontière : Le photolittéraire chez Jean-Philippe Toussaint*, Actes du colloque *Photolittérature, littérature visuelle et nouvelles textualités*, sous la dir. de P. Edwards, V. Lavoie, J-P. Montier, NYU, Paris, 26-27 octobre 2012, publié sur « Phlit » le 23/05/2013, url : <http://phlit.org/press/?p=1611>.

¹⁴ Le syntagme apparaît dans toute la production toussaintienne mais surtout dans R. Sur ce sujet voir : Maria Giovanna Petrillo, *La Réticence dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint* dans « Plaisance », n. 39, anno XIII, pp. 95-106.

¹⁵ « C'était la veille exactement que j'étais revenu à Kyoto, après deux ans d'absence » (AÉ, p. 116).

mais se concentrant – bien que brièvement – sur les impressions et sur les émotions ressenties. Il rapproche ainsi le lecteur de la différence de l'« ailleurs » mais en choisissant toujours une forme de narration évidemment brève.

On reconnaît ici la perspective brachylogique dans la narration de Toussaint, ou comme l'affirme Mansour M'henni : « d'une pensée où tout se tient et où les composantes du tout, dans leurs complétudes respectives ou dans leur structure fragmentaire, s'influencent, mutuellement et influencent le contexte global. C'est qu'une brachypoétique, une brachyesthétique, une brachyéthique ou une brachynoétique sont forcément déterminées, et déterminantes de la façon de voir l'univers, de le penser et d'y être »¹⁶.

À l'instar des phrases postées sur un réseau social, le recueil toussaintien inclut des informations infinitésimales, et parfois entre parenthèses, sur la culture, la toponymie, la faune, la flore, l'architecture, le langage mais surtout sur le « quotidien » de l'« ailleurs » (AÉ, p. 99), puisque, comme dans la meilleure des traditions du genre mais en *bref*, Toussaint vise à maintenir l'attention du lecteur, en lui faisant découvrir une manière différente de vivre; ainsi, dans les pages dédiées à Tokyo, on peut lire des extraits sur la culture autochtone ou sur les habitudes linguistiques qui se traduisent en habitudes langagières :

(en japonais, on évite généralement de contredire trop frontalement son interlocuteur, et on ne dit jamais, par exemple, « non, ce n'est pas une bonite », mais plutôt, - enfin, quand le contexte s'y prête – « oui, c'est un maquereau »). (AÉ, p. 54)

De même, à propos du Vietnam, le lecteur peut apprendre par exemple que : « à Hanoi, on se déplace plutôt en motocyclette » (AÉ, p. 80). Toussaint respecte toutes les normes liées au genre, mais en les

¹⁶ Mansour M'Henni, *La brachylogie : repenser du nouveau sur une idée antique*, dans Mansour M'henni (dir.), *Repenser la brachylogie pour une Nouvelle Brachylogie. Actes des trois premiers séminaires des études brachylogiques*, Latrach, Tunis 2016, p. 15.

adaptant au contexte contemporain ; dans la plupart des cas, il date les événements : ainsi le lecteur apprend, par exemple, que la conférence qu'il tient à Hanoi date du 3.10.1995 ; ou encore qu'il se rend à un colloque au Vietnam (AÉ, p. 92), durant « la saison de la poésie et de la révolution », à savoir en automne.

Parfois, il donne au lecteur des indices temporels, en recourant à des traces comme dans le cas des « courses de Noël » qu'il mentionne pendant le compte-rendu de son voyage à Nara (AÉ, p. 72) par lequel le lecteur comprend que ce voyage-là a eu lieu très probablement en décembre.

Toussaint alterne avec soin les séquences narratives et les séquences descriptives : le style du récit est vivant, enrichi de figures de style et d'humour dont le résultat est une écriture visuelle ou bien une « photolittérature ».

Plusieurs dialogues assez anecdotiques entre le je-narrateur et les gens rencontrés¹⁷ ponctuent le récit introduisant la langue et la culture du pays visité, comme dans l'exemple suivant¹⁸:

Le chauffeur se retourna pour nous dire quelque chose, que, malgré mon petit trilinguisme et la diversité de la connaissance des langues de Romano, nous ne comprîmes pas (AÉ, p. 59).

¹⁷ En général, les personnages qui entourent le je-toussaintien restent indéfinis et limités à une fonction sans incarner aucune personnalité : ils ne sont même pas nommés. D'ailleurs, tous les personnages, périphériques ou non, nommés ou non, sont décrits à travers le regard du je-narrateur et donc uniquement lorsqu'ils entrent en contact avec lui.

¹⁸ Voir à ce propos la longue séquence de la *scruchjètta*, (AÉ, pp. 47-48, l'italique étant dans le texte original), où à Tokyo le je-narrateur-auteur explique ce mot corse en utilisant des exemples tirés de son quotidien français : « À la réflexion, je dois ma *scruchjètta* à la conjonction malheureuse de deux causes, l'une que l'on pourrait dire structurelle, liée à l'affaiblissement généralisée de mon dos depuis l'été en raison du transport quotidien de ma fille sur mes épaules pour nous rendre à la plage (elle n'a que deux ans mais déjà un coup de fourchette de sumotorette [sic !]), la seconde, plus conjoncturelle, étant que, en essayant un jour de la fin de l'été de remettre en place un volet que nous avions repeint avec Madeleine penché dans le vide au premier étage de la maison, j'eus un mouvement de vrille impétueux qui me tordit la colonne vertébrale ».

Encore, à propos de la Tunisie il raconte qu'il est « très cordialement accueilli » (AÉ, p. 99) à Tunis, ou encore qu'il doit donner « une conférence à Sfax » (AÉ, p. 98) ; c'est dans ce voyage qu'il éprouve « des pressentiments funestes » sur sa mort (AÉ, p. 101), mais à part cela, de même, dans ce texte le je-narrateur-auteur se déplace, mais il fait, paradoxalement, « un voyage qui se passe sans histoire » (AÉ, p. 99), un voyage sans sensationnalismes et où le je-narrateur-auteur aurait « tout aussi bien pu être dans un roman. Mais trêve de vraisemblance » (AÉ, p. 19).

Ainsi invoquée par le même Toussaint, en tant que miroir du vrai, la vraisemblance signale une rupture avec le vrai¹⁹. Incohérente au niveau de l'*inventio*, c'est-à-dire des faits représentés, la vraisemblance comme notion poétique n'a de la consistance qu'au niveau de la *dispositio*. Ou, pour recourir à la terminologie de René Bray²⁰, dans ce cas, la vraisemblance « interne » porte à la vraisemblance « externe ».

C'est dans ce glissement que Toussaint affirme la clôture du récit sur lui-même, à la faveur des mécanismes de cohérence purement poétiques²¹ dans une poétique à la fois brachylogique et visuelle où l'auteur reste suspendu, comme un utilisateur d'un réseau social entre l'*inventio* et la vraisemblance ; on peut lire en effet dans le texte que : « je ne sais pas si j'ai rêvé ou si j'invente » (AÉ, p. 93). Ce je-Jean-Philippe se présente au lecteur affligé par l'inexorable passage du temps :

Jusqu'à présent, cette sensation d'être emporté par le temps avait toujours été atténuée par le fait que j'écrivais, écrire était en quelque sorte une façon de résister au courant qui m'emportait, une manière

¹⁹ Cf. Gérard Genette, *Vraisemblance et motivation*, in « Communications », 11, 1968. Recherches sémiologiques le vraisemblable. pp. 5-21; URL : 10.3406/comm.1968.1154 http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1154.

²⁰ Cf. René Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, Hachette, Paris 1927.

²¹ Sur ce sujet voir : Nathalie Kremer (KU Leuven), *Vraisemblance et reconnaissance de la fiction. Pour une redéfinition de la vraisemblance dans le cadre d'une poétique romanesque*, in « Fabula/Les colloques, Fictions classiques », URL: <http://www.fabula.org/colloques/document128.php>, page consultée le 18 septembre 2016.

de m'inscrire dans le temps, de marquer des repères dans l'immatérialité de son cours, des incisions, des égratignures. (AÉ, pp. 119-120)

Son récit narre, en réalité, un voyage dans l'écriture où le moment précis du voyage est lié à l'angoisse « parfois teintée d'un doux frisson d'exaltation » (AÉ, p. 7), et liée autant à la mort qu'au sexe. Dans ce triangle à la fois nouveau et ancien, le lecteur peut retrouver tous les stratagèmes brachylogiques de « fatiguer la réalité » (AP, p. 14), mis au point par le je-Jean-Philippe, comme le démontre le passage - très proustien - qui suit :

Je songeais au temps passé et j'eusse aimé agrémenter son cours de ces larmes de pluie. De ce moment de mélancolie très pur je n'ai su que faire, je me demandais comment en conserver l'essence. (AÉ, p. 116)

À ce propos, il faut tout d'abord préciser que Toussaint réitère qu'il conçoit l'écriture comme résistance, comme opposition à l'inexorable mouvement du temps²². Il s'agit d'une écriture instantanée (dans le sens d'immobilité photographique du terme²³) ; cette « narration-Polaroid » ferme, à travers une réélaboration du *carpe diem* horatien - la réalité dans le temps, en l'éternisant dans son immobilité, à l'instar d'une photo. Dans cette vision toute toussaintienne, cet *Autoportrait* révèle au lecteur non plus une rupture mais un trait d'union entre la première phase de sa production littéraire et la tétralogie de Marie²⁴ puisque ce recueil engage une manière de ré-catégorisation des fictions précédentes et successives, dont l'origine autobiographique des situations relatées par le je-narrateur se trouve ainsi mise en lumière a

²² Sur ce sujet on renvoie à : Christophe Meurée, *Temps de la résistance : résistance au temps*, in « L'Esprit Créateur », *Entre symptôme et pharmakon : penser "aujourd'hui" en France*, dir. Anne-Marie Picard, vol. 50, n°3, Fall 2010, pp. 83-98.

²³ Cf. Sarah Pinto, *Le vocabulaire de la photographie. Ruptures et continuités*, Schena-Alain Baudry, Fasano-Paris 2012.

²⁴ *Faire l'amour*, *Fuir* (2005), *La vérité sur Marie* (2009) et *Nue* (2013). En 2017, Toussaint réunit les quatre saisons de Marie dans *M.M.M.M.*, toujours chez Minuit.

posteriori de sorte que le lecteur familier des textes antérieurs est à même de repérer tout un jeu d'échos²⁵.

L'autoportrait de Toussaint ne consiste pas dans une simple description du sujet-objet, il est plutôt semblable à un « miroir d'encre »²⁶, selon la belle expression de Michel Beaujour, un miroir obscurci et brouillé par le langage, une sorte de *selfie* littéraire. Même le sujet de la première photo de Toussaint est un autoportrait, un double qui ressemble plus à un négatif de pellicule qu'à une personne :

Il y a quelques années, j'ai essayé de faire une photo, une seule photo, quelque chose comme un portrait, un autoportrait peut-être, mais sans moi et sans personne, seulement une présence, entière et nue, douloureuse et simple, sans arrière-plan et presque sans lumière²⁷.

Cette première photo est avant tout l'incarnation photographique d'une photo qu'il avait déjà imaginée et créée dix ans auparavant dans son roman *L'Appareil-photo*, titre emblématique de la façon dont la photographie et la littérature se côtoient dans son œuvre :

Les [photos] plus emblématiques sont celles que j'ai faites dans *L'Appareil-photo*, avec un appareil volé, quelques photos mentales prises en courant dans la nuit dans les escaliers d'un navire, photos uniformément sous-exposées qui, lorsque je les fis développer, ne révélèrent rien d'autre que quelques traces de mon absence²⁸.

3. Toussaint et le selfie littéraire

« Monsieur Toussaint » contribue avec son autoportrait à définir, encore une fois, la contemporanéité en passant, en bref, par le vécu

²⁵ Frank Wagner, *Monsieur Jean-Philippe Toussaint et la notion de vérité*, dans Laurent Demoulin, Pierre Piret, (éds.), *Jean-Philippe Toussaint*, cit., p. 29.

²⁶ Cf. Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*, Seuil, Paris, Poétique, 1980.

²⁷ Jean-Philippe Toussaint, *Le Jour où j'ai fait ma première photo*, cit. et AP, p. 112.

²⁸ Cf. Jean-Philippe Toussaint, *Le Jour où j'ai fait ma première photo*, cit.

personnel, même le plus banal, en reproduisant un vrai *selfie* littéraire, à savoir un autoportrait extrêmement contemporain.

Dès lors on comprend que le modèle photographique traditionnel est insuffisant pour rendre compte de la singularité de l'autoportrait toussaintien.

Cette littérature personnelle, « très *selfie* », rejoint un horizon social plus large de manière indirecte : ce n'est pas *a priori* dans les intentions de son auteur, comme les *selfies* postés sur les réseaux sociaux. L'idée de la nécessité du prisme de l'individualité pour porter un regard sur le monde est une conception littéraire qui n'a rien de nouveau et qui doit être rendue extrêmement contemporaine pour que l'on puisse saisir les spécificités de son application par Toussaint. Pour ce faire, il faut analyser le parallèle que l'auteur établit entre la littérature contemporaine, la photo et l'art contemporain :

Et peut-être venais-je de mesurer là encore une fois ce que je savais déjà intuitivement, que la photo – et l'art – était une expérience de vie, une expérience intime dont le sens résidait davantage dans sa réalisation que dans les œuvres elles-mêmes²⁹.

La photo que le je-narrateur rêve dans *L'Appareil-photo* constitue une image de la littérature telle que Toussaint la conçoit. Selon ce dernier, l'une des forces de la littérature réside dans son ambiguïté, sa capacité de dépasser les dichotomies – la présence et l'absence, le mouvement et l'immobilité, la vie et la mort, l'infiniment grand et l'infiniment petit.

Pour Toussaint, il s'agit surtout de trouver une manière extrêmement contemporaine, à savoir brève et laconique, de dire les choses plutôt que de dire des choses sur le contemporain³⁰, ce qui est

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Sur ce sujet voir : Pascal Mougin, *Réalités contemporaines chez Echenoz, Toussaint, Oster, une tentation problématique*, dans Marc Dambre, Bruno Blanckeman (éds.), *Romanciers minimalistes. 1979-2003*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2012, pp. 205-215.

remarquable dans la dédicace à sa femme Madeleine et à ses deux enfants : « Je dédie ces pages corses à ma femme et à mes enfants (je remercie mon coéquipier) » (AÉ, p. 45).

Il s'agit d'une dédicace éparse dans le texte, une sorte d'épigraphe cachée, un paratexte auctorial, un hommage à Genette³¹.

À ce propos, on renvoie encore à Michel Beaujour qui amorce tout d'abord la définition d'autoportrait littéraire par la négative, en l'opposant d'un côté à l'autobiographie telle que Philippe Lejeune l'a théorisée, et de l'autre à l'autoportrait pictural³².

Et si l'autoportrait traditionnel se distingue de l'autobiographie par le fait qu'il ne présente pas de récit suivi, à savoir qu'il est non narratif, c'est dans ce sens que l'autoportrait de Toussaint se présente en tant que *selfie* littéraire : à l'ordre chronologique, ou même dialectique des faits remémorés et racontés dans l'autobiographie, il substitue un ordre associatif et thématique à la façon des albums de photos sur les réseaux sociaux. On pourrait affirmer qu'*Autoportrait (à l'étranger)* se pose comme une sorte de manifeste de ce nouveau genre.

Dans le cadre d'une « poétique brachylogique », le *selfie* de Toussaint apparaît de manière évidente, suite à ces quelques remarques, comme une forme littéraire beaucoup plus hétérogène et beaucoup plus complexe que la narration autobiographique. Le *selfie* de Toussaint diverge aussi de manière assez radicale de l'autoportrait pictural mais aussi de l'autoportrait photographique, inaugurant une narration-Polaroïd qui immortalise le seul instant qui résume, en le minimisant, le récit du voyage entier, du voyage contemporain.

Dans ce contexte littéraire, le *selfie* est invariablement métaphorique, pourtant, Toussaint sollicite souvent l'image de la photographie lorsqu'il aborde son projet d'écriture³³. Encore, il suffit de penser à tous

³¹ Cf. Gérard Genette, *Seuils*, Seuil, Paris 1987, réédité en 2002, coll. « Points Essais ».

³² Cf. Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*, cit., pp. 12-15.

³³ Arcana Albright, *Jean-Philippe Toussaint : écrivain de la photographie et photographe du livre*, dans « Textyles » [En ligne], 40 | 2011, mis en ligne le 01 janvier 2014, consulté le 03 avril 2017. URL : <http://textyles.revues.org/1611> ; DOI : 10.4000/textyles.1611.

« les avis au lecteur », tous toussaintiens, que l'on repère en morceaux à l'intérieur de la narration entre parenthèses qui procèdent par mot clé et qui évoquent ses œuvres précédentes ou qui annoncent ses œuvres suivantes, comme si s'étaient des photographies taguées sur un réseau social. Ainsi, dans un passage, le lecteur peut y entrevoir le premier tome de la tétralogie, à savoir *Faire l'amour* :

Tu ne sais pas faire l'amour dans un train. (AÉ, p. 27)

Un autre passage annonce aussi *La mélancolie de Zidane*, dont l'œuvre toussaintienne est imprégnée, mélancolie en tant que sens d'impuissance pour arrêter le mouvement du temps :

Et, si j'y fus si sensible ce jour-là, ce n'est pas uniquement parce que mes sens, engourdis par la grisaille du jour et l'alcool que j'avais dans le sang, me portaient naturellement à la mélancolie, mais c'est aussi parce que je me suis soudain senti triste et impuissant devant ce brusque témoignage du passage du temps. (AÉ, p. 119)

4. Conclusion

Le *selfie* littéraire de Toussaint, en tant qu'« acte iconique »³⁴, opère une mise en relation entre le je-microcosmique et le monde-macrocosme ; il est à la fois la photo polaroïd du je-Toussaint et la photo polaroïd du monde ; c'est le *selfie* du je-Toussaint, un écrivain se cherchant à travers la taxinomie encyclopédique de sa culture extrêmement contemporaine.

Toussaint distingue le temps de la vie et le temps du livre ; ainsi, l'écrivain-narrateur Jean-Philippe dans son autoportrait est aux prises

³⁴ Philippe Dubois, *L'acte photographique*, Labor, Bruxelles 1983, p. 9 : « Avec la photographie il ne nous est plus possible de penser l'image en dehors de l'acte qui la fait être. La photo n'est pas seulement une *image* [...] c'est aussi, d'abord, un véritable *acte iconique*, une image si l'on veut mais en *travail*, quelque chose que l'on ne peut concevoir en dehors de ses circonstances » (L'italique est dans le texte original). Encore à travers une photo on a la possibilité d'observer une identité qui, de cette manière, se redouble comme devant à un miroir.

avec lui-même, mais également avec ses romans qui se substituent à lui dans son rapport avec ses admirateurs ou admiratrices, à savoir tous ses lecteurs ou bien ses « followers » auxquels, dans ses livres, il parle *bref*³⁵ et « sans jamais employer de grands moyens » (AÉ, pp. 69-70).

Le désir de Toussaint de parler en *bref* du monde contemporain au monde contemporain apparaît en même temps comme un jeu entre auteur et narrateur. Cette démarche qui est une *doxa* de la « modernité fragmentariste », comme le remarque bien Gérard Desson³⁶, se justifie en partie par l'association que Toussaint établit entre la littérature contemporaine et l'autoportrait, comme nous l'avons constaté puisque c'est à travers l'autoportrait qu'il « interroge la littérature » qui est au centre de ce qu'il fait en ce moment³⁷.

Le *selfie* littéraire atteste l'expérience « fugitive » de l'être au monde de Toussaint, en constituant à la fois un « brusque témoignage » du temps qui passe mais en représentant, en même temps, une façon de lui résister :

Ce n'était guère le fruit d'un raisonnement conscient, mais l'expérience physique et fugitive, de me sentir moi-même partie prenante du temps et de son cours. (AÉ, p. 119).

³⁵ « Bref n'est pas une opération portant sur la longueur d'un énoncé, mais un acte de discours lié à l'actualisation d'une instance subjective dans une situation d'interlocution. Le dictionnaire peine à distinguer les deux points de vue, qu'il associe dans sa définition de l'usage adverbial de bref : 'pour résumer les choses en peu de mots'. Les deux temps de la définition ne constituent qu'apparemment une tautologie. En fait, ils relèvent de deux points de vue différents. Le premier – l'idée du résumé – est d'ordre discursif ; le second – le peu de mots – est d'ordre quantitatif ». Gérard Desson, *La voix juste. Essai sur le bref*, cit., p. 53.

³⁶ *Ibid.*, p. 19. On renvoie aussi, cité par l'auteur à la même page, à Éric Hoppenot, Maurice Blanchot et *l'écriture fragmentaire : 'le temps de l'absence de temps'*, dans Ricard Ripoll (éds), *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques*, Actes du Colloque International du Groupe de Recherche sur les écritures subversives, Presses Universitaires de Perpignan, Perpignan 2002, p. 112.

³⁷ Cf. Ingrid Aldenhoff, *Entretien avec Jean-Philippe Toussaint* extrait cité sur le site des Éditions de Minuit, 10/08/2007, URL : http://www.leséditionsdeminuit.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=1881, consulté le 22 avril 2012.



MICHELE COSTAGLIOLA D'ABELE, JANA ALTMANOVA

Università degli studi di Napoli "L'Orientale"

mcostagliola@unior.it, jaltmanova@unior.it

ANNE CHEYLUS, ZOÉ CAYOL, ANNE REBOUL¹

Institut des Sciences Cognitives-Marc Jeannerod (CNRS UMR5304), Lyon

cheylus@isc.cnrs.fr, zoe.cayol@gmail.com, reboul@isc.cnrs.fr

LIRE LA LITTÉRATURE DANS UNE LANGUE PREMIÈRE OU DANS UNE LANGUE SECONDE : POUR UNE ÉTUDE EXPÉRIMENTALE DES EFFETS DE LA FICTION LITTÉRAIRE SUR L'EMPATHIE

Résumé

Dans le cadre de cette étude expérimentale, nous sommes partis du principe que la différence trouvée par Kidd et Castano (2013) entre l'impact de la lecture d'une fiction populaire vs. littéraire sur la mesure d'empathie correspondait à une réalité. De plus, nous nous sommes intéressés aux résultats de Costa et son équipe selon lesquels la présentation d'un problème dans la langue seconde incite les participants à privilégier des réponses rationnelles ou logiques, bien plus que ne le fait la présentation dans la langue maternelle. Nous présentons ici les résultats de deux expériences que nous avons fait passer à des participants italiens et français. Pour tester nos hypothèses nous avons construit deux versions de la nouvelle de Camus, *La femme adultère*, l'une qui augmentait l'expression de la subjectivité dans le texte (version subjective), l'autre qui la réduisait (version objective). Nous avons soumis ces deux versions du texte de Camus à différents groupes de participants français et italiens et, après la lecture, nous leur avons demandé de passer une série d'items expérimentaux conçus à partir de la littérature critique. La lecture croisée des résultats de nos deux expériences nous amène à constater que, d'une

¹ Les contributions respectives des auteurs sont les suivantes : Michele Costagliola d'Abele a rédigé l'article, avec l'aide de Jana Altmanova et ils ont organisé la passation des deux expériences en Italie. Anne Cheylus a réalisé les analyses statistiques, Zoé Cayol a conçu et testé les versions françaises des tests ART et RMET, Anne Reboul a participé à la conception de l'expérience et organisé la passation de l'expérience en France. Les auteurs remercient Cyrielle Renault qui a fait passer l'expérience 1 en France.

part, la lecture d'un texte de fiction a un impact sur la mesure de l'empathie et que, d'autre part, le facteur langue maternelle vs. langue seconde a également une importance puisque l'impact de la lecture d'une fiction sur l'empathie n'est manifeste que lorsque le texte est lu dans la langue maternelle.

Abstract

In this experimental study, we assumed that the difference found by Kidd and Castano (2013) between the impacts in reading popular fiction vs. literature on measuring empathy corresponded to one reality. Moreover, we learnt from Costa and his team that presenting a problem in a second language stimulates participants to rational or logical responses much more than the same presentation in the native language. We present here the results of two experiments that we submitted to both Italian and French participants. To test our hypotheses we constructed two versions of Camus short story, *The Adulterous Woman*: the first one increased the expression of subjectivity in the text (subjective version), and the second one reduced it (objective version). We presented these two versions of Camus text to different groups of French and Italian participants and, after having the reading, we presented them with a series of experimental items designed from the critical literature reviewed. The two experiments' results show that, on the one hand, reading a fictional text has an impact on the measurement of empathy and that, on the other hand, the mother tongue factor vs. second language factor is very important because the impact of reading fiction on empathy is evident only when the text is read in the mother tongue.

1. Introduction

L'étude qui suit puise ses sources dans deux courants de recherche récents (Cf. paragraphes 2 et 3), l'un qui a trait à l'impact cognitif de la lecture d'œuvres littéraires, l'autre qui a trait aux différences de comportement qu'induit la lecture d'un problème dans la langue maternelle (L1) ou dans la langue seconde (L2). L'idée qui s'est fait jour est de rassembler ces deux problématiques et de comparer l'impact cognitif de la littérature selon qu'elle est lue dans une langue première ou dans une langue seconde. Pour ce faire, nous avons adapté et/ou modifié des paradigmes expérimentaux existants. Les expériences ont été conduites auprès d'étudiants de langue maternelle française à Lyon, et auprès d'étudiants de langue maternelle italienne dans des cursus de langues étrangères à l'Université de Naples « L'Orientale », entre octobre 2018 et décembre 2019.

Nous allons commencer par présenter et commenter la littérature scientifique concernant les deux lignes de recherche dont nous nous sommes inspirés, avant de décrire la procédure expérimentale que nous avons utilisée en France et en Italie. Nous indiquerons ensuite les résultats obtenus, que nous discuterons à la fin de cet article.

2. L'impact de la fiction littéraire sur la cognition sociale

L'idée selon laquelle la littérature a un impact cognitif est très ancienne. Elle remonte au moins à Aristote (*La Poétique*, *L'Éthique à Nicomaque*), mais on la retrouve aussi chez Horace (*Art poétique*) qui affirme que la poésie doit à la fois procurer du plaisir et instruire et chez le poète élisabéthain, Sir Philip Sidney, qui voit dans la poésie le véhicule privilégié de l'éducation morale (*An Apology for poetry*)². Le souci généralisé des régimes autoritaires au travers de l'histoire de censurer les textes, et entre autres les textes littéraires, semble leur donner raison.

Jusqu'à une période récente, il n'y avait cependant aucune investigation scientifique susceptible d'étayer ou d'infirmer l'hypothèse d'un impact cognitif de la fiction littéraire. Ce vide a été en partie comblé par les travaux de Mar et de son équipe. En 2006³, ils ont comparé les performances de participants lecteurs de fiction à celles de participants lecteurs de non-fiction à des tests de cognition sociale, en contrôlant l'âge et l'intelligence. Les lecteurs de fiction ont obtenu des performances significativement supérieures à celles des lecteurs de non-fiction et ont aussi manifesté une meilleure aptitude à s'immerger dans l'univers d'un récit. Cette étude ne permettait cependant pas de décider entre deux explications possibles des résultats : la première explication

² À ce propos, le lecteur pourra lire avec profit A. Reboul, *La fiction, la narration et le développement de la rationalité*, in "Nouveaux Cahiers de linguistique française", n. 29, 2009, pp. 83-98.

³ R. A. Mar, K. Oatley, J. Hirsch, J. de la Paz, J. B. Peterson, *Bookworms versus nerds : Exposure to fiction versus non-fiction, divergent associations with social ability and the simulation of fictional worlds*, in "Journal of Research in Personality", n. 40, 2006, pp. 694-712.

consisterait à dire que la lecture de fiction améliore la cognition sociale ; la seconde, à l'inverse, affirmerait qu'avoir une meilleure cognition sociale oriente le lecteur vers la fiction plutôt que vers la non-fiction.

En 2009, Mar et son équipe⁴ se sont attaqués à cette question et ont pu montrer que c'est la première hypothèse qui est la bonne : lire de la fiction (vs. de la non-fiction) n'est pas le résultat, mais la cause, des meilleures performances en cognition sociale. On remarquera cependant que la question de savoir si la littérature de fiction (par opposition à la fiction populaire, c'est-à-dire non-littéraire) améliore davantage la cognition sociale n'est pas tranchée par ces travaux qui ont comparé fiction et non-fiction, mais qui n'ont pas spécifiquement examiné la fiction littéraire. Qui plus est, en 2013, l'équipe de Mar a comparé l'impact de différents genres fictionnels sur la sensibilité interpersonnelle⁵ : la fiction domestique, la fiction sentimentale (*roman- ce*), la science-fiction et la fantaisie-fiction et les romans à suspense. Leur conclusion est que les genres susceptibles d'augmenter les scores à ces mesures de sensibilité interpersonnelle sont les romans sentimentaux et les romans de suspense, deux genres qui sont généralement considérés comme populaires plutôt que littéraires. En outre, les études qui viennent d'être rapportées concernent l'impact cumulatif de la fiction ou de genres fictionnels sur la cognition sociale. Bien que ces résultats soient en eux-mêmes très intéressants, ils comportent donc deux limites : ils ne traitent pas directement de la fiction littéraire ; d'autre part, le fait que la lecture est considérée d'un point de vue cumulatif rend plus difficile d'évaluer les particularités des fictions littéraires (vs. populaires) qui pourraient expliquer une éventuelle

⁴ R. A. Mar, K. Oatley et J. B. Peterson, *Exploring the link between reading fiction and empathy: Ruling out individual differences and examining outcomes*, in "Communication", n. 34, 2009, pp. 407-428.

⁵ K. Fong, J. B. Mullin et R. A. Mar, *What you read matters : The role of fiction genre in predicting interpersonal sensitivity*, in "Psychology of Aesthetics", Creativity and the Arts, 7/4, 2013, pp. 370-376.

différence entre les deux types de textes quant à leur impact sur la cognition sociale.

C'est dans ce contexte que Kidd et Castano ont publié en 2013 un article dans la prestigieuse revue *Science*⁶. Alors que les travaux de Mar et de son équipe concernaient l'impact cumulatif de la lecture de fiction (vs. de non-fiction) ou de certains genres de fiction sur la cognition sociale, Kidd et Castano ont mis en évidence un impact immédiat ainsi que différent de la lecture de fiction littéraire par contraste avec la lecture de fiction populaire sur les habiletés sociales. Nous allons détailler plus précisément le contenu de cette étude.

L'article de Kidd et Castano rapporte cinq expériences. Dans tous les cas, la procédure est à peu près la même : le participant lit un texte court avant de passer une batterie de tests, les uns sur la cognition sociale, les autres sur la familiarité avec la fiction et sur l'immersion dans le texte. Les deux derniers sont communs aux 5 expériences de Kidd et Castano et nous les avons aussi utilisés dans notre étude (Cf. paragraphe 5). La familiarité avec la fiction a été testée *via* le test de reconnaissance des auteurs (*Author Recognition Test* — ART). Il s'agit d'une liste de 60 noms, dont la moitié correspond à des auteurs, tandis que l'autre moitié est constituée de noms inventés (Cf. paragraphes 6 et 7 et les Annexes pour les versions française et italienne utilisées dans notre étude). La tâche des participants est de cocher les noms qu'ils reconnaissent comme étant des noms d'auteurs, qu'ils aient ou qu'ils n'aient pas lu les œuvres de l'auteur en question. L'immersion dans le texte a été évaluée par un test composé d'une suite de 11 phrases dont le participant doit indiquer pour chacune, sur une échelle de 1 à 7, jusqu'à quel point cette phrase décrit correctement son expérience lors de la lecture (Cf. Annexes pour les versions française et italienne utilisées dans notre étude).

⁶ D. C. Kidd et E. Castano, *Reading literary fiction improves Theory of Mind*, in "Science", n. 342, 2013, pp. 377-380.

Dans la première expérience, les participants lisaient soit un texte de fiction littéraire⁷ soit un texte de non-fiction. Puis ils passaient, outre le test d'immersion et l'ART, un test de fausse croyance classique⁸ et un test de la mesure de l'empathie, à savoir le test de la lecture de l'esprit dans les yeux (*Reading Mind in the Eyes Test* — *RMET*⁹). Dans ce second test, on présente 36 items, chacun consistant en une image montrant les yeux d'un personnage et on demande aux participants de choisir parmi quatre adjectifs celui qui décrit le mieux l'état d'esprit du personnage (Cf. paragraphes 6 et 7 et les Annexes pour les versions française et italienne utilisées dans notre étude). Les résultats de cette première expérience montrent que les participants qui ont lu le texte littéraire ont de meilleurs scores au RMET que ceux qui ont lu la non-fiction et que cette meilleure performance est corrélée de façon positive aux performances à l'ART.

Dans la deuxième expérience, Kidd et Castano ont substitué au RMET un autre test d'empathie et ont comparé trois groupes (lecture de fiction littéraire, lecture de fiction populaire, pas de lecture) sans obtenir de résultats très probants. Dans les trois dernières expériences, ils sont revenus au RMET et ont comparé lecture de fiction littéraire et lecture de fiction populaire. Les résultats ont systématiquement montré que la lecture de fiction littéraire produit de meilleures performances au RMET que la lecture de fiction populaire.

Cette étude de Kidd et Castano a fait date parce qu'elle semblait montrer deux points fondamentaux : a) un effet immédiat (et pas seulement cumulatif) de la lecture de fiction sur la cognition sociale et notamment sur l'empathie et b) que cet effet est plus important pour la

⁷ Dans leur étude, Kidd et Castano avaient décidé que le critère pour qu'une fiction soit considérée comme littéraire était que l'auteur ait obtenu un prix littéraire.

⁸ Dans ce type de test, le participant doit prédire le comportement d'un personnage selon soit la croyance erronée du personnage, soit sa propre croyance (correcte).

⁹ Cf. S. Baron-Cohen, S. Wheelwright, J. Hill, Y. Raste et I. Plumb), *The "Reading the Mind in the Eyes Test" revised version : A study with normal adults and adults with Asperger syndrome or high-functioning autism*, in "Journal of Child Psychology and Psychiatry and allied disciplines", 42/2, 2001, pp. 241-251.

fiction littéraire que pour la fiction populaire. Le fait que l'effet soit immédiat, qui plus est, devrait permettre d'identifier ce qui rend un texte de fiction littéraire plus efficace en ce qui concerne la cognition sociale par rapport à un texte de fiction populaire. C'est une des pistes que nous avons suivies, comme on le verra ci-dessous (Cf. paragraphe 5).

L'intérêt de l'étude de Kidd et Castano a suscité un certain nombre de tentatives de réplication. Certaines ont été couronnées de succès¹⁰, d'autres non¹¹. Kidd et Castano ont en outre répondu dans deux articles¹² de façon assez convaincante en arguant que les répliques qui ont échoué ne contrôlaient pas de façon satisfaisante que les participants avaient effectivement lu les textes, ce qui rendait *ipso facto* leurs conclusions caduques.

3. L'impact de la L1 et de la L2 sur les réponses à un problème

Parallèlement à ces travaux sur la fiction littéraire, la psychologie s'est intéressée à l'impact de la lecture d'un problème (éthique, raisonnement) dans la langue maternelle ou dans une langue seconde sur les réponses données à ce problème. L'article le plus cité dans ce

¹⁰ Cf. I. van Kuijk, P. Verkoeijen, K. Dijkstra et R.A. Zwaan, *The effect of reading a short passage of literary fiction on Theory of Mind : A replication of Kidd and Castano (2013)*, in "Collabra : Psychology", 4(1), 7, 2018, DOI: <http://doi.org/10.1525/collabra.117>; Cf. M. C. Pino et M. Mazza, *The use of literary fiction to promote mentalizing ability*, in "PLoS One", n. 11 (8), 2016, DOI: 10.1371/journal.pone.0160254.

¹¹ D. Samur, M. Topps et S.L. Koole, *Does a single session of reading literary fiction prime enhanced mentalizing performance ? Four replication experiments of Kidd and Castano (2013)*, in "Cognition and Emotion", 2017, Doi.org/10.1080/02699931.2017.1279591; M. E. Panero, D. S. Weisberg, J. Black, T. R. Goldstein, J. L. Barnes, H. Brownell et E. Winner, *Does reading a single passage of literary fiction really improve Theory of Mind ? An attempt at replication*, in "Journal of Personality and Social Psychology", n. 111/5, 2016, DOI: 10.1037/pspa0000064.

¹² D. C. Kidd et E. Castano (2017), Panero et al., *Failure to replicate methods caused the failure to replicate results*, in "Journal of Personality and Social Psychology", n. 112/3, 2016, DOI: 10.1037/pspa0000072; D. Kidd et E. Castano, *Reading literary fiction and Theory of Mind : Three preregistered replications and extensions of Kidd and Castano (2013)*, in "Social Psychological and Personality Science", 2018, pp. 1-10.

domaine a été produit par l'équipe de Costa¹³. Il exploite un paradigme qui a été largement utilisé pour tester les inclinations morales des individus. Il consiste à présenter deux scénarios, *a priori* équivalents, mais qui suscitent des réactions différentes. Dans le premier, un trolleybus arrive à un embranchement où il doit normalement suivre la voie de droite. Sur cette voie, cinq personnes sont attachées sur les rails. Sur la voie de gauche, une unique personne est attachée sur les rails. Il n'y a pas moyen d'arrêter le tramway. La tâche du participant est de décider s'il doit utiliser un aiguillage pour dérouter le tramway vers la voie de gauche. Dans le second scénario, le trolleybus passe sous un pont sur lequel se trouve un gros monsieur. Au delà du pont, il poursuivra sa course sur une voie où cinq personnes sont attachées sur les rails. Pousser le gros monsieur sur la voie suffirait à arrêter le trolleybus avant qu'il n'atteigne les personnes attachées sur les rails. Ici, la tâche du participant est de décider s'il faut ou non pousser le gros monsieur sur la voie pour arrêter la course du trolleybus (Cf. Annexes pour les versions française et italienne utilisées dans notre étude). Les deux scénarios sont, *prima facie*, identiques quant à leurs implications morales : dans les deux cas, le dilemme est soit de ne rien faire et de laisser le trolleybus tuer cinq personnes, soit d'agir (de changer l'aiguillage ou de pousser le gros monsieur sur la voie) et de sacrifier une personne pour en sauver cinq. Les réactions des participants à ces deux scénarios sont cependant bien différentes puisque 80% environ des participants sont prêts à changer l'aiguillage, mais que seulement 20% sont prêts à pousser le gros monsieur sur la voie¹⁴.

Costa et son équipe ont ajouté une dimension nouvelle à cette expérience en prenant des sujets bilingues et en leur soumettant le problème soit dans la langue maternelle, soit dans la langue seconde.

¹³ A. Costa, A. Foucaut, S. Hayakawa, M. Aparici, J. Aposteguia, J. Heafner et B. Keysar, *Your morals depend on language*, in "PLoS One", n. 9 (14), 2014, DOI: <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0094842>.

¹⁴ D. M. Bartels, *Principled moral sentiment and the flexibility of moral judgment and decision making*, in "Cognition", n. 108, 2008, pp. 381-417.

Dans une première expérience, ils ont utilisé le second scénario, qu'ils ont présenté à leurs participants soit dans leurs langues maternelles soit dans leurs langues secondes¹⁵. L'hypothèse était que la langue seconde introduit une distance affective qui rendrait les participants, qui lisent le problème dans leur seconde langue, davantage enclins à décider de pousser le gros monsieur sous le trolleybus. Les résultats ont vérifié cette hypothèse puisque lorsque le problème leur était présenté dans leur langue maternelle, 20% des participants choisissaient cette option, alors que ce pourcentage grimpe à 33% chez les participants qui ont lu le problème dans leur langue seconde. Dans une seconde expérience, Costa et son équipe ont utilisé les deux scénarios du problème du trolleybus, qu'ils ont, de nouveau, présentés aux participants, soit dans leur langue maternelle, soit dans leur langue seconde. Alors que, dans le premier scénario, moins "affectif", la présentation dans une langue première ou dans une langue seconde ne faisait pas de différence, pour le second scénario, les résultats de l'expérience 1 étaient non seulement répliqués, mais renforcés. Les participants qui ont lu le problème dans leur langue maternelle n'étaient que 18% à être prêts à sacrifier le gros monsieur. Ce pourcentage passait à 44% dans le groupe qui a lu le scénario dans la langue seconde. Il faut enfin noter que des résultats similaires ont été obtenus dans des tâches de raisonnement où la présentation d'un problème dans la langue seconde incite les participants à privilégier des réponses rationnelles ou logiques, bien plus que ne le fait la présentation dans la langue maternelle¹⁶. Il s'agit donc d'un effet robuste.

4. Notre étude

Notre étude s'inscrit à l'intersection de ces deux perspectives : l'impact de la fiction littéraire sur la cognition sociale et l'effet de la langue seconde sur le comportement d'un individu lors de la lecture

¹⁵ Les participants venaient d'origines différentes et avaient donc des langues premières et secondes variées.

¹⁶ B. Keysar, S. Hayakawa et S. G. An, *The foreign-language effect: thinking in a foreign tongue reduces decision biases*, in "Psychological Science", n. 23/6, 2012, pp. 661-668.

d'un problème. Nous souhaitons essayer d'expliquer pourquoi la fiction littéraire a un impact plus important sur la cognition sociale que la fiction populaire. Dans leur article, Kidd et Castano suggèrent que la fiction littéraire mobilise davantage les capacités de mentalisation que ne le fait la fiction populaire, parce qu'elle donne une importance bien plus grande à la subjectivité des personnages et que pour cette raison elle donne davantage accès à une multiplicité de points de vue. Une des faiblesses de l'étude de Kidd et Castano est qu'elle ne contrôle pas le contenu des textes proposés aux participants. En effet, les textes (soit des nouvelles complètes, soit des extraits de roman) ont des origines diverses et traitent de sujets différents. Pour tester l'hypothèse selon laquelle ce qui explique la différence d'impact de la fiction littéraire vs. populaire réside dans l'expression de la subjectivité, nous avons donc décidé de prendre un unique texte que nous avons modifié pour obtenir deux versions : une version "subjective" (principalement au discours indirect libre) et une version "objective" (principalement au discours indirect). L'hypothèse était que la lecture de la version subjective aurait un impact plus important sur le score au RMET que la version objective.

En outre, pour tester l'impact de la langue seconde sur le comportement d'un individu, et plus précisément sur la mesure de l'empathie, nous avons décidé de faire lire ces textes et de faire passer les expériences conçues pour notre étude aussi bien à des francophones qu'à des italophones étudiant le français comme langue seconde.

5. Matériel expérimental et procédure¹⁷

Nous avons fait le choix d'une nouvelle de Camus, *La Femme adultère*, première nouvelle du recueil *L'Exil et le royaume* (le texte imprimé fait 8 pages). Le choix d'une nouvelle correspondait au souci de faire lire aux participants un texte dans son intégralité plutôt qu'un

¹⁷ Tous les documents relatifs au matériel expérimental sont accessibles à partir de l'Annexe.

fragment. Nous avons manipulé le texte original dans deux directions opposées :

- Pour obtenir une version « plus subjective », nous avons manipulé le texte de façon à augmenter les effets de focalisation interne ; nous avons, par exemple, ajouté de l'imparfait et du discours indirect libre au texte de Camus ;
- Pour obtenir une version « plus objective », au contraire, nous avons manipulé le texte de façon à augmenter les effets de focalisation externe ou de focalisation zéro ; nous avons, par exemple, passé l'imparfait au passé simple et transformé en discours indirect les discours et pensées rapportés.

Dans le tableau ci-dessous, on trouvera un exemple des trois versions du texte : originale, subjective et objective (Cf. Annexes pour les versions intégrales).

Version originale	Version subjective	Version objective
...Puis le vent parut se calmer, la brume s'éclaircit un peu et le véhicule reprit de la vitesse. Des trous de lumière s'ouvraient dans le paysage noyé de poussière. Deux ou trois palmiers grêles et blanchis, qui semblaient découpés dans du métal, surgirent dans la vitre pour disparaître l'instant d'après. – Quel pays ! dit Marcel. L'autocar était plein d'Arabes qui faisaient mine de dormir, enfouis dans leurs burnous. Quelques-	...Puis le vent parut se calmer calmait, la brume s'éclaircissait un peu et le véhicule reprit reprenait de la vitesse. Des trous de lumière s'ouvraient dans le paysage noyé de poussière. Deux ou trois palmiers grêles et blanchis, qui semblaient découpés dans du métal, surgirent surgissaient dans la vitre pour disparaître l'instant d'après. – Quel pays ! dit Marcel. L'autocar était plein d'Arabes qui faisaient mine de dormir, enfouis dans	...Puis le vent parut se calmer, la brume s'éclaircit un peu et le véhicule reprit de la vitesse. Des trous de lumière s'ouvriraient dans le paysage noyé de poussière. Deux ou trois palmiers grêles et blanchis, qui semblaient découpés dans du métal, surgirent dans la vitre pour disparaître l'instant d'après. – Quel pays ! dit Marcel. L'autocar était plein d'Arabes qui faisaient mine de dormir, enfouis dans leurs burnous. Quelques-uns avaient ramené

uns avaient ramené leurs pieds sur la banquette et oscillaient plus que les autres dans le mouvement de la voiture. Leur silence, leur impassibilité finissaient par peser à Janine ; il lui semblait qu'elle voyageait depuis des jours avec cette escorte muette...	leurs burnous, <i>remarqua-t-elle.</i> Quelques-uns avaient ramené leurs pieds sur la banquette et oscillaient plus que les autres dans le mouvement de la voiture. Leur silence, leur impassibilité finissaient par <i>lui</i> peser <i>à Janine ; il lui semblait</i> <i>il y avait des jours</i> qu'elle voyageait depuis des jours avec cette escorte muette, <i>lui semblait- il...</i>	leurs pieds sur la banquette et oscillaient plus que les autres dans le mouvement de la voiture. Leur silence, leur impassibilité finissaient <i>par peser à troubla</i> Janine ; il lui semblait <i>elle pensa</i> qu'elle voyageait depuis des jours avec cette escorte muette...
---	---	---

Tableau 1 : Les différentes versions du texte

Les participants ne voyaient qu’une version du texte, soit la version subjective, soit la version objective, qui leur était assignée de façon aléatoire.

Les participants commençaient par remplir un formulaire de consentement, avant de lire le texte dans la version qu’on leur avait attribuée. Ensuite, ils passaient le RMET, puis remplissaient le test d’immersion, puis le test du Trolley bus¹⁸, un questionnaire de compréhension comportant cinq questions et permettant de vérifier qu’ils avaient bien lu le texte et, enfin, l’ART (Cf. Annexes).

Les Français passaient l’ensemble dans leur langue maternelle. Les Italiens passaient l’ensemble dans leur langue seconde, le français, sauf le formulaire de consentement, le RMET et l’ART qu’ils passaient en italien.

¹⁸ Nous avons choisi de nous en tenir à la version pour laquelle la langue, maternelle ou seconde, faisait une différence dans l’étude de Costa et de son équipe.

6. RMET et ART en français

La version française du RMET a été mise au point par Prévost et son équipe¹⁹ et celle que nous avons utilisée se base sur cette traduction avec quelques adaptations proposées par Tatjana Nazir et Zoé Cayol dans le cadre du projet ANR COGHulice qui est actuellement en cours (Cf. Annexes). Pour l'ART aussi, nous avons utilisé une version mise au point par Tatjana Nazir et Zoé Cayol dans le cadre du même projet. Cette version comportait 41 auteurs de fiction littéraire, 20 auteurs de fiction populaire, 5 auteurs populaires d'essais, et 64 noms fictifs ne correspondant à aucun auteur répertorié sur Wikipédia.

7. RMET et ART en italien

La version italienne du RMET que nous avons utilisée a été traduite et standardisée en langue italienne par Marzia Serafin et Luca Surian de l'Université de Trieste²⁰ à partir d'un groupe de 195 participants adultes sans pathologies mentales. Pour l'ART, nous avons mis au point une version italienne comptant 90 noms propres dont 30 noms d'auteurs de fiction littéraire assez connus, 30 noms d'écrivains de fiction populaire ou d'essais, 30 noms assez communs en langue italienne mais ne correspondant à aucun écrivain répertorié sur Wikipédia. Cette version a été testée auprès de dix personnes avec succès, avant d'être utilisée dans les expériences proprement dites.

8. Expérience Pilote

Avant de lancer l'expérience 1, nous avons souhaité faire une expérience pilote pour voir si l'hypothèse d'un effet différent d'un texte subjectif vs. objectif sur la mesure de l'empathie était tenable. Nous

¹⁹ M. Prévost, M-L. Carrier, G. Clowne, P. Zelkowitz, L. Joseph et I. Gold, *The Reading the Mind in the Eyes Test : validation of a French version and exploration of cultural variations in a multi-ethnic city*, in "Cognitive Neuropsychiatry", 2013, Doi.org/10.1080/13546805.2013.823859.

²⁰ Cf. Serafin M., Surian L., *Il Test degli Occhi: uno strumento per valutare la "Teoria della Mente"*, in "Giornale italiano di Psicologia", n. XXXI, 4 décembre 2004, pp. 839-860.

avons fait passer en France l'expérience à 21 participants (20 femmes, 1 homme ; âge médian 21 ans), dont 11 ont lu le texte dans sa version objective et 10 l'ont lu dans sa version subjective. Nous avons particulièrement examiné les résultats du RMET : le groupe subjectif avait une moyenne de 26,5, alors que le groupe objectif avait une moyenne de 25,27. Bien que les effectifs de chaque groupe soient beaucoup trop bas pour permettre de faire des statistiques, ces résultats paraissaient encourageants.

9. Expérience 1

L'expérience 1 avait pour but de tester, en français, la différence éventuelle dans la performance au RMET entre un groupe qui a lu la version subjective du texte de Camus et un groupe qui a lu la version objective de ce texte (les deux groupes ont été recrutés chez des étudiants de langue maternelle française à l'Université Lyon 2²¹). Le second objectif était de voir si la lecture dans la langue maternelle vs. la langue seconde faisait une différence, raison pour laquelle la même expérience, *mutatis mutandis*, a été passée auprès d'étudiants de langue maternelle italienne, apprenants du français L2. En Italie, il y avait 4 groupes : un groupe avancé (Master et Doctorat du *Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"*, section Français ; entre B2 et C1 du QCER), divisé en deux sous-groupes, l'un qui a lu la version subjective et l'autre la version objective du texte ; un groupe intermédiaire (Licences du *Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"*, section Français ; entre B1 et B2 du QCER) qui a également été divisé en deux sous-groupes de façon semblable. Tous ces groupes, français et italiens, ont passé, dans l'ordre, le RMET, le test d'immersion, le test du Trolleybus, le questionnaire de compréhension sur le texte et l'ART, après lecture du texte.

²¹ L'Université Lyon 2 est l'une des deux universités de lettres et de sciences humaines de Lyon.

9.1 Procédure

En France, les participants ont passé toutes les expériences dans leur langue maternelle et sur écran, après avoir lu une version imprimée du texte. En Italie, ils ont lu le texte en français, et ils ont passé le test d'immersion, le test du Trolleybus et le questionnaire de compréhension en français. En revanche, ils ont passé le RMET et l'ART en italien²², et l'ensemble de l'expérience (y compris la lecture du texte) a suivi la procédure papier-crayon.

9.2 Participants

En France, les participants (groupe objectif 39 ; groupe subjectif 38) se répartissaient entre 66 femmes et 11 hommes avec un âge moyen de 21,5 ans (de 19 à 29). Ils ont été assignés au groupe subjectif ou au groupe objectif de façon aléatoire. Nous n'avons pas retenu les résultats de tous les participants. Les critères d'exclusion étaient un score RMET ≤ 18 , ce qui nous semblait trop bas pour être sûrs que l'exercice ait été effectué attentivement, des réponses erronées au questionnaire de compréhension (COM ≥ 1), et/ou plus de 4 erreurs dans l'ART (reconnaissance erronée d'un nom fictif d'auteur, ART > 4). En France, 2 participants ont été exclus pour un score RMET trop faible, 3 participants ont été exclus pour des erreurs dans l'ART et 13 pour des erreurs au questionnaire de compréhension, certains sujets cumulant plusieurs causes d'exclusion :

	Critères d'exclusion			Total exclus	Total retenus
	RMET ≤ 18	ART > 4	COM ≥ 1		
Subjectif	1	3	8	11	27
Objectif	1	0	5	6	33
Total	2	3	13	17	60

Tableau 2 : Participants français – expérience 1

²² En effet, le RMET utilise des adjectifs avec des différences subtiles et serait difficile à passer dans une langue seconde. Par ailleurs, l'ART mesure l'intérêt pour la littérature et cet intérêt, s'il existe, commence dans la langue maternelle et pas dans la langue seconde.

En Italie, les participants étaient 176 et se répartissaient entre 19 hommes et 157 femmes avec un âge moyen de 22,6 ans (de 19 à 39). Quant à leur maîtrise du français L2, 79 participants avaient un niveau avancé alors que 97 avaient un niveau intermédiaire. Ils ont été assignés au groupe subjectif (40 avancés et 48 intermédiaires) et objectif (39 avancés et 49 intermédiaires) de façon aléatoire. Comme pour les participants français, nous n'avons pas retenu les résultats de tous les participants italiens : nous avons appliqué les critères d'exclusion susmentionnés. En Italie, donc, on a exclu 29 participants. Le nombre des participants exclus selon leur appartenance aux sous-groupes et selon les différentes raisons d'exclusion, ainsi que le nombre des participants dont les résultats ont été retenus pour notre expérience sont synthétisés dans le tableau ci-dessous :

	Critères d'exclusion			Total exclus	Total retenus
	RMET ≤ 18	ART > 4	COM ≥ 1		
Subjectif Avancé	2	3	4	7	33
Subjectif Intermédiaire	2	3	6	8	40
Objectif Avancé	2	1	3	6	33
Objectif Intermédiaire	3	2	3	8	41
Total	9	9	16	29	147

Tableau 3 : Participants italiens – expérience 1

9.3 Résultats

Les résultats de cette première expérience ont été plutôt décevants, notamment en ce qui concerne l'hypothèse selon laquelle une version subjective d'un texte aurait un effet plus important que la version objective de ce texte sur l'empathie.

En France, les scores au RMET ne sont pas significativement différents (test de Wilcoxon : $W = 457$; $p\text{-value} = 0.4345$) entre les deux

groupes avec un score moyen de 25.88 et un score médian de 26 pour le groupe objectif (min : 21 ; max : 30), et un score moyen de 26 et un score médian de 26 pour le groupe subjectif (min : 22 ; max : 30). Comme Kidd et Castano (2013) nous avons réalisé une analyse de la variance (ANOVA) avec le score ART des sujets et le groupe d'appartenance pour facteurs. Nous n'avons retrouvé ni d'influence du score ART sur les scores RMET ($\beta = 0,002$; $p = 0,13$; $\omega_p^2 = 0,02$) ni d'effet du groupe ($F(1,56) = 0,01$; $p = 0,92$; $\omega_p^2 = 0$). On n'a pas donc de différence de coefficient d'empathie liée à la nature subjective ou objective du texte. On n'a pas non plus de différence significative au test d'immersion, bien qu'un léger avantage soit trouvé pour le groupe subjectif. En ce qui concerne le test du Trolleybus, les participants du groupe subjectif (29,6%) sont un peu moins enclins que ceux du groupe objectif (39,4%) à pousser le gros monsieur sur la voie, mais cette différence n'est pas significative. Ainsi, sur tous les résultats, le groupe subjectif a un léger avantage sur le groupe objectif, mais cet avantage n'est pas significatif.

Variables indépendantes	Test	P	ω_p^2
ART	$\beta = 0.002$	0.13	0.02
Groupe	$F_{1,56} = 0.01$	0.92	0.00
ART x Groupe	$F_{1,56} = 1.90$	0.17	0.01

Tableau 4 : Analyse de la variance des résultats français pour le score RMET, expérience 1

Groupe	Min	Max	Médiane	Moyenne
Objectif	21	30	26	25,88
Subjectif	22	30	26	26

Tableau 5 : Tableau des résultats français pour le score RMET, expérience 1

En Italie, il n'y a pas de différence significative concernant le test du Trolleybus (32,9% entre la somme des participants aux deux

groupes subjectifs, et 32,4% pour la somme des participants aux deux groupes objectifs) ni selon le niveau de maîtrise du français ni selon la version du texte lue : en d'autres termes, les groupes avancés et intermédiaires ont des résultats similaires quel que soit le texte qu'ils ont lu. On n'a pas non plus de différence significative au test d'immersion. Pour l'analyse de la variance des scores au RMET, nous avons ajouté comme variable indépendante le niveau de maîtrise du français. Seule l'interaction entre le score ART et le groupe (objectif ou subjectif) est significative, ce qui dans le détail correspond à une influence du score ART sur le score RMET indécidable dans le groupe ayant lu la version objective du texte, et plus présente quoique non significative également pour le groupe subjectif ($p = 0,08$).

Variables indépendantes	Test	P	ω_p^2
ART	$\beta = 0,18$	0,35	0
Groupe	$F_{1,139} = 0,005$	0,95	0
Niveau	$F_{1,139} = 0,15$	0,70	0
ART x Groupe	$F_{1,139} = 4,07$	0,05	0,02
ART x Niveau	$F_{1,139} = 1,47$	0,23	0,003
Groupe x Niveau	$F_{1,139} = 0,60$	0,44	0
ART x Groupe x Niveau	$F_{1,139} = 0,25$	0,62	0

Tableau 6 : Analyse de la variance des résultats italiens pour le score RMET, expérience 1.

Groupe	Min	Max	Médiane	Moyenne
Objectif	20	32	24	25,1
Intermédiaire				
Objectif Avancé	19	31	25	25,2
Subjectif	19	31	25	25,2
Intermédiaire				
Subjectif Avancé	19	31	25	25

Tableau 7 : Tableau des résultats italiens pour le score RMET, expérience 1

9.4 Discussion

Au terme de cette première expérience, il apparaît donc que la présentation d'un texte dans une version objective ou subjective n'a pas d'influence significative sur la mesure de l'empathie. Les résultats pour les participants italiens ne montrent aucune différence entre les groupes. On pourrait expliquer cette absence de résultat par le fait que les participants lisent le texte dans une langue seconde. Mais les participants français, qui ont lu les deux versions du texte dans leur langue maternelle, ne présentent pas non plus de différence significative au RMET selon qu'ils ont lu la version objective ou la version subjective.

Comme on le voit dans les tableaux ci-dessus, les scores au RMET sont différents en France et en Italie. Cependant, le test est passé dans deux versions différentes, la version française et la version italienne, chacune correspondant à une traduction depuis la version originale en anglais. Même si ces deux versions ont été standardisées²³, il reste difficile de comparer les scores français et les scores italiens. En ce qui concerne la version en français, la littérature scientifique avait observé un score moyen de 26.2 pour la population générale et un score moyen de 28 pour les étudiants universitaires²⁴. Pour ce qui est de la version italienne, en revanche, Serafin et Surian avaient observé un score moyen de 25,0 pour les participants entre 18 et 40 ans²⁵, ce qui correspond à l'âge de notre échantillon. On observera, donc, que les scores que nous avons obtenus en Italie pour l'expérience 1 sont parfaitement en ligne avec la littérature scientifique de référence, alors que les scores français sont légèrement plus bas, ce qui pourrait s'expliquer par les variations diatopiques entre la traduction en français québécois et le français « hexagonal » parlé par nos participants.

²³ Pour la version française, cette standardisation s'est faite au Québec et pas en France, ce qui ajoute une dimension supplémentaire au problème.

²⁴ Les résultats sont disponibles sur le site www.psychomedia.qc.ca/

²⁵ Cf. Serafin M., Surian L., cit., p. 846.

On se souviendra cependant que l'expérience de Kidd et Castano (2013) comparait, outre la lecture de fiction littéraire vs. populaire, ou lecture de fiction vs. lecture de textes documentaires, des groupes qui n'ont rien lu vs. des groupes qui ont lu une fiction. Cette dimension est bien évidemment absente dans notre première expérience. L'expérience 2 a pour but de remédier à cette lacune, comme on va maintenant le voir.

10. Expérience 2

L'expérience 2 avait deux objectifs : revenir à la question de Kidd et Castano (2013), à savoir l'effet de la lecture d'un texte de fiction sur la mesure de l'empathie lorsqu'on compare un groupe sans lecture et un groupe avec lecture ; revenir à la question de savoir si la lecture d'un texte en langue maternelle ou en langue seconde a un effet différent sur cette mesure.

Pour répondre à ces deux questions, nous avons ajouté aux groupes de l'expérience 1 trois nouveaux groupes :

- En France : un groupe sans lecture ;
- En Italie :
 - Un groupe sans lecture ;
 - Un groupe qui a lu la traduction italienne²⁶ de la nouvelle de Camus.

Les performances de ces nouveaux groupes ont été comparées à celles des groupes de participants à l'expérience 1.

10.1 Procédure

La procédure a été la même que pour l'expérience 1, mais les participants des deux groupes sans lecture n'ont répondu ni au questionnaire de compréhension, ni au questionnaire d'immersion. Qui plus est, les deux groupes italiens ont passé tous les items

²⁶ A. Camus, *L'esilio e il regno*, traduzione italiana di Yasmina Melaouah, Firenze/Milano, Giunti Editore/Bompiani, edizione digitale, 2018, pp. 7-19.

expérimentaux en italien. Les participants français ont été recrutés sur le web, via PROLIFIC (<https://www.prolific.co>) et ont donc répondu en ligne. Les participants italiens ont été recrutés parmi les étudiants de langues étrangères de l'Université de Naples « L'Orientale » ne suivant pas d'enseignement de français et ont répondu à une version papier-crayon du matériel expérimental.

10.2 Participants

En France, on a rajouté un groupe sans lecture de 38 participants (20 femmes et 18 hommes), ce qui, additionné aux groupes de l'expérience 1, fait un total de 115 participants (86 femmes, 29 hommes, âge moyen 21,7, de 18 à 29 ans). Selon le critère d'exclusion basé sur l'ART, on a exclu 4 participants du groupe sans lecture.

En Italie, on a rajouté un groupe sans lecture de 55 participants (50 femmes et 5 hommes) et un groupe langue maternelle de 37 participants (30 femmes et 7 hommes), pour un total de 268 participants (237 femmes, 31 hommes, âge moyen 22,53, de 19 ans à 39 ans). Pour le groupe sans lecture nous n'avons retenu que 49 participants, 6 d'entre eux ayant été exclus à cause d'un score RMET ≤ 18 . Pour le groupe langue maternelle on a retenu 35 participants, car 1 participant a été exclu selon le critère RMET ≤ 18 et 1 participant a été exclu selon le critère ART >4 .

10.3 Résultats

Dans l'analyse on compare deux groupes pour le français : pas de lecture (le nouveau groupe), lecture (les deux groupes de l'expérience 1). En ce qui concerne le Trolleybus, on a une différence non significative (p -value = 0.26), puisque le groupe sans lecture est prêt à pousser le gros monsieur à 44,1%, et le groupe avec lecture à 35%. Les résultats du RMET ne diffèrent cependant pas de façon significative selon les groupes (W -855,5 ; p -value = 0.10), comme on le voit dans le tableau ci-dessous. L'analyse de la variance avec le modèle proposé par Kidd et Castano ne montre aucun effet significatif.

Variables indépendantes	Test	P	ω_p^2
ART	$\beta = 0.05$	0.05	0.03
Groupe	$F_{1,90} = 1.87$	0.18	0.01
ART x Groupe	$F_{1,90} = 0.44$	0.51	0

Tableau 8 : Analyse de la variance des résultats français pour le score RMET, expérience 2

Groupe	Min	Max	Médiane	Moyenne
Lecture	21	30	26	25,93
Pas de lecture	20	32	26,5	26,56

Tableau 9 : Tableau des résultats français pour le score RMET, expérience 2

Pour l'italien, en ce qui concerne le Trolleybus, on a des différences non significatives ($p\text{-value}=0,10$) entre les trois groupes (sans lecture, langue maternelle, L2) : le groupe sans lecture est prêt à pousser le gros monsieur à 44,9%, le groupe L2 à 32,7% et le groupe langue maternelle à 22,9%. L'analyse de la variance pour le score RMET à la manière de Kidd et Castano montre cependant un effet de groupe ($F(2,225)=3,93$; $p\text{-value} = 0,02$) lié selon les tests post-hoc à une différence significative au RMET entre le groupe sans texte et le groupe langue maternelle ($p\text{-value} = 0.007$). Cependant, la différence entre le groupe sans texte et le groupe L2 n'est pas significative ($p\text{-value} = 0,29$), pas plus que la différence entre le groupe L2 et le groupe langue maternelle ($p\text{-value} = 0,06$).

Variables indépendantes	Test	P	ω_p^2
ART	$\beta = 0.15$	0.24	0.00
Groupe	$F_{2,225} = 68.03$	0.02	0.02
ART x Groupe	$F_{2,225} = 17.11$	0.37	0

Tableau 10 : Analyse de la variance des résultats français pour le score RMET, expérience 2

Groupe	Min	Max	Médiane	Moyenne
Langue maternelle	20	31	26	<u>26,14</u>
L2	19	32	25	25,12
Pas de lecture	19	31	24	<u>24,39</u>

Tableau 11 : Tableau des résultats italiens pour le score RMET, expérience 2

10.4 Discussion

Bien que, dans cette seconde expérience, les résultats du français restent décevants, il n'en va pas de même pour les résultats des participants italiens : on a une différence entre le groupe sans lecture et le groupe avec lecture, mais seulement dans la langue maternelle et pas dans la langue seconde.

Ainsi, on le voit, on retrouve ici deux effets intéressants : l'effet décrit par Kidd et Castano (2013) sur la mesure d'empathie, selon qu'il y a lecture de fiction ou pas de lecture ; l'effet langue maternelle vs. langue seconde, puisque l'impact du texte de fiction ne se manifeste que dans la langue maternelle.

11. Conclusion

À l'origine, l'objectif de cette étude était double. Partant du principe que la différence trouvée par Kidd et Castano (2013) entre l'impact de la lecture d'une fiction populaire vs. littéraire sur la mesure d'empathie correspondait à une réalité, nous avons fait l'hypothèse que la différence entre ces deux types de question est due à l'importance plus grande de l'expression de la subjectivité dans la fiction littéraire que dans la fiction populaire. Pour tester cette hypothèse et éviter le facteur confondant que constituent les différences éventuelles de contenu entre des textes différents, nous avons construit deux versions de la nouvelle de Camus, *La femme adultère*, l'une qui augmentait l'expression de la subjectivité dans le texte (version subjective), l'autre qui la réduisait (version objective). Nous avons soumis ces deux versions du texte de Camus à deux groupes de participants français,

assignés de façon aléatoire à la lecture de l'une ou l'autre version, puis testés sur une mesure d'empathie, le RMET.

Par ailleurs, à la suite d'un certain nombre de travaux sur la différence entre langue maternelle et langue seconde (cf., notamment, Costa et al. 2014, note 13), nous avons fait l'hypothèse que cette différence entre les deux versions du texte n'aurait pas le même impact lorsqu'elles sont lues dans une langue seconde. Nous avons testé quatre groupes d'étudiants de langue maternelle italienne, apprenant le français L2, divisés à la fois selon la version du texte que les participants ont lu et selon leur maîtrise du français.

Il s'est avéré que la lecture des deux versions du texte de Camus n'a produit aucune différence significative sur la performance au RMET que ce soit chez les Français ou chez les Italiens.

Nous avons donc étendu l'expérience initiale en ajoutant un groupe sans lecture dans les deux pays et un groupe qui a lu la traduction de la nouvelle en italien à Naples. Les résultats chez les Français restent non significatifs. En revanche, en Italie, on trouve un effet de la lecture du texte lorsqu'il est lu dans la langue maternelle.

On peut donc conclure de cette étude que, d'une part, la lecture d'un texte de fiction a un impact sur la mesure de l'empathie et que, d'autre part, le facteur langue maternelle vs. langue seconde a également une importance puisque l'impact de la lecture d'une fiction sur l'empathie n'est manifeste que lorsque le texte est lu dans la langue maternelle. On notera cependant qu'à partir d'un niveau de langue qui garantit la compréhension du texte, la différence de maîtrise de la langue seconde ne semble plus jouer de rôle, comme l'ont montré les résultats de l'expérience 1. Enfin, bien qu'il n'y ait pas de différence significative entre le score RMET des participants sans lecture et des participants ayant lu le texte en français (et donc dans la langue seconde), il faut noter que le score du groupe L2 se situe entre celui du groupe sans lecture et celui du groupe L1.

Annexes

Les expériences qu'ont passées les sujets sont les suivantes :

- RMET ;
- Test d'immersion ;
- Test du Trolleybus, version « gros monsieur » ;
- Questionnaire de compréhension ;
- ART.

Le texte original de Camus et les deux versions modifiées, ainsi que les différents tests utilisés pour les expériences peuvent être consultés à : <https://sites.google.com/view/matriexprimentalcostagliola/home-page>.



SARA LONGOBARDI

Università degli Studi "Suor Orsola Benincasa" di Napoli
sara.longobardi@unisob.na.it

EL LÉXICO COMO HERRAMIENTA DE DENUNCIA CONTRA LAS ADOPCIONES ILEGALES EN LA NOVELA *SI A LOS TRES AÑOS NO HE VUELTO* DE ANA R. CAÑIL (2011): ¿REDECCIÓN O ROBO DE NIÑOS?

Resumen

Objetivo del presente artículo es poner de relieve el uso del léxico como herramienta de denuncia social del caso *niños robados* en la novela *Si a los tres años no he vuelto* (2011) de Ana R. Cañil. A partir de los postulados teórico-metodológicos de la semántica léxica se examinan las funciones connotativas y denotativas de las *unidades palabra* detectadas en el texto. Además, se analiza la terminología jurídica del derecho de familia y del derecho penal que se encuentra en la obra en el marco teórico de los estudios sobre el léxico especializado. En concreto, se evidencia cómo el empleo de unidades léxicas connotativas desarrolla la función de reproducir en el texto el punto de vista de la dictadura franquista respecto a las adopciones de niños; mientras que, al contrario, el uso del léxico denotativo desempeña el papel de describir objetivamente la situación en la que tuvieron lugar las adopciones de los niños republicanos en las cárceles femeninas durante el franquismo. De este modo, la denuncia de la narrativa española contemporánea acerca de las adopciones de niños en el periodo franquista emerge del contraste entre el empleo de léxico connotativo y denotativo y, al mismo tiempo, de la oposición entre el uso de terminología jurídica del derecho de familia y la del derecho penal.

Abstract

The objective of this work is to highlight the use of the lexicon as a tool for social denunciation of the *niños robados* case in the novel *Si a los tres años no he vuelto* (2011) by Ana R. Cañil. From the theoretical-methodological postulates of lexical semantics, the connotative and denotative functions of the word units detected in the text are examined. In addition, the legal terminology of family law and criminal law found in the work are analysed in the theoretical framework of studies on specialized terminology. Specifically, it is evident how the use of connotative lexical units develops the function of reproducing

in the text the point of view of the Franco dictatorship regarding the adoptions of children; while, on the contrary, the use of the denotative lexicon plays the role of objectively describing the situation in which the adoptions of republican children in female prisons took place during the Franco regime. In this way, the denunciation of the contemporary Spanish narrative about the adoptions of children during the Franco period emerges from the contrast between the use of connotative and denotative lexicon and, at the same time, from the opposition between the use of legal terminology of the family law and the one of criminal law.

1. Introducción

Sobre el tema de los *niños robados* del franquismo se han publicado diferentes estudios en diversos ámbitos, muchos a partir de los primeros escándalos en España con relación a las adopciones ilegales, cuyos orígenes se remontan a las políticas de eliminación de la disidencia contra la dictadura franquista.

La primera investigación sobre la separación de madres republicanas de sus hijos, y sobre las condiciones de las prisiones franquistas bajo las cuales se verificaron las adopciones ilegales del régimen, se debe al historiador Vinyes¹. A ella siguió la publicación de muchas otras investigaciones histórico-periodísticas fundamentadas en testimonios². Conjuntamente, la producción de películas documentales basadas en los estudios de los historiadores jugó un papel crucial para dar a conocer a la opinión pública los acontecimientos de la época. A este respecto, fue fundamental el documental *Els nens perduts del franquisme* (2002), dirigido por Montserrat Armengou y Ricard Belis con el asesoramiento de R. Vinyes, posteriormente ampliado y

¹ Cf. R. Vinyes, *Irredentas. Las presas políticas y sus hijos en las cárceles franquistas*, Temas de Hoy, Ediciones Planeta, Madrid 2002.

² Cf. R. Torres y R. T. Mulas, *Desaparecidos de la guerra de España: 1936-?*, LA Esfera De Los Libros SL, 2002; R. Vinyes, *El daño y la memoria. Las prisiones de María Salvo*, Plaza y Janés, Barcelona 2004; E. Pons Prades, *Los niños republicanos en la guerra de España*, Oberon, Madrid 2004; T. Cuevas, *Testimonios de mujeres en las cárceles franquistas*, Instituto de estudios altoaragoneses 2004.

publicado como libro³, ya que “puso en relación los diferentes testimonios, la memoria y la historia, de esta forma enfrentó una nueva ‘verdad’ al discurso oficial que se había fraguado desde la dictadura y que se había afirmado durante la transición”⁴.

De igual modo, la narrativa española contemporánea también ha participado activamente en el proceso de reconstrucción de la memoria acerca del caso de los *niños robados* del franquismo y numerosas son las novelas que se han escrito hasta hoy⁵.

Los documentales y las novelas mencionados representan solo una muestra exigua de los existentes sobre el tema que, según los estudios⁶ referentes a las obras de ficción sobre la expropiación de niños durante la dictadura franquista, “posibilitaron el alcance a un nuevo público y el avance para restituir la identidad de alguno de los 43.000 niños que se suponen expropiados solamente en las primeras décadas del régimen”⁷.

³ Cf. R. Vinyes, M. Armengou, R. Belis, *Los niños perdidos del franquismo* (Vol. 55), Plaza y Janés, Barcelona 2002.

⁴ L. C. Souto, *Ficciones sobre la expropiación de menores en el régimen franquista y la apropiación de menores en la dictadura argentina: el exterminio ideológico y sus consecuencias en la narrativa actual* (Tesis Doctoral), Universidad de Valencia 2015, p. 52.

⁵ Cf. D. Chacón, *La voz dormida*, Alfaguara, Madrid 2002; B. Prado, *Mala gente que camina*, Alfaguara, Madrid 2006; E. Vila Torres, *Historias robadas*, Temas de Hoy, Madrid 2011; C. García Del Cid Guerra, *Las desterradas hijas de Eva*, Algón Editores, Granada 2012 son algunos ejemplos.

⁶ Cf. L. C. Souto, *Las narrativas sobre la apropiación de menores en las dictaduras española y argentina: El relato de la memoria y el de la identidad*, en “Olivar”, 14(20), 2013, pp. 221-243; L. C. Souto, *Panorama sobre la expropiación de niños en la dictadura franquista: propuesta terminológica, estado de la cuestión y representaciones de la ficción*, en “Kamchatka. Revista de análisis cultural”, (3), 2014, pp. 71-96; L. C. Souto, *Ficciones sobre la expropiación de menores en el régimen franquista y la apropiación de menores en la dictadura argentina: el exterminio ideológico y sus consecuencias en la narrativa actual* (Tesis Doctoral), Universidad de Valencia 2015.

⁷ L. C. Souto, *Ficciones sobre la expropiación de menores en el régimen franquista y la apropiación de menores en la dictadura argentina: el exterminio ideológico y sus consecuencias en la narrativa actual*, cit., p. 59.

El tema también se ha examinado desde el terreno periodístico, no solo con la publicación de artículos sobre la situación actual de las denuncias y del desarrollo jurídico de los distintos casos, sino también con reportajes de investigación sobre el robo y las adopciones ilegales de bebés y niños durante la dictadura, que seguidamente se fueron recogiendo en distintos libros⁸.

Asimismo, la sustracción de menores se ha tratado desde la perspectiva jurídica, en el ámbito del derecho penal⁹, considerando los “secuestros” de niños y los episodios de “desaparición forzosa” como crímenes contra la humanidad¹⁰ y arrojando luz sobre las áreas grises de la historia de la institución jurídica de la adopción en España¹¹.

Sin embargo, no obstante este panorama de estudios exhaustivos sobre la cuestión, son pocos los estudios que abarcan el tema desde una perspectiva lingüística y discursiva, para ocuparse de las características y mecanismos del lenguaje y del discurso que apoyaron la difusión de la ideología franquista acerca de las adopciones de niños en la esfera política, jurídica y periodística.

Desde el punto de vista lingüístico, el tema de las adopciones del franquismo y de los *niños robados* se ha abordado a través del estudio de la terminología jurídica de las leyes sobre adopción del periodo de la Guerra Civil y de la dictadura franquista (1936-1975) para investigar qué tipo de términos se utilizaron en las disposiciones de leyes que

⁸ Cf. J. Duva y N. Junquera, *Vidas robadas*, Aguilar, Madrid 2011; M. J. Estes Poves, *Niños robados: de la represión franquista al negocio*, Diagonal, Madrid 2012.

⁹ Cf. M. Bonet Esteva, *Los niños arrebatados por el franquismo a las mujeres. Constelaciones de casos, puntos de conexión y posibles abordajes jurídicos penales*. *Encuentro Internacional de Investigadores del Franquismo* (7è), Barcelona 2013.

¹⁰ Cf. M. Á. Rodríguez Arias, *El caso de los niños perdidos del franquismo: crimen contra la humanidad*, Tirant lo Blanch, Valencia 2008; E. Millaret Lores, *La calificación del secuestro de menores durante el Franquismo como crimen contra la humanidad y la lucha contra su impunidad en el Estado Español* (Tesis de Maestría), Universidad de Barcelona, Barcelona 2013.

¹¹ Cf. M. Baelo Álvarez, *La adopción. Historia del amparo socio-jurídico del menor* (Tesis Doctoral), Universidade da Coruña, A Coruña 2013.

regularon la práctica adoptiva de ese periodo histórico¹². Además, desde la perspectiva de la argumentación y del análisis crítico del discurso¹³, se han investigado las estrategias lingüístico-argumentativas y los recursos lingüísticos en los que hizo hincapié el discurso de la prensa franquista sobre adopción durante los años de la guerra civil española (1936-1939) y los de la primera etapa de la dictadura de Franco (1939-1959), periodos en los que la adopción estuvo motivada por razones ideológicas. Todo ello ha sido estudiado con el propósito de indagar cuáles fueron los recursos lingüísticos en que se basó el discurso ideológico, político y jurídico, perpetuado por las autoridades franquistas acerca de las adopciones de niños.

Este trabajo, en cambio, analiza qué tipo de lenguaje y de léxico se emplean actualmente en la narrativa española para hablar del tema, frente a los utilizados en el periodo franquista.

Entre las muchas novelas que se publicaron para denunciar el caso de *robo de niños* durante el franquismo, la elección de enfocar el estudio del léxico empleado en *Si a los tres años no he vuelto* es debida al hecho de que se trata de un relato histórico, como la misma autora Ana R. Cañil insiste en afirmar. Más allá del propósito de recrear el contexto histórico-político franquista, en la novela se pretende desenmascarar el robo de niños a través del relato detallado de los acontecimientos que tuvieron lugar en aquellos años especialmente –pero no solo– en las cárceles femeninas. Por lo tanto, las descripciones de los acontecimientos, de los lugares, de las personas y sus puntos de vista, están basados en hechos y documentos históricos, con el afán de reconstruir del modo más fiel posible lo que pasó en aquellos años con las adopciones ilegales o robos de niños. Y es precisamente por esta razón

¹² Cf. S. Longobardi, *De los años del franquismo a la Ley de Adopción de 1987: el léxico de las adopciones como ejemplo de retraducción social*, Cuadernos AISPI, 12, 2018, pp. 87-118; S. Longobardi, *La variación denominativa en textos jurídicos. Las prácticas adoptivas de 1936 a 1975*, Aracne editrice, Roma 2020.

¹³ Cf. S. Longobardi, *Adopción e ideología. Estrategias lingüístico-argumentativas en el discurso de la prensa franquista (1936-1959)*, Paolo Loffredo Editore, Napoli 2019.

que el léxico empleado en la obra es el mismo que se empleó en los periódicos, en las comunicaciones radiofónicas y en los discursos políticos durante la Guerra Civil y la dictadura franquista.

Por todo ello, el centro de interés de este artículo es el estudio contrastivo entre el léxico que se usó en el periodo franquista para llevar a cabo el discurso sobre adopción y el léxico que se emplea hoy para denunciar el caso de las adopciones ilegales, consideradas *robo de niños*. Dicho léxico se analiza teniendo en cuenta las teorías (§ 2) sobre las unidades léxicas, consideradas vehículo de información lingüística y enciclopédica, sus posibles connotaciones y denotaciones, los aspectos semánticos de dichas unidades analizadas en el contexto, su significado especializado. Los elementos relacionados con el periodo histórico de la Guerra Civil y de la dictadura franquista, que convierten el texto de Cañil en una novela documental, se examinan en el apartado 3. Las unidades léxicas encontradas en el texto se analizan en sus connotaciones políticas y religiosas (§ 4), en su carácter denotativo (§ 5) y en su empleo como unidades terminológicas especializadas (§ 6).

Los resultados obtenidos por el análisis se comentan en el apartado 7, observando de qué modo se construye el discurso actual de denuncia social del robo de niños del franquismo a través del empleo de estas mismas unidades en el texto. Finalmente, se exponen las conclusiones (§ 8).

2. Marco teórico y metodología

El presente estudio se desarrolla en el marco teórico del análisis de unidades léxicas y, en especial, en el de los estudios acerca de la semántica léxica¹⁴. El léxico es un fenómeno lingüístico que se

¹⁴ Para el estudio lexicológico, se han considerado puntos de referencia fundamentales: Cf. Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española, *Nueva gramática de la lengua española*, Espasa, 2 vols, Madrid 2009; E. de Miguel, *Panorama de la lexicología*, Ariel, Barcelona 2009, en el que se presenta el panorama de las investigaciones sobre la lexicología y el estado actual de esta disciplina en la primera década del siglo XXI; L. F. Lara, *Curso de lexicología*, Colegio De México AC 2006; en el que se expone el concepto de *unidad palabra*, el conjunto de las dos facetas con que se

considera un componente transversal de la lengua. Asimismo, a través de la observación de la palabra en el uso, se pueden abarcar también otros niveles lingüísticos: morfológico, fonológico, sintáctico y –el nivel por el que aquí interesa principalmente– semántico. Desde esta perspectiva, el léxico, además de las descripciones semánticas de las unidades léxicas, está vinculado con la gramática, con la pragmática y la lingüística cognitiva.

El concepto de unidad léxica – conjunto de formas léxicas que los hablantes reconocen cuando están juntas como un solo lexema – constituye un punto de partida imprescindible para abarcar el estudio lexicológico llevado a cabo en este trabajo. De hecho, como la reflexión sobre el léxico implica a la razón, al conocimiento del mundo y al saber sobre la lengua que sostiene esos distintos conocimientos, así pues, la unidad léxica se concibe como una *unidad de información lingüística y enciclopédica integrada*¹⁵. A través de esa definición, se destacan las propiedades de la unidad léxica: por un lado, la capacidad de significación de las palabras según sus características internas; por el

caracteriza el signo lingüístico, su aspecto formal, morfología, y su aspecto de contenido, semántica léxica. Para el estudio del léxico y de la connotación y denotación se citan solo algunos entre los numerosos trabajos existentes sobre el tema: Cf. J. Garrido, *El significado como proceso: connotación y referencia*, en “Anuario de estudios filológicos”, (2), 1979; M^a A. Álvarez Calleja, *Denotación y connotación*, en M. Raders, J. Conesa, *II Encuentros Complutenses en Torno a la Traducción*, Editorial Complutense, 1990, pp. 47-52; L. Álvarez, *Más sobre denotación y connotación*, en “Letras”, (58), 1999, 77-90; J. Garrido, *Léxico y argumentación en la estructura del discurso*, en C. Llamas, C. Martínez Pasamar, M. Casado, *Léxico y argumentación en el discurso público actual*, Lang, Francfort del Meno 2013, pp. 105-127; B. Cuarón, *La connotación: problemas del significado*, El Colegio de México 1978; B. Cuarón, *Connotation and meaning*, Walter de Gruyter, 2013; S. Gibson, *From representations to representing: On social representations and discursive-rhetorical psychology*, en G. Sammut et al., *The Cambridge handbook of social representations*, 2015, pp. 210-223; R. Coward, J. Ellis, *Language and Materialism: Developments in Semiology and the Theory of the Subject*, Routledge 2016; M. Jofré, *Función de la denotación y connotación en el discurso*, Universidad de Chile, 11(04), 2017; B. Battaner Arias y C. López Ferrero, *Introducción al léxico, componente transversal de la lengua*, Cátedra, Madrid 2019.

¹⁵ B. Battaner Arias y C. López Ferrero, *Introducción al léxico, componente transversal de la lengua*, Cátedra, Madrid 2019, p. 12.

otro, la referencia a los conocimientos del mundo externo, extralingüístico, esto es, el conocimiento enciclopédico.

La *unidad palabra*¹⁶ solo se ha estudiado desde el punto de vista formal, al acotar su formación exclusivamente desde el aspecto morfológico, sin dedicarle atención al conjunto de sus otras características¹⁷. El concepto de *unidad palabra* parte de dos consideraciones básicas: “la lingüística es una ciencia dedicada a estudiar todas las lenguas del mundo; tanto en su sistematicidad y sus características internas, como en sus raíces sociales, históricas y culturales, y en su residencia en la mente humana”¹⁸ y “la lengua es una actividad, una energía, necesariamente ligada a la experiencia humana, a la práctica del hablar, al desarrollo histórico y al mundo social en que el ser humano encuentra su plenitud”¹⁹. Por estas razones, además de las tres propiedades para determinar la unidad palabra, es decir, propiedades fonológicas, morfológicas y semántico-denominativas, la unidad palabra se caracteriza desde una perspectiva pragmática.

Como ya se ha mencionado, el presente trabajo se realiza en el ámbito de los estudios acerca de la semántica léxica: se estudiarán los significados de las palabras asumiendo que tienen una contraparte conceptual, es decir, que detrás de los significados hay contenidos mentales. Por lo tanto, describir significados lingüísticos significará describir qué contenidos conceptuales se expresan mediante palabras²⁰. Las estructuras cognitivas se basan en el conjunto de la experiencia humana y, en particular, en la experiencia físico-perceptiva: son precisamente las estructuras preconceptuales las que dan lugar a las estructuras semántico-conceptuales que se encuentran en el lenguaje, que llegan a tener sentido por el hecho de estar encarnadas en la

¹⁶ Cf. L. F. Lara, *Curso de lexicología*, Colegio De México AC 2006. Denominación que el autor usa por unidad léxica.

¹⁷ *Ibid.*, p. 10.

¹⁸ *Ibid.*, p. 9.

¹⁹ *Ibid.*, p. 41.

²⁰ Cf. G. Basile, F. Casadei, L. Lorenzetti, G. Schirru, A. M. Thornton, *Linguistica generale*, Carocci, Roma 2010, p. 318.

dimensión física²¹. La semántica léxica estudia las relaciones entre las palabras y dicha “dimensión física”. De hecho, como las palabras se utilizan para calificar, descalificar, matizar, es decir, añadir algún valor a la realidad, la semántica está interesada en la perspectiva que las palabras aportan a la realidad, esto es, en una propiedad netamente lingüística²².

La semántica léxica permite distinguir entre sentido y significado: el sentido es la faceta de significado de una palabra que se muestra en los contextos²³. La distinción entre sentido y significado, en términos lingüísticos, se remonta a la introducida por el filósofo Leibniz entre *intensión* y *extensión*, que son, respectivamente, el conjunto de entidades a las que se aplica una expresión y el conjunto de propiedades que identifican a esa entidad²⁴. En semántica lingüística, las distinciones entre sentido y significado e intención y extensión están asociadas con la distinción entre connotación y denotación.

En el campo de la lingüística, se toman en consideración algunos aspectos de las grandes distinciones entre denotación y connotación derivadas de la filosofía, señaladas por Cuarón²⁵:

- Denotación como señalamiento preciso de un signo hacia un objeto frente a connotación, como significado adyacente, añadido a un significado primero;
- Denotación como la referencia a aquellos sujetos de los que puede predicarse un término, o simplemente como el objeto a que se refiere un término, frente a connotación como el conjunto de las propiedades que determinan que un objeto pertenezca a una clase dada (o la distinción del mismo tipo: extensión-intención);
- Denotación como significado referencial vs. connotación como significado emotivo (asociación de imágenes, vivencias y valores);

²¹ *Ibid.*, p. 319.

²² B. Battaner Arias y C. López Ferrero, *op. cit.*, p. 137.

²³ *Ibid.*, p. 144.

²⁴ Cf. G. Basile *et al.*, *op. cit.*, p. 324.

²⁵ B. Cuarón, *La connotación: problemas del significado*, El Colegio de México 1978, pp. 131-132.

- Denotación como significado principal, primario literal o fijo vs. connotaciones variables o ambiguas, como significados secundarios, como sentidos adicionales figurados o metafóricos, o como valores afectivos.

En fin, la distinción entre significado y sentido se usa para expresar la diferencia entre el contenido que tiene un signo dentro del sistema lingüístico y el contenido que ese signo expresa cuando se usa en un contexto particular²⁶.

Gallardo²⁷ resume la teoría de Lara acerca del aspecto semántico de la palabra e indica que el significado resulta de un proceso que consta de cuatro etapas sucesivas, o sea, denominación, estereotipo, connotación, especialización:

Primero, una aprehensión de la realidad anclada biológica y cognitivamente, la “configuración perceptual”; luego, el filtrado de la realidad percibida por parte de los intereses de la comunidad, formando el nivel del estereotipo; a continuación, el enriquecimiento de la unidad semántica por su empleo en la cultura verbal, donde adquiere connotaciones y asociaciones de diverso tipo; por último, algunas palabras pueden ser objeto de “ajuste” referencial con la finalidad de servir para la comunicación en forma precisa e inequívoca, es decir, experimentar “especialización” del significado, lo que está en la base de las nomenclaturas científicas²⁸.

En este estudio, las unidades léxicas se analizan a partir de la primera y la tercera etapa del significado, o sea, según los fenómenos a los que puede estar sujeto el sentido: la connotación y denotación, es decir, respectivamente, un aspecto del significado cargado de experiencias de un hablante o de un grupo de hablantes y un significado con un

²⁶ Cf. G. Basile *et al.*, *op. cit.*, p. 324.

²⁷ D. Gallardo Rojas, *Luis Fernando Lara. Curso de lexicología*, en “Boletín de Filología”, 43, 2, 2008, pp. 291-299.

²⁸ *Ibid.*, p. 295.

referente evidente para todos. Asimismo, se estudian términos que sirven para la “comunicación en forma precisa e inequívoca”²⁹, o sea, especializados; en concreto, se analizan términos del lenguaje jurídico que pertenecen a diferentes ramas del derecho.

3. El relato histórico de A. R. Cañil: entre novela documental y episodios novelados

El propósito de este artículo no es el estudio de la novela desde el punto de vista literario, sin embargo es oportuno enmarcar las características que la convierten en novela documental. Todo ello con el objetivo de fijar un cuadro descriptivo de la obra que justifique por qué el léxico examinado (§ 4) debe considerarse una reproducción confiable del léxico utilizado en los años de la guerra civil española.

Si a los tres años no he vuelto es un relato histórico y su autora insiste en afirmarlo y explicarlo. Al final de la novela, declara las fuentes históricas en las que se basó para crear la trama, definir los personajes e incluso sus historias, basadas precisamente en historias de vida real³⁰. Los personajes de las presas políticas son mujeres que realmente existieron; para su descripción, Ana Cañil utiliza como fuente documental los tres tomos *Mujeres en las cárceles franquistas* de Tomasa Cuevas, que recabó los testimonios de sus compañeras de cárcel Petra Cuevas, Trini Gallego, Paz Azzati, María Valés, Juana Doña, Mercedes Núñez, así como el testimonio de Jimena, protagonista de la novela de Cañil, que prefirió no ser mencionada en los escritos de Tomasa Cuevas con su verdadero nombre³¹.

El personaje femenino de la directora de la cárcel está directamente inspirado en María Topete Fernández, de la que mantiene el verdadero nombre. La Topete fue la cruel directora de Ventas y de la maternal de San Isidoro, reales prisiones femeninas madrileñas en las que está

²⁹ Cf. L. F. Lara, *op. cit.*

³⁰ Cf. A. R. Cañil, *Si a los tres años no he vuelto*, Espasa Libros, Barcelona 2011, pp. 387-394.

³¹ *Ibid.*, p. 388.

ambientada la historia de *Si a los tres años no he vuelto*. La reconstrucción de su figura en las descripciones de la novela se basa en la memoria de las prisioneras recogidas en *Mujeres en las cárceles franquistas* de Tomasa Cuevas, en la de las funcionarias que la conocieron (Ana de la Rocha, Francisca Tolbaños y Ana Alfonso), en la información recopilada en los trabajos de los historiadores Ricard Vinyes, Fernando Hernández Holgado y Mirta Núñez, en los testimonios de Concha Yagüe, ex directora de la cárcel de Alcalá de Guadaíra y subdirectora de Tratamiento y Gestión Penitenciaria, autora de *Madres en prisión*³².

El personaje de la niña Pepita y de su madre se basan en los testimonios de Pepi (en la novela solo se cambian sus apellidos), que hoy es una mujer de setenta años que sigue buscando a su hermana, a la que la Topete dio en adopción mientras su madre Angelita estaba en la cárcel³³. El personaje de la prisionera Petra Cueva mantiene el verdadero nombre de la mujer a la que se inspira, así como Trini Gallego, cuyos testimonios fueron indispensables para la historia de *Si a los tres años no he vuelto*. La Gallego todavía hoy “lucha desde su luminoso piso de Barcelona, donde recibe a historiadores, periodistas, novelistas y todos los demás *istas* que ustedes deseen, con una generosidad y unas ganas que nunca un papel podrá reflejar”³⁴.

Además de los personajes basados en personas que realmente existieron, en la obra de Cañil se hacen referencias concretas al contexto histórico y social de la Guerra Civil, que ofrece el marco para los eventos de la historia. Se describe la situación política y los acontecimientos que tuvieron lugar:

El general Queipo de Llano había anunciado desde Radio Sevilla el exterminio de los rojos y que había una fuerza secreta formada por falangistas y militares perfectamente organizad para la acción e iban a tomar la capital desde dentro. [...] La radio nacional, puesta en alto en

³² *Ibid.*, p. 389.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

la cafetería, anunciaba que en ese momento las tropas de Franco bajaban por el paseo de la Castellana y miles de madrileños, brazo en alto, saludaban a los camiones con los soldados. El 1 de abril Franco anunció el fin de la guerra. “En el día de hoy, cautivo y desarmado el ejército rojo, han alcanzado las tropas nacionales...”³⁵.

Muchas veces se mencionan periódicos, como ABC³⁶, y en algunos casos los artículos que dan noticias sobre la dictadura:

Estaba echando un vistazo al ABC y aún mantenía en su cara la sorna motivada por la noticia que acababa de leer. Glosaban el poema del poeta oficial del régimen, José María Pemán, que los niños repetían en la escuela, además del *Cara al sol*, el *Oriamendi*, los rosarios y demás parafernalia. Leyó dos veces la estrofa para convencerse de en qué país vivía.

*Cuando hay que consumir la maravilla de alguna nueva hazaña, los ángeles que están junto a su silla miran a Dios y piensan en España*³⁷.

Otras veces se hace referencia a la vida cotidiana del pueblo español, describiendo como se desarrollaba bajo las políticas implementadas por el régimen:

Una mañana en un bar, Ramón y Jimena leyeron “ensaladilla nacional, 80 cent”. No sabían qué ensaladilla sería esa y, por curiosidad, preguntaron al camarero. – Señorita, es la antigua – y bajó la voz, la rusa, pero ya sabe que ahora no se puede ser de este país³⁸.

Muy importantes son las referencias a las teorías del psiquiatra militar Antonio Vallejo-Nágera en las que se basó la política de la eugenesia negativa. Un ejemplo de sus estudios es “Psiquismo del

³⁵ A. R. Cañil, *op. cit.*, p. 69.

³⁶ *Ibid.*, p. 57, 148, 291, 298, 331, se menciona el periódico ABC.

³⁷ *Ibid.*, p. 331.

³⁸ *Ibid.*, p. 70.

fanatismo marxista”, publicado en la revista *Semana Médica Española*, citada en la novela:

Luis abrió la revista por la página marcada: ‘La enorme cantidad de prisioneros de guerra en manos de las fuerzas nacionales salvadoras de España permite efectuar estudios en masa, en favorabilísimas circunstancias, que quizá no vuelvan a darse en la historia del mundo. Con el estímulo y beneplácito del Excmo. Señor Inspector de los Campos de Concentración, al que agradecemos toda suerte de cariñosas felicidades, iniciamos investigaciones seriadas de individuos marxistas, al objeto de hallar las relaciones que puedan existir entre las cualidades biopsíquicas del sujeto y el fanatismo político democrático-comunista’³⁹.

La política de la eugenesia negativa fue perpetuada en las cárceles durante los años de la dictadura. También la directora María Topete comparte las ideas del psiquiatra militar Vallejo-Nágera y considera que de este modo podrá salvar a los hijos de las rojas:

A María, que había salido de Conde de Toreno con la firme promesa interior de que dedicaría su vida a redimir a todas las mujeres descarriadas, equivocadas, brutas y analfabetas, le interesó muchísimo la tesis del famoso psiquiatra y militar. Decididamente, los rojos eran rojos no porque tuvieran un defecto genético, sino por el ambiente exterior y miserable en el que vivían, que les convertía en gente inferior de mente estrecha y mezquina. Una vez que triunfara la causa católica y el Alzamiento del Generalísimo, dedicaría su vida a enmendar ese defecto. Especialmente, en los pobres niños de los rojos, que no debían crecer en el mismo ambiente que sus padres. Tenían que ser reconducidos⁴⁰.

También se mencionan otras revistas de aquella época, como *Redención*, en la que a menudo se promueve la obra social del régimen:

³⁹ *Ibid.*, p. 62.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 166.

Los fusilamientos habían seguido, unos niños habían muerto y otros habían sido entregados al Patronato para la Redención de Penas, la última gran obra, «y simpática», rezaban los artículos del periódico *Redención, semanario para los reclusos y sus familias*. Ese patronato se hacía cargo de los huérfanos y los enviaba a conventos o seminarios en donde, a menudo, se perdía después su pista⁴¹.

Revistas y periódicos jugaron un papel fundamental para publicar las iniciativas de la dictadura en el ámbito social, en especial en lo que concierne al cuidado de los niños, futuro de España⁴². La promoción se llevaba a cabo también a través de noticias falsas. Se lean, por ejemplo, los siguientes fragmentos:

Y Jimena comenzó a contar cómo era la maternal de San Isidro, tan publicitada en la prensa del régimen y en *Redención*, el periódico que editaba la Dirección de Prisiones y que ya había sacado varios reportajes con las bondades del chalé del Manzanares. Jimena les contó el paripé montado al mes de llegar: un reportaje sobre los veintiún bautizos que habían visto publicado en *Redención*. «En la tarde del jueves se celebró una fiesta rebosante de ternura y emoción en la prisión de mujeres de la Carrera de San Isidro». El pie de una foto rezaba: «Una reclusa viendo cómo acarician a su hija los padrinos de ésta». —¡Padrinos! Era todo una pantomima, una crueldad. Algunas accedieron al bautizo por miedo, porque la celda de castigo y la ducha son un horror. Pero lo peor es que la Topete no nos deja ver a nuestros hijos esa única hora al día si no accedemos a sus exigencias⁴³.

⁴¹ *Ibid.*, p. 190.

⁴² Cf. S. Longobardi, *Adopción e ideología. Estrategias lingüístico-argumentativas en el discurso de la prensa franquista (1936-1959)*, cit., p. 13. “El discurso acerca de las adopciones de niños se ejecutó gracias a la creación de leyes específicas y se divulgó al pueblo español a través de los medios de comunicación a disposición de las autoridades, medios de entre los que destaca, en particular, la prensa [...] el discurso ideológico sobre la adopción y, más en general, sobre la infancia, se promovió por parte de la prensa española de estos años (1936-1959)”.

⁴³ A. R. Cañil, *op. cit.*, p. 247.

En la revista esa de los colaboracionistas, *Redención*, decían que esto era un «magnífico hotelito» a la salida del Puente de Segovia. Y que los niños tenían armarios roperos con Pinochos narigudos⁴⁴.

A través de artículos del periódico *Redención*, así como en muchos otros de la prensa franquista se hacía propaganda a la “gran obra” de beneficencia del estado y se elogiaba la eficiencia de los centros benéficos como Auxilio Social que, junto a otras instituciones como el Orden de Redención de Mujeres Caídas, el Patronato para la Protección de Menores y el para la Redención de Penas, se menciona varias veces en la novela.

Sin embargo, no obstante las referencias a las instituciones, periódicos, hechos de la época, en *Si a los tres años no he vuelto* también hay muchos episodios novelados, la misma autora explica que el relato de los acontecimientos de la vida amorosa de la Topete antes de que llegara a ser directora de la cárcel no se basa en fuentes documentales sino es simplemente una manera para intentar encontrar una razón por su crueldad, frialdad, rigidez⁴⁵. Además, el final feliz del relato en el que triunfa el bien, la reunión de la madre con su hijo y también con su esposo que regresa del cautiverio en el extranjero, no es representativa de la historia dramática de la gran mayoría de las mujeres republicanas de aquella época.

De todo modo, gracias a los numerosos testimonios en los que se basan las historias y los personajes y debido a las continuas referencias a la vida real durante los años de la Guerra Civil y del franquismo, es posible considerar *Si a los tres años no he vuelto* una novela documental.

4. El léxico connotativo: entre lo político y lo religioso

En *Si a los tres años no he vuelto* de Ana R. Cañil se encuentra un léxico política y retóricamente connotado, que había sido utilizado por las autoridades franquistas y por los partidarios de la dictadura, durante los años de la guerra civil española (1936-1939) y del franquismo (1939-1975), para denominar a los enemigos republicanos. A

⁴⁴ *Ibid.*, p. 248.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 389.

continuación, se presentan algunos ejemplos de unidades léxicas connotadas en el orden progresivo en que aparecen en el texto:

- las hordas republicanas
- bárbaros
- canallas
- bestias
- el dominio rojo
- crueldad y horrores del temperamento español
- el terror rojo
- gente inferior de mente estrecha y mezquina
- psicópatas antisociales
- el veneno marxista
- las hordas marxistas
- plaga
- el mal del marxismo
- el veneno del marxismo
- hordas rojas
- el virus del marxismo⁴⁶.

Como es posible constatar observando las unidades léxicas mencionadas, para definir a los republicanos, los personajes de la novela sostenedores del franquismo usan un léxico connotado negativamente. En algunos casos, se trata de apelación a través de sustantivos negativamente connotados ("canallas", "bestias", "bárbaros") o adjetivos ("inferior", "mezquina"); en otros, se trata de metáforas ("veneno", "virus", "plaga"). En cualquier caso, todas las denominaciones conllevan una marcada connotación negativa. Este léxico, política y retóricamente connotado, expresa el punto de vista subjetivo para calificar a los enemigos del franquismo, es decir, a los republicanos.

Con significado connotativo se hace referencia a los contenidos no objetivos que un signo puede transmitir, al conjunto de valores

⁴⁶ Para las unidades léxicas mencionadas cf. A. R. Cañil, *op. cit.*, pp. 62, 149, 60, 72, 149, 151, 157, 162, 166, 171, 173, 174, 242, 269, 272, 305, 367.

afectivos y simbólicos que puede evocar⁴⁷. También cabe señalar que “el significado connotativo puede variar con el tiempo y de un individuo a otro o de un grupo a otro”⁴⁸ y que son los mismos hablantes, individualmente y por comunidades lingüísticas, quienes llegan a conocer la significación y el uso de las palabras⁴⁹. Las connotaciones de una palabra se pueden definir como “las propiedades no definitorias de su referente, producto de la actitud, experiencia o cultura del hablante”⁵⁰.

A propósito de la connotación, hay que aclarar la importancia del contexto en el proceso de interpretación de la palabra. La palabra es unidad de información enciclopédica porque el léxico principalmente en sus tipos descriptivos (sustantivos, adjetivos, verbos y adverbios) es la interfaz entre el mundo –la realidad en la que viven o crean los hablantes– y el sistema lingüístico⁵¹. Pero no solo eso. La contextualización del léxico en el discurso es la que hace posible que también la experiencia y el pensamiento adquieran forma lingüística, de manera que las unidades léxicas son motivo de atención y estudio cada vez que una persona se acerca a un conocimiento, a un sentimiento, a una nueva situación⁵².

Es verdad que la información radica en el conocimiento del vocabulario que tenga el hablante y que memoriza de forma espontánea, pero también hay que considerar que dicha información se hace operativa cuando se activa una palabra para ser entendida y utilizada en el sistema de una lengua natural; requiere metacognición por parte del hablante para ir aumentando su caudal de unidades y en calidad⁵³. Este mismo aumento de “caudal de unidades” es

⁴⁷ G. Basile *et al.*, *op. cit.*, p. 327.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 328.

⁴⁹ B. Battaner Arias y C. López Ferrero, *op. cit.*, p. 29.

⁵⁰ J. Garrido, *El significado como proceso: connotación y referencia*, en “Anuario de estudios filológicos”, (2), 1979, p. 20.

⁵¹ B. Battaner Arias y C. López Ferrero, *op. cit.*, p. 12.

⁵² *Ibid.*, p. 13.

⁵³ *Ibid.*, p. 12.

representado por el sentido connotativo de la unidad léxica, que expresa uno o más significados adicionales, llenos de alusiones e implicaciones.

Otro ejemplo de léxico connotado, detectado en la novela de Ana R. Cañil, está constituido por las unidades léxicas con connotación religiosa. Se indican, a continuación, algunos ejemplos evidenciados en cursiva:

- *Pecadores*
- dedicaría su vida a *redimir* a todas las mujeres descarriadas, equivocadas, brutas y analfabetas
- Las aristócratas estaban entusiasmadas de poder contribuir a la causa para *redimir* a los niños y a las mujeres descarriadas
- ¿Qué se podía hacer para *redimir* a sus hijos?
- *Hijos de Dios*⁵⁴

Estas unidades léxicas con connotaciones religiosas indican una vez más la presencia de subjetividad en la definición de los conceptos mencionados. El verbo “redimir” hace referencia al concepto de la redención del catolicismo, el sustantivo “pecadores” se refiere a los que no respetan los dogmas de la religión católica, así como “hijos de Dios” también tiene una connotación religiosa, puesto que todos los seres vivientes son considerados “hijos” de un creador/padre que ha sido quien les ha dado la vida. Por otro lado, hay que aclarar también que, en los casos indicados, “redimir” se emplea para indicar la acción de adoptar a los hijos de los republicanos por parte de familias que podrán reeducarlos según los principios religiosos del catolicismo.

De la misma manera que el léxico política y retóricamente connotado, el empleo de unidades léxicas con connotación religiosa muestra, en la novela, el punto de vista de los partidarios del régimen

⁵⁴ Para las unidades léxicas mencionadas cf. A. R. Cañil, *op. cit.*, pp. 160, 166, 329, 232, 233.

franquista que manifiestan así también su adhesión a los principios religiosos en los que se basan los ideales de la dictadura.

Este punto de vista queda reforzado por el empleo de adjetivos positivamente connotados que siempre acompañan al sustantivo “católico” en los discursos de aquellos personajes de la novela que son adeptos del régimen. He aquí algunos casos:

- buenas y excelentes católicas
- mujeres buenas católicas todas
- Lo mucho que tantos buenos católicos y patriotas estaban soportando
- Caritativos y buenos católicos
- Joven de buena familia, católica⁵⁵.

La explicación del léxico va ligada a la palabra ‘concepto’: representación mental de una experiencia personal que exige formalizarse en una unidad léxica⁵⁶. En suma, el examen del tema se realiza en estos términos porque se hace necesario dar cuenta del *estatus* de concepto que tiene la unidad palabra, hecho comprobado en una multiplicidad de lenguas. No se descarta *a priori*, como suele hacerse en lexicología, la utilidad del concepto; se intenta aclarar, mediante el razonamiento científico, a qué se debe la presencia constante y los rasgos definitorios del concepto⁵⁷.

Para analizar las unidades palabras hay que tener en cuenta que el concepto y el léxico connotativo examinado pone de relieve la perspectiva subjetiva desde la cual se enfocan los conceptos en los discursos (y en el discurso) de los sostenedores de la dictadura. Su empleo en *Si a los tres años no he vuelto* introduce la *voz*⁵⁸ de quienes

⁵⁵ Para las unidades léxicas mencionadas cf. A. R. Cañil, *op. cit.*, pp. 61, 151, 162, 174, 176.

⁵⁶ B. Battaner Arias y C. López Ferrero, *op. cit.*, p. 29.

⁵⁷ D. Gallardo Rojas, *op. cit.*, p. 294.

⁵⁸ Por lo que se refiere a las ‘voces’ de los personajes, *Si a los tres años no he vuelto* puede definirse una novela *polifónica*, según la definición que del concepto de *polifonía* ofreció Bachtin en su pionero estudio sobre Dostoevskij; cf. M. Bachtin, *Estética e romanceo*, Einaudi, Torino 2001 y, en su estela, entre otros, O. Ducrot, *El decir y lo dicho*, Edicial, Buenos Aires 2001.

apoyaron por razones políticas, religiosas, ideológicas las adopciones de niños por parte de familias consideradas adecuadas para criarlos según los principios de la dictadura franquista.

5. El léxico denotativo: la enfermedad y la denuncia del robo de niños

Como se ha aclarado anteriormente, para describir los tipos de información que un signo puede transmitir, los lingüistas adoptan varias distinciones, la más importante de las cuales es la que se plantea entre el significado denotativo y el significado connotativo. La denotación de una palabra corresponde al conjunto de objetos que indica, mientras que la connotación es la información conceptual que expresa. Con significado denotativo (descriptivo o referencial) se remite al contenido que un signo expresa o describe objetivamente, es decir, su significado neutral, en virtud del cual ese signo identifica una entidad o un concepto. La denotación es el significado primario de una palabra, generalmente compartido por la comunidad de hablantes, que apunta precisamente a un referente, es decir que es el significado de la palabra que denota, indica el referente.

En *Si a los tres años no he vuelto* es posible observar el empleo de unidades léxicas denotativas relacionadas con el campo semántico de las enfermedades en las descripciones de la situación de las prisiones franquistas en las que las mujeres republicanas y sus hijos viven en condiciones de salud extremadamente precarias. A continuación, se indican algunos ejemplos de los varios pasajes del relato en los que se habla de las condiciones de las mujeres mencionadas. En cursiva las unidades léxicas denotativas:

- Cuando llegó a la zona maternal, la vaharada de olores le produjo náuseas. El espectáculo de los llantos de los niños, los sollozos de madres desesperadas intentando que sus hijos mamaran de *tetas secas*, las *respiraciones entrecortadas* de otras que, como posesas, arrullaban a *criaturas moribundas* entre sus brazos [...] el olor de mujeres que llevaban semanas sin lavarse por la escasez de agua y

de *vómitos* infantiles obligó a la joven a llevarse las manos a la boca, en un intento de ahogar un grito de horror⁵⁹.

- Niños moribundos en el suelo, atacados de *meningitis*, algunos con *convulsiones*. Uno o dos parecían estar ya muertos. Las madres estaban *enfermas*, *histéricas*, con las *tetadas infectadas* por el miedo y los recuerdos de las palizas y las torturas⁶⁰.
- La *meningitis* y las *epidemias de tifus* eran como la peste para las madres sin leche y la falta de higiene⁶¹.
- Las madres los tenían con ellas hasta los cuatro años aunque la que podía los sacaba con la familia, para evitar que las criaturas murieran *contagiadas* de alguna de las *enfermedades* que abundaban en aquel campo de concentración disfrazado⁶².
- [...]Las presas amontonadas en Ventas con sus hijos, con hambre, sin suficiente agua, comidas por la *sarna*, con *avitaminosis*, faltas de leche, *piojos* y las *chinchas* corriendo por toda la prisión⁶³.
- Durante semanas, meses, Jimena se arrastró hacia la *enfermedad*. No importaba si era una *bronquitis* o una *pulmonía*, o una *gripe*, pero su *tos seca* únicamente se detenía el rato que estaba al lado de Luís⁶⁴.
- Había dado a la luz con la ayuda de Trini, pero en una enfermería atestada de niños con *tos ferina*. No había tenido otro remedio que meterla en la misma cama en que la otra presa había tenido a su niña, que murió de la *infección* [...] Y la criatura, al poco de nacer, agarró la *tos ferina* y unas *fiebres* muy altas⁶⁵.

⁵⁹ A. R. Cañil, *op. cit.*, p. 178.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 180.

⁶¹ *Ibid.*, p. 181.

⁶² *Ibid.*, p. 213.

⁶³ *Ibid.*, p. 234.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 246.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 275.

En los fragmentos mencionados se indican las enfermedades contraídas por las mujeres encarceladas y sus hijos debido a las condiciones en las que vivían. Las unidades léxicas señaladas, que indican enfermedades, son todas denotativas, es decir, no hay información conceptual añadida: se refieren de manera objetiva y precisa a un referente sin otras implicaciones.

Además, cabe señalar que el léxico que se usa para denominar las enfermedades constituye una parte limitada del léxico de una lengua que no deja espacio a la polisemia de las palabras. De hecho, las unidades léxicas que indican tipos de enfermedades son monosémicas: “tifus”, “meningitis”, “bronquitis”, “convulsiones”, “avitaminosis”, “tos ferina”, “infección”, “gripe”, “pulmonía” pueden indicar un solo referente, tienen un solo significado. Esto se explica porque muchas de estas palabras pertenecen al lenguaje de la especialidad médica, una terminología específica que “no ha saltado a la lengua común”⁶⁶. Por estas razones, el vocabulario de las enfermedades tiene un valor estrictamente denotativo.

Dicho de otra manera, el contenido conceptual o denotativo de las unidades léxicas mencionadas, tal como aparece en el texto de Cañil, “es estable, sus unidades son invariables y universales, es específicamente lingüístico, es determinado y de límites bien definidos”⁶⁷.

Como se ha recordado (§ 2), la unidad léxica es unidad de información lingüística y de información enciclopédica a la vez. El significado léxico puede enfocarse como las condiciones que permiten representar, intervenir y, fundamentalmente, explicar la realidad o el mundo por medio del lenguaje, condiciones que establecen ya dos puntos de anclaje, el significado y la referencia, es decir, la intensión semántica y la extensión semánticas⁶⁸.

En el caso del léxico denotativo examinado, se aplica la intensión semántica de la palabra, esto es, las condiciones de su aplicación en el

⁶⁶ B. Battaner Arias y C. López Ferrero, *op. cit.*, p. 28.

⁶⁷ J. Garrido, *El significado como proceso: connotación y referencia*, *art. cit.*, p. 20.

⁶⁸ B. Battaner Arias y C. López Ferrero, *op. cit.*, p. 139.

uso dentro de una lengua, una especie de instrucción para la aplicación de esta palabra en situaciones en que se reconocen propiedades ideales que cumplen esas condiciones. La intensión semántica de una palabra es su faceta de patrón explicativo bajo cierto aspecto normativo⁶⁹.

6. El léxico especializado: del derecho de familia al derecho penal

Otra perspectiva desde la cual es posible enfocar el léxico detectado en la obra de Cañil para tratar el caso de las adopciones durante el régimen franquista es la de los lenguajes de especialidad. En especial, en *Si a los tres años no he vuelto*, se encuentra terminología especializada que pertenece al lenguaje jurídico, concretamente: al derecho de familia y al derecho penal.

En la Teoría Comunicativa de la Terminología de Cabré⁷⁰ se aclara la distinción entre *léxico* y *terminología/palabra* y *término*: “una palabra es una unidad descrita por un conjunto de características lingüísticas sistemáticas y dotada de la propiedad de referirse a un elemento de la realidad”⁷¹ mientras “un término es una unidad de características lingüísticas similares, utilizada en un dominio de especialidad. Desde este punto de vista, una palabra que forme parte de un ámbito especializado sería un término”⁷². En esta perspectiva, los términos son palabras que pertenecen a un campo especializado, no son unidades autónomas del lenguaje de especialidad sino unidades denominativo-conceptuales, exactamente como las unidades léxicas, que pueden realizar funciones diferentes una vez integradas en el discurso especializado. Estas unidades no son inicialmente ni palabras ni términos sino solo potencialmente términos o no términos. El carácter

⁶⁹ *Ibid.*, p. 142.

⁷⁰ Cf. M.T. Cabré, *La terminología: representación y comunicación. Elementos para una teoría de base comunicativa y otros artículos*, Institut Universitari de Lingüística Aplicada, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona 1999.

⁷¹ *Ibid.*, p. 25.

⁷² *Ibidem*.

de término se activa en función del uso que se haga en un determinado contexto.

A partir de la consideración de Cabré, los términos que pertenecen al ámbito del derecho de familia que se encuentran en la novela están relacionados con la institución de la adopción. Dicha terminología se puede leer, evidenciada en cursiva, en algunos pasos del texto transcritos a continuación:

- ¿Qué coño le has hecho? – se encaró Angelita con la funcionaria.
- Decirle que Teresita se ha muerto. ¿Qué querías? ¿Qué le dijera que se le has dado a la directora para que la *adopten*?⁷³
- Te arrepentirás toda tu vida, Angelita.
- ¡De lo único que me arrepiento es de no haber dado también a Pepi en *adopción*!⁷⁴

Jimena recordó que el niño podía perderse en esa amalgama de seminarios, Auxilio Social y demás supuestas ayudas en las que sabía que tantos niños desaparecían. Niños de rojos. Se lo había preguntado a su amigo el de Gobernación. Serían buenos curas o soldados, o criados para casas bien. Algunos, *adoptados* de verdad por buenas familias⁷⁵.

Jamás entregarían un niño a una madre que había estado en un reformatorio de putas, y menos la Topete. A ella no la había convencido para que *entregara a su niño en adopción*, como a Pepi, pero no lo necesitaba⁷⁶.

Por Dios, María. ¿Por qué te ha dado tan fuerte con esa criatura?

– Como con todas.

– No es verdad. Con los otros niños, presionas para que les *den en adopción* esas malas madres. Les buscas conventos o seminarios. Hablas con Auxilio Social. Pero por esa criatura te has molestado más⁷⁷.

⁷³ A. R. Cañil, *op. cit.*, p. 318.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 319.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 337.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 351.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 371.

Podemos enviarle a un seminario, a través del Patronato para la Redención de Penas. Naturalmente, con el membrete de huérfano o padre desconocido. También podríamos pensar en una *adopción*. Bueno, lo llamamos *entrega familiar*. Yo tengo algunos conocidos que desean ser caritativos y buenos católicos. Podría colocarle en una casa de confianza⁷⁸.

En concreto, se observa el uso del verbo “adoptar”, “tomar legítimamente en condición de hijo al que no lo es biológicamente”⁷⁹ y de dos locuciones que constituyen variantes terminológicas, “entregar en adopción” y “dar en adopción”. También se emplea el sustantivo “adopción”, término que indica el “acto jurídico mediante el cual se crea un vínculo de parentesco entre dos personas, adoptante y adoptado, de tal forma que establece entre ellas una relación de paternidad y/o maternidad con sus mismos efectos legales”⁸⁰. Además, se encuentra en el texto el término “adoptado” que indica el “que ha sido objeto de adopción”⁸¹.

En la novela, la terminología que se relaciona con la rama de la filiación está empleada exclusivamente por parte de algunos personajes, partidarios del régimen y sostenedores de la teoría de la eugénica positiva del psiquiatra militar Antonio Vallejo-Nágera, como, por ejemplo, la directora de la cárcel María Topete, que habla de “adopción” de los hijos de las rojas, como si esa práctica se realizara de manera legal y según procedimientos jurídico-administrativos y, es más, encima, con el consentimiento de los padres.

En cambio, los personajes republicanos hablan de “desaparición” de los niños, como se observa en el fragmento de texto que se transcribe

⁷⁸ *Ibid.*, p. 304.

⁷⁹ Real Academia Española y Consejo General Del Poder Judicial, *Diccionario del español jurídico (DEJ)*, Versión en línea, 2017, “adoptar”.

⁸⁰ *Ibid.*, “adopción”.

⁸¹ *Ibid.*, “adoptado”.

a continuación: “El corazón se le salía por la boca, mientras se recitaba a sí mismo: “Jimena se va a morir y el niño va a desaparecer...”⁸².

Las madres se desesperan ante la idea de que les “quiten a sus hijos”, de que “se los lleven”: “Jimena tenía miedo. Miedo de que la fusilaran, miedo de que le quitaran a su hijo, miedo a María Topete, miedo de no tener leche. - No quiero que se lleven al niño. Mi hijo, Angelita”⁸³. Algunas prisioneras están conscientes de que la directora de la cárcel les engaña para quitarles los hijos y dárselos a “familias cristianas”:

Es que he visto cómo trata de convencer a otras madres recién paridas para que le firmen los papeles. Con las nuestras no se atreve tanto, porque estamos ahí, pero a las putas...A las piculinas y a las mecheras les pide que entreguen a los niños al Auxilio Social. O les dice que ella, a través de sus amistades, los puede enviar a colegios de monjas o seminarios. E incluso cuando el niño es mono, les dice que pueden dárselo a alguna familia muy cristiana⁸⁴.

Las mujeres republicanas encarceladas no denominan la práctica perpetuada en las prisiones como “adopción” sino como “robo” de niños. Dicha denominación se observa en algunos pasos de la novela, transcritos a continuación:

- Sus lágrimas volvieron a brotar porque su hijo nunca había visto correr el agua en sus tres años de vida. Y se lo *habían robado*⁸⁵.
- La castigaban con años de encierro sin ninguna explicación. Le *habían robado* la luz del sol, las risas y las caricias de su hijo, que eran el único alimento para su alma⁸⁶.

⁸² A. R. Cañil, *op. cit.*, p. 337.

⁸³ *Ibid.*, p. 229.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 277.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 328.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 352.

- ¡Nunca jamás María Topete podría *robarle* aquel mamá, ni aquella carita, ni aquellos ojos que ella conocía tan bien por partida doble!⁸⁷
- Sólo estoy preocupada por ti. ¿Qué te pasa? —Me quieren *robar* a un niño. A Luisito⁸⁸.
- Quería aullar como la loba parda cuando la despedazaron los perros, porque la vida se le estaba yendo entre las manos y delante de sus uñas desmigajadas le estaban *robando* a su hijo⁸⁹.
- Me están *robando* a mi hijito y eso me está matando poco a poco⁹⁰.
- No quería agradecer nada a aquella mujer que les *robaba* el amor de sus criaturas⁹¹.
- La Topete nunca dejó de ser una mujer castrada, empeñada en *robar* a las rojas los niños que ella no tenía⁹².

“Robo” es un término que pertenece al derecho penal e indica una acción perseguible penalmente, un crimen. De hecho, “robo” se define como:

delito que comete quien, con ánimo de lucro, se apodera de cosa mueble ajena empleando fuerza en las cosas para acceder o abandonar el lugar donde estas se encuentran, o violencia o intimidación en las personas, sea al cometer el delito, para proteger la huida, o sobre los que acudiesen en auxilio de la víctima o que le persiguieren⁹³.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 317.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 370.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 315.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ A. R. Cañil, *op. cit.*, p. 246.

⁹² *Ibid.*, p. 390.

⁹³ Real Academia Española y Consejo General Del Poder Judicial, *Diccionario del español jurídico (DEJ)*, Versión en línea, 2017, “robo”.

Como se puede observar, la denuncia social de los acontecimientos que tuvieron lugar en las prisiones en los años de la dictadura se desprende exactamente del paso del uso de terminología del derecho de familia al de términos que forman parte del derecho penal: lo que durante aquella época era definido por la directora de la cárcel como “practica adoptiva”, se califica y denuncia como “robo” en el discurso de las madres republicanas a las cuales les arrebataron los hijos por ser rojas. Y, efectivamente, las adopciones de aquella época se tipifican hoy como crímenes, hechos perseguibles penalmente. El cambio de denominación de “adopción” a “robo” representa una de las claves de lectura de la denuncia llevada a cabo en la novela acerca del caso de los *niños robados del franquismo*.

7. Resultados del análisis y discusión

La unidad léxica de información lingüística y enciclopédica se considera como unidad lingüística con la que se puede trabajar en el acercamiento al fenómeno de la comunicación humana a través del lenguaje natural: funciona como elemento lingüístico y como signo de conocimiento del mundo en una integración estrecha y compleja, característica esta última que explica su presencia en cualquier acercamiento al conocimiento humano⁹⁴. Según el principio de Wittgenstein, el significado lingüístico es el uso que se hace de cualquier elemento lingüístico, por lo tanto, para buscar el significado de una palabra hay que buscar su uso⁹⁵. La sustitución de significado por uso abre el camino a otras investigaciones léxico-semánticas, entre las cuales: las construcciones y la combinatoria con que se muestran las palabras y el valor semántico que se actualiza en variadas situaciones de uso⁹⁶.

Teniendo en cuenta los postulados teórico-metodológicos mencionados y el análisis de unidades léxicas connotativas presentes en *Si a*

⁹⁴ B. Battaner Arias y C. López Ferrero, *op. cit.*, pp. 19-20.

⁹⁵ Cf. L. Wittgenstein *et al.*, *Philosophical investigations*, Basic Blackw, London 1953.

⁹⁶ B. Battaner Arias y C. López Ferrero, *op. cit.*, pp. 41-42.

los tres años no he vuelto, se ha observado el siguiente fenómeno. El uso del léxico connotado⁹⁷ política y retóricamente que formó parte de la propaganda franquista acerca de la promoción de la práctica adoptiva por parte de adeptos al régimen prevé la caracterización negativa del enemigo republicano y la calificación en términos positivos de los preceptos de la religión católica en que se basó la dictadura. De todo ello se desprende que las palabras no tienen un significado fijo, sino que están sujetas al aspecto del vínculo social del lenguaje. El significado de las unidades léxicas connotativas estudiadas (§ 4) se introdujo durante los años de la Guerra Civil y de la dictadura a través de su difusión en los discursos políticos, en las leyes y en la prensa franquistas⁹⁸. El significado de dichas unidades léxicas se puede entender solo mediante el uso que de estas mismas unidades se hizo en relación con el contexto político-social en el que nacieron, se documentaron, se afirmaron⁹⁹. De hecho, el empleo de léxico connotado fue el recurso lingüístico-argumentativo más utilizado en el discurso político, jurídico y periodístico franquista sobre la adopción de niños para

⁹⁷ J. Garrido, *El significado como proceso: connotación y referencia*, art. cit., p. 21. "Las connotaciones son relativamente inestables, varían considerablemente según el individuo, la época, la sociedad de que se trate, no son específicas del lenguaje sino que existen en otros sistemas comunicativos, son indeterminadas y sin límite fijo, ya que cualquier característica del referente, identificada subjetiva u objetivamente, puede contribuir al significado connotativo de la expresión que lo denota".

⁹⁸ Cf. S. Longobardi, *Adopción e ideología. Estrategias lingüístico-argumentativas en el discurso de la prensa franquista (1936-1959)*, cit., p. 168. El léxico empleado en el discurso periodístico sirve para designar al enemigo, es decir, para crear una descripción definida del adversario. Estas designaciones proceden del léxico utilizado por las leyes y aparecen en los artículos de prensa de manera recurrente ("hordas salvajes del marxismo", "furia roja", "dominio rojo", "barbarie roja"). La designación de los marxistas como "salvajes" o "criminales" es un *topos* del discurso político, jurídico y periodístico de aquellos años.

⁹⁹ Cf. S. Longobardi, *La variación denominativa en textos jurídicos. Las prácticas adoptivas de 1936 a 1975*, cit., p. 127. Las connotaciones políticas de las variantes denominativas analizadas son debidas a las motivaciones ideológicas que llevaron a considerar la adopción como manifestación de adhesión política a uno de los dos bandos enfrentados durante la guerra civil española (1936-1939) y como acto de amor patriótico hacia España, de acuerdo con la ideología de la dictadura, durante los años del franquismo (1939-1975).

desacreditar el punto de vista del enemigo republicano y darle la culpa de la condición de orfandad o desamparo de los niños españoles¹⁰⁰.

Como indican Battaner Arias y López Ferrero:

Para comprender la extensión semántica de una palabra es necesario conocer las diferentes propiedades del significado de esa palabra: estas propiedades, de hecho, pueden generar una posible explicación cuando una palabra se usa en un discurso. Esto quiere decir que el significado de las palabras tiene varias capas que dependen del contexto y que están circunscritas por él. Casi todas las palabras tienen un significado multidimensional (pocas son las que tienen un solo significado) que se pueden observar desde diferentes ángulos¹⁰¹.

El valor connotativo de las palabras raramente puede ser recogido en un diccionario, pero eso no implica que todos los hablantes no sepan detectar y valorar que las palabras guardan relaciones con lo experimentado individualmente por parte del que tiene el turno del discurso en algún texto oral o escrito¹⁰².

En la novela de Cañil el empleo de algunas unidades léxicas política y retóricamente connotadas, cuyo significado está estrictamente relacionado con el uso que se afirmó en el contexto político-social de la dictadura y, por consiguiente, con las ideas políticas franquistas que se pretendía difundir en la sociedad, permite introducir en el texto la *voz*, o sea, el punto de vista de la dictadura acerca de los republicanos, de sus mujeres e hijos.

No se trata simplemente de léxico despectivo que connota negativamente al enemigo: las unidades léxicas políticamente connotadas que se encuentran en el texto (y analizadas en § 4) son las mismas que se emplearon en el discurso oficial de la dictadura para fomentar la adopción de niños por parte de familias partidarias del régimen – lo

¹⁰⁰ Cf. S. Longobardi, *Adopción e ideología. Estrategias lingüístico-argumentativas en el discurso de la prensa franquista (1936-1959)*, cit., p. 162.

¹⁰¹ B. Battaner Arias y C. López Ferrero, *op. cit.*, p. 143.

¹⁰² *Ibid.*, p. 145.

que suponía la sustracción de dichos niños a sus familias republicanas aunque esto quedara implícito en el discurso franquista – para que estas los criaran según los principios políticos, religiosos, ideológicos “adecuados”¹⁰³.

En *Si a los tres años no he vuelto* también se describe de manera detallada la verdadera situación de las cárceles femeninas en la que se llevaban a cabo las adopciones de bebés y niños, hijos de republicanos, que hoy se consideran ilegales. Y son las personas que vivieron en su propia piel los acontecimientos quienes proporcionan el relato sobre la situación de las cárceles. Para este tipo de descripción se usan unidades léxicas denotativas, en especial para indicar las enfermedades que se difundían y que afectaban a los presos (analizadas en § 5).

Como se ha dicho anteriormente, el concepto de denotación de una palabra está relacionado con el de intención semántica, que determina las condiciones de aplicación del uso que se puede hacer de dicha palabra en una lengua, sirve para la aplicación de esta palabra en situaciones donde se identifican las condiciones ideales para su aplicación. En cambio, la extensión semántica es el otro aspecto del significado de una palabra, y además, se reconoce en un marco social espacio-temporal (la comunidad que habla una lengua): mientras la intención se aplica, la extensión se reconoce en un espacio y en un tiempo determinados y queda delimitada por varios factores¹⁰⁴.

En la narración de los eventos en *Si a los tres años no he vuelto*, el léxico denotativo, en particular el relacionado con la enfermedad, está en contraste con el léxico connotativo, cargado de significados adicionales y subjetivos. De hecho, las unidades léxicas denotativas

¹⁰³ Cf. S. Longobardi, *Adopción e ideología. Estrategias lingüístico-argumentativas en el discurso de la prensa franquista (1936-1959)*, cit., p. 165. Se eligen expresiones, palabras y descripciones despectivas y negativamente connotadas para definir al adversario con el objetivo de culpar al enemigo por haber causado la guerra. Se acusa a los republicanos de ser salvajes, cegados por los ideales equivocados de la revolución (“hordas salvajes del marxismo”, “furia roja”, “dominio rojo”, “barbarie roja”), a la vez que causantes de la trágica situación en que España cayó después de la guerra.

¹⁰⁴ B. Battaner Arias y C. López Ferrero, *op. cit.*, p. 140.

empleadas tienen la capacidad de impactar al lector solo al indicar sus referentes, porque palabras como “meningitis”, “pulmonía”, “tos ferina”, “tetadas infectadas”, “bronquitis”, “epidemia de tifus” tienen un significado objetivo, ya fuerte y dramático de por sí, que no necesita de carga adicional añadida.

La denuncia de la novela emerge de la oposición entre el uso de léxico connotativo y denotativo.

El léxico connotativo es utilizado de modo subjetivo para expresar el punto de vista de la dictadura acerca de los enemigos republicanos, un punto de vista que indica significados que quedan limitados en un espacio y tiempo determinados, mientras que el léxico denotativo describe objetivamente los acontecimientos que tenían lugar en esa época, poniendo de relieve el horror de la realidad en las prisiones femeninas franquistas.

Otro aspecto a considerar al analizar el texto *Si a los tres años no he vuelto* es el empleo de terminología especializada perteneciente al lenguaje jurídico (§ 6). Como se ha dicho anteriormente, algunas palabras pueden ser objeto de “ajuste” referencial con la finalidad de servir para la comunicación en forma precisa e inequívoca, es decir, para experimentar “especialización” del significado, lo que está en la base de las nomenclaturas científicas¹⁰⁵. Los términos son palabras que pertenecen a un campo especializado, no son unidades autónomas del lenguaje de especialidad sino unidades denominativoconceptuales, exactamente como las unidades léxicas¹⁰⁶. Es por ello que el carácter de término se activa en función del uso que se haga en un determinado contexto¹⁰⁷.

Las unidades terminológicas detectadas en la obra que forman parte del derecho de familia pertenecen, en concreto, a la rama de la filiación y son “adopción”, “adoptado”, “dar en adopción” y “entrega

¹⁰⁵ L. F. Lara, *Curso de lexicología*, op. cit., pp. 104-105.

¹⁰⁶ M.T. Cabré, *La terminología: representación y comunicación. Elementos para una teoría de base comunicativa y otros artículos*, op. cit., p. 25.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

familiar". Como se ha puesto de relieve, en la novela, solo los partidarios de la dictadura usan dicha terminología para referirse a la práctica en cuestión. En cambio, se observa cómo en el discurso (y en los discursos) de las madres republicanas, las unidades terminológicas del derecho de familia son sustituidas por términos del derecho penal, como "robo" (de niños) y "robar" (niños), todas las veces que ellas se refieren a la sustracción de sus hijos. De hecho, se pasa del empleo de unidades léxicas del derecho de familia a unidades léxicas que indican una acción perseguible penalmente, tipificada como delito. Ha habido una traslación del derecho de familia al derecho penal: de "adopción" se pasa a "robo".

9. Conclusiones

De todo lo expuesto arriba, es evidente que la denuncia social del *robo de niños* se desprende del contraste entre dos puntos de vista: por un lado, los ideales de la dictadura y, por el otro, el relato de los hechos que realmente ocurrieron en la historia de España. Y es precisamente el léxico el instrumento que vehicula los dos tipos de información.

Las unidades léxicas connotadas política y retóricamente se usan para reproducir en el texto la *voz* de las autoridades franquistas que perpetuaron su discurso ideológico acerca de las adopciones, persuadiendo al pueblo español de que la adopción era una práctica correcta y justa, ejercida para "redimir" a los hijos de los republicanos. A este fin, sirvió la creación de algunos *topoi* ("hordas salvajes") que debían servir para etiquetar a los enemigos y desacreditarlos como personas (incluso se los denominaron "bestias") para justificar la expropiación de sus hijos. En cambio, hoy en día, las adopciones que se realizaron en aquella época se clasifican como "robos", un crimen perpetuado en contra de los republicanos por motivos ideológicos, así como queda atestiguado por el léxico empleado en la novela. El léxico denotativo, se opone al empleo del connotativo, cargado de acepciones subjetivas. En especial, el léxico de las enfermedades, se usa para relatar objetivamente los acontecimientos de aquel periodo histórico;

dicho léxico indica la verdadera condición a la que fueron reducidas las mujeres republicanas y sus hijos, denunciando las consecuencias reales de la política ideológica llevada a cabo en las cárceles franquistas.

Además, el término “adopción” se sustituye con “robo”, pasando del derecho de familia al derecho penal. En conclusión, las unidades léxicas no se pueden estudiar fuera del conjunto léxico del que forman parte, es decir, fuera de su capacidad combinatoria en los posibles contextos. Las relaciones de significado que las palabras van estableciendo dentro de los enunciados constituyen el sentido integral de lo que se quiere expresar. Por estas razones, las unidades léxicas de la novela denuncian el caso de *robo de niños* a través de la relación de oposición que se detecta entre ellas no solo en su contexto, sino también teniendo en cuenta las referencias al ambiente histórico-político en el que se verificaron las adopciones de niños durante el régimen franquista.



SERGIO PISCOPO

Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli"
sergio.piscopo@unicampania.it

LA PRODUCTIVITÉ LEXICALE DU SUFFIXE *-ITUDE* EN FRANÇAIS CONTEMPORAIN À L'ÉPREUVE DE LA NÉOLOGIE

Résumé

Cette contribution porte sur la productivité lexicale du suffixe *-itude* en français contemporain par rapport à la création de lexies encadrées dans trois catégories spécifiques, qui font référence à une qualité physique ou morale liée à l'appartenance à un groupe social spécifique et au sens d'oppression ou d'aliénation d'une ethnicité revendiquée. Le corpus créé est axé sur des extraits tirés de divers sites web tels que des blogs ou des sites d'information en ligne où l'on observe la correspondance spécifique des néologismes formés avec *-itude*. Les résultats obtenus montrent, par conséquent, une certaine productivité lexicale liée notamment à la création de mots qui indiquent une qualité physique ou morale. Cependant, ces mots ne sont pas toujours capables de devenir des unités lexicales en raison de leur durée dans le temps et de l'usage qu'en font les locuteurs. Les exemples recueillis alternent avec unités lexicales lexicographiquement stables et d'autres unités en phase de stabilisation.

Abstract

This contribution deals with the lexical productivity of the suffix *-itude* in contemporary French in relation to the creation of lexical items framed in three specific categories under study, which refer to a physical or moral quality related to a subject or to belonging to a specific social group to the subject also to the sense of oppression or alienation of a claimed ethnicity. The corpus created focuses on extracts from various websites consulted such as blogs or online news sites where the specific correspondence of neologisms formed with *-itude* can be observed. The results obtained show, therefore, a certain lexical productivity related to the creation of words that indicate a physical or moral quality. However, these words are not always capable of becoming lexical units because of their duration over time and the use made of them by the speakers. The examples collected alternate with lexicographically stable lexical items and other units in the stabilization phase.

1. Introduction

La présente étude porte sur la productivité lexicale du suffixe *-itude* en français contemporain. Notre analyse vise à vérifier l'utilisation de ce suffixe en fonction des caractéristiques sémantiques qu'il peut recouvrir. Plus précisément, l'objectif de notre étude est d'observer le comportement de *-itude* dans la formation de nouvelles lexies dont beaucoup n'entrent pas dans les dictionnaires, mais restent des *hapax* (voir *sinitude*, paragraphe 2.1). Elles marquent souvent un moment donné de l'histoire, mais disparaissent aussitôt comme, par exemple, dans le cas de *décrépitude* qui est aujourd'hui de moins en moins utilisé, mais qui a néanmoins été très répandu du XVI^e siècle au XX^e siècle)¹.

Nous avons choisi de suivre la subdivision proposée par le *Trésor de la Langue française informatisé* (désormais TLFi), qui répartit les catégories d'utilisation de *-itude* en fonction de la signification que ce dernier exprime, à savoir :

- 1) État ou qualité morale ;
- 2) Attitude revendiquée, en l'opposition à l'état intrinsèque ;
- 3) État oppresseur ou d'enfermement imposé dans un groupe social ;
- 4) Appartenance à un groupe social ;
- 5) Vocabulaire scientifique précis, en opposition avec un état ou une qualité.

Étant donné que la productivité du suffixe *-itude* dans le vocabulaire scientifique est très limitée (voir paragraphe 2.1) et que nous n'avons pas trouvé d'exemples de termes scientifiques terminant en *-itude* dans notre corpus, nous n'avons pas considéré cette catégorie dans notre analyse. En revanche, les catégories 1), 2), 3) et 4) semblent mieux s'adapter aux

¹ Selon le TLFi, qui se penche à son tour sur le *Dictionnaire Littré*, *décrépitude* remonte à 1564. Le mot est attesté chez A. Paré, *Introduction à la chirurgie* avec son sens premier désignant le « dernier terme de la vieillesse, période de la vie humaine qui, dans la classification physiologique des âges, commence vers quatre-vingts ans et qui, commençant un peu plus tôt ou un peu plus tard, se caractérise par une altération profonde de la forme humaine ».

significations des mots que nous avons recherchés pour notre étude. De plus, nous avons également discuté de la fréquence d'utilisation de ces mots et de la localisation géographique de l'ethnicité revendiquée (catégories 2) et 3)).

Il a semblé nécessaire de tenir compte aussi de la fréquence d'utilisation de ces mots et de la façon dont ils sont ou ne sont pas devenus d'usage courant dans les dictionnaires ou dans le langage courant. Pour y parvenir, nous avons utilisé l'outil numérique « Google Ngram Viewer ». Cette application linguistique, développée par Google, permet d'observer l'évolution de la fréquence d'un ou plusieurs mots dans le temps, en particulier dans les sources écrites. Bien qu'il ne s'agisse pas d'un outil totalement fiable et qu'il soit limité² dans certains contextes, « Google Ngram Viewer » présente un schéma à courbes colorées qui identifient la fréquence d'utilisation du ou des mots sélectionnés en amont pour notre étude et saisis sur le site. L'application montre également toutes les sources authentiques dans lesquelles les mots recherchés sont présents pour une analyse propre à la fréquence d'utilisation du mot concerné.

Nous avons également utilisé un autre outil pour analyser les cooccurrences d'un syntagme nominal composé de nom + SP – « taux de geekitude » – à travers l'outil numérique « SEO Hero », un outil gratuit qui a pour fonction d'optimiser le contenu des pages web pour que les termes utilisés dans les pages apparaissent dans la recherche sur Google. C'est un élément essentiel pour le positionnement du contenu dans une clé de recherche donnée (voir paragraphe 4).

2. Description du corpus d'observation

Les sources de notre corpus sont principalement basées sur des blogs, des forums et des sites d'information en ligne. Quant aux blogs et forums, ces derniers couvrent une période de près de vingt ans, à partir du début des années 2000 à nos jours. En ce qui concerne les sites d'information, ceux-ci couvrent une période beaucoup plus longue en

² En général, il est impossible de connaître précisément la pondération exacte de la fréquence d'utilisation d'un mot dans des textes datés dont le repérage de la « rareté d'utilisation » d'un mot est donc difficile de déceler.

raison de leur présence sur le web et parce qu'il s'agit parfois de vieux quotidiens papier qui ont été numérisés (par exemple, *Libération*, *Le Monde*, *Paris Match* et *La Tribune de Genève*). L'extraction des mots a été faite manuellement. Nous présentons ci-dessous la liste des sources dont nous avons tiré les mots, réparties par typologie :

BLOGS :

- Blog de barakitude
- Agenda Du Geek : Le blog – À chaque Geek son évènement !
- Blog Yosko
- Espace Geckozone
- Juste Geek
- Le blog nanounanou
- HASHTABLE – Petites chroniques désabusées d'un pays en lente décomposition...
- Sarkostique – Le blog officiel satirique de Nicolas Sarkozy
- Maman bavarde
- Le blog de Patrimages
- Princesse pastèque

FORUMS

- Forum Hardware
- Caradisiac – Forum-auto
- Wherebeesare

SITES D'INFORMATION

- L'Express
- Le Monde
- Libération
- Paris Match
- Tribune de Genève
- Résistance républicaine
- Éducation France TV
- Potomitan

AUTRES SOURCES

- Désencyclopédie

Tous les mots extraits desdites sources couvrent une période différente d'une catégorie à l'autre. Les mots contenus dans la catégorie 3) sont les plus anciens (par exemple, *négritude* date de 1932 selon le TLFi) et certains d'entre eux ont aussi une attestation lexicographique (par exemple, *négritude*, *coolitude*, *weshitude* et *créolitude*). Les mots des catégories 2) et 4) sont les plus récents et remontent *grosso modo* au début des années 2000 (par exemple, *beaufitude*, *bogossitude*, *schtroumpfitude* et *kékéitude*). Nous avons observé une plus grande productivité de -itude dans les catégories 2) et 4). Puisque notre objectif est d'analyser le comportement du suffixe -itude en français contemporain, nous avons réduit les catégories, en ne considérant que les catégories 2), 3) et 4). La catégorie 1), qui fait référence à un état ou à une qualité morale, a été fusionnée dans la catégorie 2) axée sur une attitude revendiquée, en l'opposition à l'état intrinsèque. La signification de -itude dans la catégorie 1) tendrait à être sémantiquement opaque dans notre corpus car le suffixe a un usage plus « populaire » et ne vise pas à exprimer une qualité morale, psychologique ou physiologique, mais il est plutôt lié à un usage ludique avec la création de néologismes éphémères, susceptibles de disparaître rapidement.

Par conséquent, il en ressort que les locuteurs auraient tendance à utiliser ledit suffixe pour exprimer un comportement revendiqué, essentiellement de manière ludique, plutôt qu'une qualité morale, quoique -itude ait, en général, tendance à former principalement des noms féminins³ exactement avec l'idée d'un état ou d'une qualité morale en rapport avec le radical (voir *inquiétude* → *inquiet* avec l'utilisation de la variante -tude). En effet, d'après les données recueillies pour notre corpus, il semblerait que la catégorie 2) soit couramment utilisée par la plupart des locuteurs. Pour ces raisons, le TLFi considère cette dernière catégorie comme « populaire » et, par conséquent, plus productive d'un point de vue lexical.

³ Le TLFi précise à ce propos : « Suffixe formateur de substantifs abstraits de genre féminin désignant la qualité ou l'état exprimé par la base ».

2.1 Les dérivés sémantiques de *-itude* : un parcours lexicographique

Le TLFi précise que « le suffixe *-itude* s'utilise principalement pour les radicaux adjectivaux d'états avec une finale en [t]. Pourtant on le retrouve aussi sur d'autres finales muettes ». Il souligne également que le suffixe vient du latin⁴ et sert à former des noms abstraits à partir d'adjectifs ou de radicaux verbaux. Cependant, d'après le TLFi, le nombre d'emprunts en français utilisant ce suffixe est faible et sa vitalité a persisté principalement dans certaines disciplines telles que la psychologie et la philosophie. Koehl, dans sa thèse doctorale intitulée *La construction morphologique des noms désadjectivaux suffixés en français*, mentionne un ouvrage de Daude dans lequel l'auteur estime que « la vitalité de ce suffixe est surtout préclassique et décline vers la fin de la latinité »⁵. Ainsi, à partir de cette hypothèse, le suffixe *-itude* n'est guère utilisé en français contemporain pour la formation de néologismes concernant des disciplines spécialisées. Néanmoins, il est le plus souvent utilisé en sociologie ou, avec un sens plus familier, pour indiquer une attitude ou une pose revendiquée parfois même d'une manière ludique, comme mentionné plus haut.

Le TLFi, en se penchant notamment sur les travaux de Ravier datant de 1978⁶, explique que les néologismes créés avec l'ajout dudit suffixe non seulement expriment l'appartenance à un groupe, mais *-itude* « tend à exprimer l'état d'oppression, d'aliénation », en opposition au suffixe *-ité*

⁴ À cet égard, Koehl, s'appuyant notamment sur des études de Meyer-Lübke, Darmesteter, Nyrop *et al.*, souligne que le TLFi renferme quarante-sept noms désadjectivaux en *-itude* dont vingt-trois sont issus du latin, par héritage naturel ou emprunt ultérieur (vocabulaire scientifique par exemple). Koehl s'accorde à reconnaître que le suffixe n'est pas très productif dans les langues romanes et que, encore aujourd'hui, *-itude* est directement confronté à *-ité*, qui est plutôt le pionnier, en quelque sorte, de nouveaux lexèmes. Voir A. Koehl, *La construction morphologique des noms désadjectivaux suffixés en français*, Université de Lorraine 2012, p. 283.

⁵ Cf. J. Daude, *Les substantifs abstraits de qualité*, in C. Kircher-Durand (Ed.), « Grammaire fondamentale du latin », vol. 9, *La création lexicale : la formation des noms par dérivation suffixale*, pp. 225-305, Peeters, Leuven / Paris 2002.

⁶ X. Ravier, *Espace linguistique français, espace linguistique occitan*, in « Banque Mots », n°15, 1978, pp. 28-29.

qui, contrairement à l'usage de *-itude*, fait référence à « l'idée de personnalité culturelle, morale, psychologique, affective modelée par l'appartenance au groupe »⁷. *Wiktionnaire* précise à cet égard que les noms en *-ité* : « expriment une personnalité culturelle, morale ou affective seulement influencée et consentie par l'appartenance à un groupe ethnique, social ou culturel ; les mêmes noms sont parfois utilisés aussi pour désigner le groupe lui-même, ou pour désigner une identité revendiquée, même quand le terme s'oppose à un nom en *-ité* ». Dans ce contexte, il n'est donc pas rare d'observer une alternance dans l'utilisation des deux suffixes pour ce qui est de la créativité lexicale : *corsitude/corsité*, *francitude/francité*, *calédonitude/calédonité*, *provençalitude/provençalité*, etc.

Sur la base des mots extraits à partir desdites sources, nous avons choisi de classer les mots en fonction de la catégorie sémantique la plus proche. Nous avons décelé et rassemblé 47 mots divisés en trois tableaux renvoyant à la catégorie sémantique exprimée par *-itude*. À partir de la nouvelle subdivision des catégories, nous avons créé trois tableaux renvoyant à la désignation de *-itude* des catégories 2), 3) et 4). Chaque tableau se compose de deux colonnes : dans la première colonne, la désignation du mot après avoir été liée au suffixe *-itude* est indiquée ; dans la deuxième colonne, la période d'apparition du mot et son étymologie sont indiquées. Nous avons utilisé les mêmes sources lexicographiques mentionnées auparavant pour les définitions des noms contenus dans les tableaux suivants.

CATÉGORIE 2)

Attitude revendiquée en l'opposition à l'état intrinsèque	Période d'apparition et étymologie
<i>Barakitude</i>	Début des années 2000. Mot dérivé de <i>baraki</i> (utilisé majoritairement dans le contexte belge)

⁷ Les informations sont disponibles sur le TLFi en ligne à l'adresse suivante : <https://www.cnrtl.fr/definition/-itude> (consulté le 10/06/19).

<i>Beaufitude</i>	Début des années 2000, même si le mot <i>beauf</i> (apocope de <i>beau-frère</i>) date de 1970
<i>Bogossitude</i>	Dérivé de <i>beau gosse</i> . Mot inventé au début du XXI ^e siècle par Mickaël Vendetta de son vrai nom Mickaël Adon
<i>Branchitude</i>	Dérivé de <i>branché</i> et attesté par la lexicographie (par exemple, <i>Larousse</i> , <i>Le Cordial</i> , <i>Petit Robert</i>)
<i>Bravitude</i>	Dérivé de <i>brave</i> datant de 2002 inventé par Ségolène Royal. Il est attesté par la lexicographie (par exemple, <i>Wiktionnaire</i>)
<i>Choupinitude</i>	Formé de <i>choupinou</i> ou <i>choupinet</i> . Mot inventé au XXI ^e siècle
<i>Décrépitude</i>	Dérivé de <i>décrépit</i> et datant de 1564. Il est attesté par la lexicographie (par exemple, <i>TLFi</i> , <i>Larousse</i> , <i>Le Cordial</i> , <i>L'internaute</i> , etc.)
<i>Folitude</i>	Dérivé de <i>fol</i> ou <i>folle</i> ("homosexuel efféminé", avec un sens parodique). Il remonte au XX ^e siècle
<i>Gaytitude</i>	Origine incertaine. Calqué sans doute sur l'anglais <i>gayness</i>
<i>Geekitude</i>	Dérivé de <i>geek</i> remontant au début des années 2000
<i>Gnangnantitude</i>	Dérivé de <i>gnangnan</i> . Origine incertaine.
<i>Intactitude</i>	Mot dérivé de <i>intact</i> remontant au XX ^e siècle.
<i>Kékéitude</i>	Mot dérivé de <i>kéke</i> dont l'étymologie est incertaine.
<i>Merditude</i>	Dérivé de <i>merde</i> . Selon <i>Wiktionnaire</i> : "Rare mais réemployé au début du XXI ^e siècle pour traduire le néologisme néerlandais <i>helaasheid</i> dans un titre de film"

<i>Modernitude</i>	Dérivé de <i>moderne</i> et remontant au XX ^e siècle
<i>Nanarditude</i>	Mot dérivé de <i>nanard</i> remontant au XIX ^e siècle
<i>Pipolitude</i>	Du français <i>pipole</i> calqué sur l'anglais <i>people</i> . Il remonte au XXI ^e siècle
<i>Rebellitude</i>	Mot dérivé de <i>rebelle</i> et utilisé de façon ironique. Il remonte au début des années 2000
<i>Schtroumpfitude</i>	Mot dérivé de <i>schtroumpf</i> dont l'utilisation remonte au début des années 2000
<i>Snobitude</i>	Dérivé de <i>snob</i> . Il a un sens plus péjoratif que <i>snobisme</i> . Il remonte au XXI ^e siècle
<i>Zénitude</i>	Dérivé de <i>zen</i> et remontant au XXI ^e siècle

Fig. 1 – Attitude revendiquée en l'opposition à l'état intrinsèque

CATÉGORIE 3)

État oppresseur ou d'enfermement imposé dans un groupe social	Période d'apparition et étymologie
<i>Békénitude</i>	Origine incertaine. Il est issu sans doute de Békéni, une localité dans le sud du Tchad
<i>Coolitude</i>	Dérivé de <i>coolie</i> , inventé par Khal Torabully en 1992
<i>Créolitude</i>	Dérivé de <i>créole</i> , inventé par Jonas Rano en 1997
<i>Dhimmitude</i>	Dérivé de <i>dhimmi</i> , inventé par Bat Ye'or en 1983

<i>Négritude</i>	Dérivé de <i>nègre</i> , inventé par Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire et Alioune Diop en 1932-35
<i>Syro-libanitude</i>	Dérivé de <i>syro-libanais</i> . Il est peu utilisé.
<i>Tigritude</i>	Dérivé de <i>tigre</i> , inventé par Wole Soyinka en 1962
<i>Weshitude*</i>	Dérivé de <i>wesh</i> et remontant au début des années 2000

Fig. 2 – État oppresseur ou d'enfermement imposé dans un groupe social

CATÉGORIE 4)

Appartenance à un groupe social	Période d'apparition et étymologie
<i>Belgitude</i>	Dérive de <i>Belge</i> . Il a été forgé au détour des années 1970-1980
<i>Bretonnitude</i>	Dérivé de <i>Breton</i> et remontant au XX ^e siècle
<i>Bruxellitude</i>	Dérivé de <i>Bruxelles</i> . Datation incertaine.
<i>Calédonitude</i>	Dérivé de <i>Calédonie</i> . Datation incertaine.
<i>Canaditude</i>	Dérivé de <i>Canada</i> . Datation incertaine.
<i>Corsitude</i>	Dérivé de <i>Corse</i> . Datation incertaine.
<i>Flamanditude</i>	Dérivé de <i>Flamand</i> . Datation incertaine.
<i>Francitude</i>	Dérivé de <i>France</i> . Datation incertaine.
<i>Hispanitude</i>	Du radical <i>hispano</i> -. Datation incertaine.
<i>Lyonitude</i>	Dérivé de <i>Lyon</i> . Il remonte au XXI ^e siècle

<i>Polonitude</i>	Dérivé de <i>Pologne</i> via le mot latin <i>Polonia</i> . Il remonte au XX ^e siècle.
<i>Provençalitude</i>	Dérivé de <i>Provençal</i> . Il remonte au XX ^e siècle.
<i>Québécoisitude</i>	Dérivé de <i>Québec</i> . Il remonte au XX ^e siècle.
<i>Ritalitude</i>	Dérivé de <i>Rital</i> . Il remonte au XX ^e siècle.
<i>Sinitude</i>	Dérive du latin <i>Sina</i> en référence à la Chine. Il remonte au XX ^e siècle. C'est un mot très rare et mal utilisé.
<i>Slavitude</i>	Dérivé de <i>Slave</i> . Datation incertaine.
<i>Wallonitude</i>	Dérivé de <i>Wallon</i> . Datation incertaine.
<i>Weshitude*</i>	Dérivé de <i>wesh</i> et remontant au début des années 2000

Fig. 3 – Appartenance à un groupe social

À partir de ces données, nous avons choisi d'étudier quelques mots pour chaque catégorie. La raison pour laquelle nous considérons ces mots plutôt que d'autres repose sur deux facteurs déterminants : le nombre suffisant d'occurrences pour mener à bien notre analyse et la pluralité de sources qui est indicative de la diffusion du suffixe.

Comme *-itude* est plus productif dans les catégories 2) et 4), comme mentionné précédemment, nous avons examiné cinq mots de la catégorie « Attitude revendiquée en opposition à l'état intrinsèque » : *barakitude*, *geekitude*, *schtroumpfitude*, *pipolitude* et *gnangnantitude*, et trois mots de la catégorie « État oppresseur ou d'enfermement imposé dans un groupe social » : *négritude*, *coolitude* et *weshitude*. Quant à ce dernier, le mot *weshitude* désigne à la fois un sentiment culturel d'appropriation identitaire et un sentiment de revendication sociale. Puisqu'il n'existe

pas d'ethnicité « wesh », nous avons jugé approprié d'inclure le mot tant dans la catégorie 2) que dans la catégorie 4) et le marquer par un astérisque pour souligner sa double présence.

3. Analyse de la fréquence des mots

Grâce à la fonction de recherche de « Google Ngram Viewer », il a été possible de vérifier, malgré toutes les limites de l'application, la fréquence d'utilisation des mots choisis pour notre étude. Les graphiques produits par le système numérique ont donné des résultats plutôt controversés. En insérant les cinq mots formés par *-itude* en référence aux catégories 2) et 3), l'application n'a donné aucun résultat. Nous avons mis en place l'application de manière à ce que les recherches dans les sources écrites se réfèrent à une période historique entre 1800 et 2008⁸. Nous avons réglé la langue du corpus sur le français, puis nous avons saisi les mots séparés par une virgule sur le site.

Même si l'on entre les mots individuellement, les résultats sont nuls et non avenus. Cela s'explique à la fois par les limites de l'application (les recherches visent généralement à une approche historico-philologique) et par la faible fréquence d'utilisation de ces mots. Leur création, *grosso modo* très récente et encore en phase de stabilisation dans le langage courant, n'a pas permis leur repérage dans les sources historiques écrites.

Les résultats changent de manière significative si l'on inclut les mots faisant référence au sentiment d'oppression et d'assujettissement de tout un groupe ethnique, à savoir la catégorie 3). Les trois mots en question (*négritude*, *coolitude* et *weshitude*) ont d'abord été insérés séparément, puis ensemble.

Pour ce qui est de *négritude*, le graphique montre une ligne avec une tendance ascendante significative à partir du moment de la première apparition du mot (environ en 1941) jusqu'à sa faible utilisation

⁸ Il semble que l'application analyse et produise des résultats sur une période de temps comprise entre 1800 et 2008. On peut supposer que les données ne sont plus à jour ou qu'il y a d'autres problèmes. Pour les néologismes créés après 2008, les résultats ne sont donc pas attestés.

maximale (1975), pour ensuite couler en 1990-1991 et puis remonter pour atteindre un pourcentage d'utilisation de 0,0001527182 %. Il en va de même pour *coolitude*. Depuis 1988, l'utilisation du mot dans les sources écrites commence à s'intensifier pour atteindre son apogée vers 1995, puis diminue avec un creux historique vers le début des années 2000 et augmente considérablement en 2007 avec un pourcentage d'utilisation de 0,8316 %.

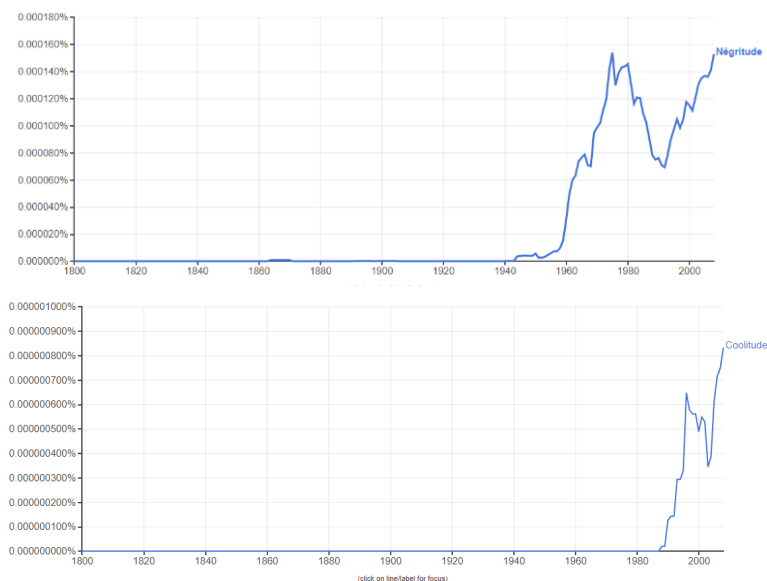


Fig. 4 – Les résultat de *négritude* et *coolitude* via Google Ngram Viewer

Quant à *weshitude*, dans la période entre 1800 et 2008, il n'y a pas d'attestations écrites du mot. C'est sans doute parce que le mot est apparu au cours des dix dernières années et qu'il est réservé à l'usage exclusif des sources écrites virtuelles. Les limites de l'application sont ici évidentes et ne permettent pas une analyse approfondie de la fréquence d'utilisation du mot.

L'analyse conjointe des trois mots a donné un résultat particulier : à l'exception de *weshitude*, pour *négritude* et *coolitude*, les résultats ont montré une utilisation intensive de *négritude*, alors que *coolitude*, bien qu'attesté dans des sources authentiques, maintient une tendance stable et très inférieure à la fréquence d'utilisation de *négritude* (voir en parallèle la ligne bleue de *négritude* et la ligne rouge de *coolitude*).



Fig. 5 – Les résultats de *négritude* et *coolitude* via Google Ngram Viewer

4. Le suffixe *-itude* en fonction d'une attitude revendiquée

Dans le paragraphe suivant, nous présentons une panoplie d'exemples qui témoignent au mieux du dynamisme et de la créativité lexicale de *-itude*. Les exemples sont tirés de notre corpus et se penchent sur la catégorie 2). Après avoir trouvé les mots dans les sources mentionnées, nous avons sélectionné des extraits pour chaque mot examiné. Comme évoqué précédemment, l'extraction des textes et des mots s'est donc faite manuellement ou à l'aide des outils mentionnés. De plus, nous avons souligné les mots en gras dans tous les extraits suivants.

En ce qui concerne le mot *barakitude*, par rapport à la sphère belge, ce dernier est créé à partir du mot *baraki* indiquant, dans l'une de ses acceptions et d'une manière familière, une « personne sans manières,

qui s'habille mal et qui, le plus souvent, parle mal le français »⁹. À cet égard, le site web ludique *Blog de barakitude* explique sans équivoque ses caractéristiques dans le sous-titre du site : « Le baraki dans toute sa splendeur ». Grâce à des photos d'amateurs accompagnées de légendes explicatives, le site met en évidence les caractéristiques typiques du « baraki » dont la *barakitude*, avec son sens péjoratif, devient le mot qui unit ces comportements singuliers. En raison du caractère ludique du site, les néologismes créés à partir de « baraki » s'ajoutent à ceux déjà attestés tels que *barakimètre*. L'ajout du suffixe -mètre crée un nouvel outil hypothétique qui sert à mesurer le « niveau de barakitude » d'une personne. L'ajout du confixe -mètre, par exemple, nous indique, en général, que la confixation, dans ce cas, accorde la priorité aux perspectives de la fonction de l'objet¹⁰.

Voici le moyen de transport préféré du baraki après le bus : le scooter, à prononcer "scout" ou bien "scotaiir", cela dépendant de l'âge du spécimen. Je voudrais vous signaler aussi que hier soir à Standard-Bruges, mon **barakimètre** a failli exploser. Je me demande si il n'y a pas plus que 85% de barakis dans le stade. Soit, moi j'en profite, mais si ça vous dit une excursion, n'hésitez pas. C'est garanti sans remboursement, et il y en a pour tous les goûts (*Le Blog de barakitude*)¹¹.

Un autre cas intéressant concerne le mot *geekitude* formé à partir de la racine anglaise *geek-* qui indique un « fan d'informatique, de science-fiction, de jeux vidéo, etc., toujours à l'affût des nouveautés et des améliorations à apporter aux technologies numériques »¹². Comme il

⁹ Toujours en référence au contexte belge, *Wiktionnaire* donne également les significations suivantes : « Forain ou personne habitant une caravane » et « Personne de basse classe ».

¹⁰ Cf. U. Scholz, *La confixation et les adjectifs de relation*, in W. Former, B. Thörle (éds.), *Manuel des langues de spécialité*, Berlin-Boston, De Gruyter 2016.

¹¹ Voir le site web à l'adresse suivante : <https://barakitude.skyrock.com/83202127-tout-est-dans-le-style.html>.

¹² La définition est tirée du *Dictionnaire Larousse* en ligne disponible à l'adresse suivante : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/geek/10910404>.

s'agit d'un emprunt non adapté, ses formes sont semblables à celles de l'anglais. Il existe de nombreux sites qui proposent des quiz ou des tests pour vérifier son propre « niveau de geekitude » :

Geek Test – Quel est votre niveau de **Geekitude**. Comme tout **Geek** (ou presque), vous aimez les chiffres et les classements ; vous aimez peut-être aussi vous complaire dans votre univers et êtes fier d'avouer haut et fort votre penchant pour la **Culture Geek**. Dans tous ces cas, les **geek** tests sont faits pour vous ! (Agenda du Geek : Le blog)¹³

Le mot est souvent associé à d'autres mots qui forment un syntagme nominal composé de « *nom* + de + *nom* » qui tend à imiter un certain degré de scientificité que le mot évoque d'une certaine manière. « Niveau » et « taux » sont les mots les plus souvent exploités qui accompagnent *geekitude* à la fois dans les sites web et les blogs consultés.

En ce qui concerne le syntagme nominal « taux de geekitude », nous avons recherché les cooccurrences sur les principaux sites à l'aide du logiciel « SEO Hero ». Cet outil gratuit permet d'optimiser le contenu d'une page en ligne pour que les termes et le vocabulaire utilisés dans la page correspondent à ce que Google s'attend à trouver en ligne. Cependant, il faut garder à l'esprit que le logiciel est encore en version « Beta », ce qui signifie que les développeurs travaillent pour stabiliser davantage les résultats produits par le logiciel. En général, les résultats pourraient donc être imprécis.

Suggestion de long tail relative à **taux de geekitude**

#	nGram	Txt	html	TF	Occur	Mots	DF
1	taux de geekitude	🔍	🔍	0.49%	2.5	1526	66 %
2	test de geekitude	🔍	🔍	0.9063%	4	1324	33 %
3	geekitude coule	🔍	🔍	0.4532%	3	1324	33 %

Fig. 6 – Capture d'écran des cooccurrences de "taux de geekitude" via le logiciel SEO Hero

¹³ Voir le site web à l'adresse suivante : <http://blog.agendadugeek.com/actualite-geek/geek-test-niveau-de-geekitude>.

En nous positionnant sur le premier résultat de la figure 6, passons sous la colonne DF (*Document Frequency*), dans laquelle le mot trouvé dans les pages analysées est exprimé en pourcentage. Dans notre cas, le syntagme nominal « taux de geekitude » a un pourcentage de 66 % avec 1 526 mots et un indice d'occurrence de 2,5 %. Quant à la colonne TF (*Term Frequency*), elle fait référence à la densité du mot-clé. Il s'agit cependant d'une mesure à considérer avec attention, car elle nous permet de comprendre l'importance du mot par rapport au reste du contenu (0,49 % est le pourcentage de la fréquence du mot sur Internet). Les colonnes TXT e Html nous permettent de visiter les sites où le mot-clé a été repéré. Les exemples suivants ont été obtenus par extrapolation à partir des sites montrés par « SEO Hero » en utilisant la fonction TXT :

Qui de Pierre ou de Paul est le plus geek ? Dur dur de savoir. Je dirais même plus, dur d'évaluer notre **niveau de geekitude** de manière générale et absolue. J'ai personnellement toujours apprécié de me faire traiter de geek (j'aurais peut-être dû avoir honte, à la place, mais bon), et je me suis de nombreuses fois demandé : Est-ce que untel/unetelle est plus geek que moi ? (Blog Yosko – 7àdire)¹⁴

Je suis tombé sur ce test par hasard en visitant le comic-blog de penelope-jolicoeur. Un petit encadré comme celui ci-dessous a attiré mon attention, et je n'ai pas résisté à l'envie de mesurer (à nouveau) mon **taux de geekitude**.

Message par Benoit » 06 avr. 2006, 23:59

1256

Vous faites partie des Reasonable Geeks

¹⁴ Voir le site web à l'adresse suivante : <https://blog.yosko.net/2009/05/03/niveau-de-geekitude/>.

Pas mal... Un bon **taux de geekitude** coule dans vos veines, mais vous êtes encore trop sociable pour faire un bon geek. Débarrassez-vous des quelques amis qui ont l'outrecuidance de vous tirer hors de chez vous (Espace Geckozone)¹⁵.

Mon avis sur Hypno Quest 2

Comme je l'avais annoncé à l'époque, malgré mon fort **taux de geekitude**, je n'avais pas trop accroché à Epilepsy Quest (devenu Hypno Quest). Difficile à l'époque pour moi de rentrer dans le délire du jeu... Pour Hypno Quest 2, c'est totalement différent. J'ai réussi à me mettre dans l'ambiance ! Il faut dire que la musique y est beaucoup. C'est en fait ce qu'il manquait au premier opus. Je ne suis pas complètement accro, mais une petite partie de temps en temps, pourquoi pas... L'ambiance musicale me ramène quelques années en arrière, lorsque j'étais ado et que je faisais des soirées électro...(Juste Geek)¹⁶.

Il semble également évident que le suffixe *-itude* est utilisé, dans lesdits cas, pour créer des mots qui ont un certain degré de scientificité, s'intégrant ainsi hypothétiquement dans le sens proposé par le TLFi au vocabulaire scientifique précis, mais de manière divertissante et sans aucune prétention scientifique.

Dans d'autres cas, un mot formé par un tel suffixe peut simplement indiquer un domaine étroit de comportement lié à une communauté ou à un domaine spécifique. C'est, par exemple, le cas de *schtroumpfitude*, car ce dernier peut remplacer n'importe quel mot dans le monde imaginaire des Schtroumpfs. Un article ludique tiré de *Désencyclopédie*, à savoir une fausse encyclopédie qui est « la source en pleine évolution d'informations utiles et fiables, entièrement écrite par des singes savants » d'après le sous-titre du site web, traite de la « schtroumpfitude » de manière scientifique, proposant une entrée encyclopédique dont l'approche de base est de

¹⁵ Voir le blog à l'adresse suivante : <https://forums.mozfr.org/viewtopic.php?f=10&t=38543>.

¹⁶ Voir le blog à l'adresse suivante : <https://www.justegeek.fr/hypno-quest-2-jeu-smartphone-tablette/>.

séparer les différents contenus afin de les discuter par la suite. Le but pragmatique n'est pas d'informer, mais, en revanche, de divertir le public. Dans l'exemple suivant, nous proposons l'extrait d'introduction :

La théorie classique de **schtroumpfitude** formalise les outils logiques de preuve d'appartenance d'un sujet *S* à la catégorie purement nomenclaturale du Schtroumpf. La théorie complémentaire, celle permettant de contredire une telle appartenance, n'existe pas, pour la simple et bonne raison que sa non-existence est implicite dans la théorie classique de **schtroumpfitude** elle-même (cf. Critère de non-recevabilité du contraire). Le moindre sujet vérifiant la **schtroumpfitude** dans cette théorie devrait être inscrit dans le registre de recensement officiel de la population schtroumpfs.

Dans la suite de cet article, on entend par sujet l'individu dont on mesure la **schtroumpfitude** [...] (Désencyclopédie)¹⁷.

Voici un autre exemple de *schtroumpfitude* dans un article paru dans *L'express* le 31 mai 2011 dans lequel le néologisme est précédé d'un jugement historique qui fait référence à des expressions typiques de l'Ancien Régime formées par l'union de l'adjectif *lèse* et du nom concerné :

J'imaginai bien que cette analyse du petit monde des Schtroumpfs comme utopie totalitaire pourrait titiller des lecteurs, mais je ne m'attendais pas à ce que cela déclenche des réactions aussi violentes", confie de son côté Antoine Buéno. "Pour les internautes qui envoient ces messages furieux, c'est vraiment 'Touche pas à ma madeleine de Proust'. C'est un sacrilège, un crime de **lèse-Schtroumpfitude**, comme si les souvenirs d'enfance empêchaient toute pensée critique", rétorque-t-il (*L'express*)¹⁸.

En ce sens, l'adjectif féminin *lèse-* est utilisé avec les substantifs féminins pour indiquer que la chose exprimée par le nom lui-même a

¹⁷ Voir l'article complet à l'adresse suivante : http://desencyclopedia.wikia.com/wiki/Th%C3%A9orie_classique_de_schtroumpfitude.

¹⁸ Voir l'article à l'adresse suivante : https://www.lexpress.fr/actualites/1/actualite/touche-pas-a-mon-schtroumpf-les-fans-des-lutins-bleus-voient-rouge_998216.html.

été attaquée ou violée¹⁹. Du point de vue étymologique, l'adjectif est issu du participe passé latin de *laesa* qui a le sens de « blessure ». À propos d'autres suffixes classiques, *-mania* est généralement très productif, surtout dans la presse et la diffusion des informations variées²⁰. Un exemple lié à *schtroumpf* et à ses dérivés est tiré d'un article du 5 juin 2018 écrit par Philippe Fiévet paru sur le site de *Paris Match* dont le titre « Les petits hommes bleus ont toujours la cote : retour sur 60 ans de Schtroumpfmania »²¹ montre clairement l'usage du suffixe en question en référence au mot que nous avons examiné.

Un autre mot remarquable est certainement *pipolitude*. Comme il n'a pas encore été enregistré de manière définitive dans les dictionnaires, sa création est donc assez récente. Dans le domaine de la presse écrite ou en ligne, le mot fait référence à la propension de certains politiciens à « exploiter » leur vie privée à travers les médias. Le mot a été inventé par Bénédicte Charles, journaliste de la revue *Marianne*, à partir des habitudes de l'ancien président français Nicolas Sarkozy, qui avait tendance à « médiatiser » sa vie privée. Il n'est donc pas rare de rencontrer tant d'usages de ce mot disséminés sur le web avec parfois des variantes formelles comme les exemples suivants l'indiquent :

Mes droughies, filles et gars, ladies and gentlemen, ici-même et pas plus tard que tout de suite, le retour d'une héroïne réclamée par nombre d'entre vous : SG, aka SuperGothesque, qui faute d'évènements royaux se reconvertit ponctuellement (les temps sont durs) dans la **pipolitude**. Aussi désormais, dès qu'un « P » pour People apparaît dans le ciel d'encre, elle sort son masque et sa cape et repart en mission (Le blog Nanounanou)²².

¹⁹ Dans la IX^e édition du *Dictionnaire de l'Académie française*, nous trouvons la définition suivante à l'entrée du verbe *Léser* : « XVI^e siècle. Dérivé savant du latin *laesus*, participe passé de *laedere*, « blesser », d'après l'expression lèse-majesté ».

²⁰ *Wiktionnaire* explique à ce propos que le suffixe *-mania* forment « des noms indiquant une passion excessive ou prenant un caractère morbide pour le mot suffixé ».

²¹ Voir l'article à l'adresse suivante : <https://parismatch.be/culture/scene/147619/les-petits-hommes-bleus-ont-toujours-la-cote-retour-sur-60-ans-de-schtroumpf-mania>.

²² Voir le blog à l'adresse suivante : <http://nanounanou.over-blog.org/article-superpipolesque-se-leve-pour-sting-108605533.html>.

En tout cas, c'est clairement l'option choisie par cette Presse Nationale qui nous nourrit de croustillantes informations le matin au lever. Avant, il y avait Ricoré, l'ami du petit-déjeuner, qui avait le bon goût de s'adapter à toute la famille et de ne pas être trop agressif avec les croissants. Maintenant, il y a les nouvelles hiérarchisées par Google, Yahoo, ou Le Mâonde, Labération, Le Bigaro ou l'Agence Fausse Presse, et là encore, on a veillé à ne pas heurter les gens au saut du lit : on leur parle paillette, strass, **pipolitude** et petites phrases (Hashtable – Petites chroniques désabusées d'un pays en décomposition)²³.

Le même mot est utilisé pour en créer de nouveaux, qui sont cependant encore totalement instables et leur existence est donc en discussion, s'ils ne parviennent pas à être utilisés par nombre de locuteurs. Dans l'exemple suivant, nous remarquons comment le mot *pipolitude* se transforme en l'adjectif *superpipolesque* par dérivation avec l'affixation du préfixe classique *super-* et l'ajout du suffixe *-esque*, qui sert à former des adjectifs indiquant une caractéristique ou une qualité d'un radical dérivé d'un nom propre²⁴. L'usage de ce suffixe lié à *pipole* donne lieu à de nombreux exemples que nous avons listés ci-dessous, bien que le même mot ne soit presque jamais formé avec l'ajout du préfixe *super-*, à l'exception de l'extrait suivant. Les autres extraits n'illustrent que l'utilisation du néologisme avec le suffixe *-esque* :

Voici donc le premier article officiel de **SuperPipolesque**, dite SP, un debrief en immersion du concert de Sting, le dimanche 22 juillet dernier en la bonne ville huppée et même un peu gothique d'Arcachon (vous vous doutez bien qu'étant une de mes très proches,

²³ Voir l'article à l'adresse suivante : <http://h16free.com/2010/02/01/1198-letrange-hierarchie-des-problemes-en-france/comment-page-1>.

²⁴ *Wiktionnaire* donne également les définitions suivantes : « Suffixe utilisé pour former des adjectifs qui indiquent une caractéristique, une ressemblance, une qualité, souvent à partir d'un radical issu d'un nom propre (pour décrire un lieu ou encore un style artistique ou politique) ».

SP ne risquait pas de rater ça). (Hashtable – Petites chroniques désabusées d'un pays en décomposition)²⁵.

« Écrire, c'est retrouver ma petite musique ». InterviewAuteur involontaire de best-sellers, héroïne de cinéma et cible d'intempestive polémique « **pipolesque** », Delphine de Vigan s'en tient aux Loyautés (Tribune de Genève)²⁶.

Et ce n'est pas le projet HADOPI déjà très mal en point qui va rassurer le monde. L'histoire s'éloigne à grands pas au profit du bling bling **pipolesque** éphémère et déjà périmé (Sarkostique – Le Blog officiel satirique de Nicolas Sarkozy)²⁷.

L'analyse suivante porte sur un mot particulier qui est issu d'un mot onomatopéique, à savoir *gnangnantitude*. Ce mot vient de l'adjectif « gnangnan » avec un sens familier et ludique, qui indique un manque « d'énergie, de ressort physique ou intellectuel ; dont le rythme (de vie) est trop lent » selon le TLFi ou, d'après la même source lexicographique, il peut aussi être un substantif indiquant une « personne gnangnan », c'est-à-dire une personne aux manières mièvres. Nous pouvons donc en déduire que la *gnangnantitude* sert à désigner une qualité intrinsèque à ce type de personne. Ci-dessous, un certain nombre d'exemples couvriront l'usage de ce mot dans les blogs et les sites visités :

Bon, lecteur lectrice, avant de commencer ce message d'une marâtre à sa belle-fille, je préfère te prévenir tout de go. Ce message va être d'une

²⁵ <http://h16free.com/2010/02/01/1198-letrange-hierarchie-des-problemes-en-france/comment-page-1>.

²⁶ Voir l'article à l'adresse suivante : <https://www.tdg.ch/culture/ecrire-c-retrouver-petite-musique/story/28743958>.

²⁷ Voir le blog à l'adresse suivante : <http://sarkostique.over-blog.com/article-31181653.html>. Les dessins de ce blog font référence à une caricature du président Sarkozy et de l'ancienne première dame Carla Bruni. Tout cela indique que le mot en question, avec toutes ses variations formelles, est souvent utilisé en référence à la vie privée et non de l'ancien président français.

exceptionnelle **gnangnantitude**, va déborder de mièvrerie et va me décrédibiliser tout le reste de ma vie de bloggeuse, sans aucun doute. On parlera de Maman bavarde la sentimentale, la fleur bleue, la culcul praline... (Maman bavarde)²⁸

DIY de la Saint Valentin (avec de la **gnangnantitude** inside): le T-Shirt French Kiss [...]. Une fête artificielle... mais plein de choses super chouettes le sont aussi ! Alors je me suis dit que cet argument était non valable. On fête bien les roux, les fleurs, les grand-mères ou la musique. Donc j'imagine que la Saint Valentin est juste aussi artificielle que toutes les autres. Mais elle, au moins, elle fête l'AMOUR ! (Attention cher lecteur, entrée en jeu de ma tendance (refoulée la plupart du temps) à la **gnangnantitude**... je m'en excuse auprès de vous, mais moi, l'amour, le vrai, le grand, les papillons et toussa toussa ça me rend toute chose !). (Wherebeesare – Blog DIY avec du love dedans)²⁹.

La méluche nous ment, il en a l'habitude ! Il atteint les sommets de l'inexactitude... Ses migrants qui sont bons à tout, et qui pour nous sont un atout, se distinguent plutôt par leur **gnangnantitude**... (Résistance républicaine)³⁰.

5. L'appartenance à un groupe social : les cas de *coolitude*, *négritude* et *weshitude*

En ce qui concerne l'état d'oppression ou l'appartenance à un groupe ethnique spécifique, c'est-à-dire la catégorie 3), nous avons décidé de rapporter ci-dessous trois études de cas qui, plus que d'autres, ont attiré notre attention, surtout en référence à leur état

²⁸ Voir le blog à l'adresse suivante : <http://mamanbavarde.fr/tag/gnangnantitude/>.

²⁹ Voir le blog à l'adresse suivante : <https://wherebeesare.com/2015/02/12/diy-de-la-saint-valentin-avec-de-la-gnangnantitude-inside-le-t-shirt-french-kiss/>.

³⁰ Voir le blog à l'adresse suivante : <http://resistancerepublicaine.eu/2018/06/20/melenchon-mechant-con/>. Cette courte composition poétique est une attaque directe contre la politique de Jean-Luc Mélenchon. Le site montre ses tendances apolitiques avec des articles et des poèmes qui attaquent indirectement les représentants de la droite et de la gauche française et européenne.

actuel de néologismes qui sont maintenant bien attestés et consolidés dans l'usage, hormis le dernier, à savoir le mot *weshitude*.

Quant au mot *coolitude*, ce dernier a été engendré en 1992 par le poète mauricien Khal Torabully dans son recueil *Cale d'étoiles. Coolitude*³¹. Un autre recueil de poèmes parle de Coolitude, à savoir *Chair corail. Fragments coolies* écrit en 1999³² où l'auteur mauricien aborde majoritairement le sujet du métissage et de la créolité³³. Le mot désigne un concept de diversité culturelle né de la rencontre entre les travailleurs chinois et indiens, qui, tout en partageant le même espace géographique et social sur terre mauricienne, font face à une exploitation indigne du travail à la suite de l'abolition de l'esclavage. La Coolitude est donc axée sur un « espace de mémoire entre l'esclavage et l'engagisme »³⁴ et qui devient pour le poète mauricien un « chant d'un enracinement autant que chant d'un déracinement dans une terre faite d'autres poussières, rencontre nécessaire où l'indien apporte son cuivre millénaire au chant du monde »³⁵. Dans ce contexte, un festival international a même été créé, organisé en Guadeloupe pour célébrer « la diversité de l'Engagisme et l'humanisme issu de cette page de l'Histoire » comme l'indique le site web Potomitan dans l'extrait qui suit :

³¹ Cf. K. Torabully, *Cales d'étoiles, coolitude*, Azalées éditions, La Réunion 1990.

³² Cf. K. Torabully, *Chair corail : fragments coolies*, préface de Raphaël Confiant, Ibis rouge 1999, toiles de S.H. Raza.

³³ Dans l'interview que Torabully a donnée le 5 juin 2010 pour « Le blog de Patrimages », le poète ne semble pourtant pas apprécier la confusion créée entre les concepts de Coolitude et métissage. En fait, il affirme que : « Rien n'est plus triste qu'un monde « métis » qui s'assume mal, c'est-à-dire où l'on ne reconnaît rien des différences, des couleurs, des formes, des pensées, et où les valeurs liées à la blancheur dominent encore ».

³⁴ L. Lawson-Hellu, *La Coolitude et la question francophone, Les espaces divers de la Coolitude*, sous la coordination de Rohini Bannerjee, "Les Cahiers du GRELCEF", n°5, 2013, pp. 9-10.

³⁵ K. Torabully, *Cales d'étoiles, coolitude*, Azalées éditions, La Réunion 1990, p. 4.

À ce jour, il n'existe aucun festival lié à l'Engagisme dans le monde. Pourtant de nombreuses institutions et espaces académiques lui accordent une place de plus en plus importante, tant dans les politiques culturelles et éducatives. L'UNESCO a inscrit La Route Internationale des Engagés sur son Agenda en 2014. Le Dr Khal Torabully, pionnier dans ce champ d'études, a trouvé, en la Guadeloupe, l'endroit idéal pour ancrer le Festival International de Coolitude (FIC). (Potomitan – Site de promotion des cultures et des langues créoles)³⁶.

Une caractéristique particulière du mot est liée à la présence de résultats presque toujours en anglais dans notre corpus. Ce phénomène s'explique sans doute par la double nature des Mauriciens qui, pour des raisons liées à la colonisation à la fois française et anglaise de l'archipel, ont fait que le concept accompagnant le néologisme en question était partagé par le monde francophone et anglophone.

Cependant, surtout dans la presse, le mot *coolitude* semble être présent avec sa deuxième signification, qui désigne le sentiment d'être cool, de montrer de la décontraction, comme le montre l'extrait suivant d'une interview donnée par Mathilde Ramadier, auteure de *Bienvenue dans le nouveau monde. Comment j'ai survécu à la coolitude des start-ups*³⁷, parue dans *Le Monde* :

Le premier trompe-l'œil, selon vous, c'est la « culture du cool » des start-up : tutoiement, « gamification » des objectifs, « team bonding » à tout-va...

Cette **coolitude** masque une grande précarité. A la fois sociale, avec les salaires ridicules, les périodes d'essai à rallonge, les heures supplémentaires jamais comptées et l'instabilité des boîtes dont on ne sait jamais ce qu'elles vont devenir. Et intellectuelle aussi : on nous

³⁶ Voir le site web à l'adresse suivante : http://www.potomitan.info/ki_nov/coolitude_2018.php.

³⁷ Voir M. Ramadier, *Bienvenue dans le nouveau monde. Comment j'ai survécu à la coolitude des startups*, Premier Parallèle, Paris 2017.

vend de la créativité, de la disruption et on se retrouve à faire toujours la même chose, sans possibilité d'initiative³⁸.

Pour revenir à sa signification première, la figure du « coolie » émerge de ce contexte, à savoir d'un travailleur chinois ou indien qui, émigrant en Afrique de l'Est et, en particulier en République de Maurice, à la Réunion ou aux Comores durant le XIX^e siècle, est contraint d'exercer des emplois modestes dans des situations de pauvreté extrême. En ce sens, l'une des acceptions du mot proposé par le TLFi indique ce qui suit : « Homme employé aux travaux pénibles : manœuvre, porteur, tire-pousse ». Cependant, il peut aussi désigner plus généralement un « Asiatique qui s'engageait comme travailleur salarié dans une colonie » ou un « Homme engagé pour porter les bagages de l'armée »³⁹.

L'invention du mot est justifiée par Torabully comme un « manque dans l'Histoire, dans la pensée » et plus précisément « on forge un néologisme pour compenser celui-ci » comme il ressort de son interview⁴⁰. Toutefois, il convient de souligner que le mot, bien qu'attesté en tant que néologisme à partir de 1992, n'est pas toujours

³⁸ Voir l'article dans *Le Monde* à l'adresse suivante : https://www.lemonde.fr/emploi/article/2017/05/09/la-coolitude-des-start-up-masque-une-grande-precarite_5124930_1698637.html.

³⁹ Son étymologie reste pourtant incertaine, bien qu'elle vienne de la langue hindi par l'intermédiation de l'anglais et du portugais et, par conséquent, toutes les formes françaises qui en dérivent proviennent des changements formels et lexicaux opérés par ces langues au cours des siècles. En ce qui concerne son étymologie, dans une interview datant de 2010, Torabully estime néanmoins que le mot est « historiquement avéré » et qu'il est forgé à partir du mot anglais *cool* ou de l'expression *cool attitude* afin de « lire l'esprit de discoursification reposant sur le pardon, sur une attitude non-violente pour un épisode très dur des relations entre les humains » (Extrait d'une interview donnée par Khal Torabully et disponible à l'adresse suivante : <http://patrimages.over-blog.com/article-la-coolitude-interview-de-khal-torabully-par-patricia-laranco-51695363.html>).

⁴⁰ Extrait d'une interview donnée par Khal Torabully et disponible à l'adresse suivante : <http://patrimages.over-blog.com/article-la-coolitude-interview-de-khal-torabully-par-patricia-laranco-51695363.html>.

présent dans les différents dictionnaires consultés. Ainsi, le TLFi, par exemple, n'indique aucune entrée pour *coolitude*, mais il mentionne, en revanche, le mot *coolie*, qui a plutôt été attesté beaucoup plus longtemps. Selon le TLFi, sa datation, basée sur les travaux philologiques de Thevenot, J. H. Grose et B. De Saint-Pierre, remonte au XVII^e siècle. À cet égard, il est curieux de voir comment certains néologismes peuvent avoir un « statut particulier » ou fluctuant qui, comme l'indique Sablayrolles, font partie de ce qu'il définit comme des néologismes SDF, à savoir « sans dictionnaire fixe »⁴¹. En fait, Sablayrolles estime que la tâche du lexicographe est celle de suivre le parcours d'un mot jusqu'à ce qu'il soit finalement « bien implanté dans l'usage ».

Encore une fois, les résultats de la recherche du mot ont mené à des utilisations à la fois en français et en anglais. En plus, il est intéressant de remarquer que, pendant les années 1960, le chanteur et humoriste français Henri Genès a dédié quelques chansons au mot concerné, notamment « Le Coolie » et « Mao Tse Twist ». Ci-dessous, nous proposons l'extrait introductif de cette dernière chanson :

Autrefois en Mongolie
Moi j'étais pauvre **coolie**
Tout plein de mélancoolie oui oui
Mais maintenant c'est plus comme hier
Je prends des allures altièrès
J'suis devenu un mongol fier oui oui

En ce qui concerne *négritude*, le mot a été engendré en 1935 par Aimé Césaire dans un article publié dans *L'Étudiant Noir – Journal mensuel de l'association des étudiants martiniquais en France*, à savoir un journal fondé par le même auteur où il utilise le mot pour la première fois. Sa création est orientée également vers les ouvrages et les pensées

⁴¹ J.-F. Sablayrolles, « La néologie aujourd'hui », sous la direction de Claude Grauz, *À la recherche du mot : De la langue au discours*, Lambert-Lucas 2006, p. 3.

de Léopold Sédar Senghor avec lequel Césaire poursuit sa contribution de la dénonciation idéologique et sociale d'une francitude oppressante et honteuse, qui avait « ravagé » ses propres colonies en dépersonnalisant l'identité des noirs.

De manière plus spécifique, le *Dictionnaire de l'Académie française* XI^e édition souligne ce qui suit à propos du mot en question : « Dérivé de *nègre*. Mot formé par des écrivains réunis autour de Léopold Sédar Senghor et d'Aimé Césaire. Ensemble de traits culturels, de valeurs spirituelles et morales, de modes de pensée et d'expression propres aux différents peuples noirs ; sentiment d'appartenance à la civilisation négro-africaine »⁴². Torabully, dans son interview, condense cette définition en une proposition plus directe et concise : « La Négritude fut nécessaire pour rappeler le respect de l'ensemble des valeurs des noirs ». Malgré une certaine similarité phonétique et lexicale entre *négritude* et *coolitude*, ce dernier refuse cependant « tout essentialisme, tout enfermement sur une couleur de peau ou un lieu, et s'inscrit dans une dynamique idéologique avec l'altérité »⁴³.

Pour Torabully, il s'agit donc d'une création lexicale née directement de *négritude* en exploitant le même suffixe. Ce n'est donc pas une substitution d'un mot et du concept qu'il désigne avec un autre, mais la formation d'un nouveau mot sert, dans ce cas, à « enrichir une série lexicale ou la série lexicale d'un mot, sans que la base lexicale ou les emplois antérieurs du mot disparaissent du même coup. Il se produit seulement une augmentation des formes linguistiques disponibles »⁴⁴. Pour Guilbert, « la néologie relève, non de l'évolution, mais de la création »⁴⁵, même si dans notre cas d'étude le discours néologique aboutit aussi nécessairement à l'évolution d'un concept

⁴² *Dictionnaire de l'Académie française*, IX^e édition, *ad vocem*.

⁴³ Extrait d'une interview donnée par Khal Torabully et disponible à l'adresse suivante : <http://patrimages.over-blog.com/article-la-coolitude-interview-de-khal-torabully-par-patricia-laranco-51695363.html> (consulté le 17/11/18).

⁴⁴ L. Guilbert, (1972), « Théorie du néologisme », *Cahiers de l'AIEF*, n°25, p. 11.

⁴⁵ *Ibidem*.

avec l'introduction d'un nouveau mot et donc d'un nouvel engendrement formel « visuellement différent ». Dans ce contexte, la créativité lexicale obéit donc à des mutations régulières en s'adaptant également aux nouvelles exigences expressives des locuteurs⁴⁶.

En raison de la forte connotation sociale et conceptuelle qui l'accompagne, le mot est souvent mentionné dans les encyclopédies, dans quelques articles de presse ou dans les articles scientifiques liés aux aspects intrinsèques à sa nature :

Normalien, Aimé Césaire dira « j'ai plié la langue française à mon vouloir dire ». Les grands genres littéraires, poèmes, pièces de théâtres et essais, auxquels il voue son talent d'écrivain, sont profondément ancrés dans la **négritude**, un concept forgé dans l'identité noire et en réaction au projet colonial français d'assimilation culturelle (France TV – Éducation)⁴⁷.

Colloque international : « Bilan de la **Négritude** »

Numéro préparé et présenté par Dr Langui Konan Roger (Université de Cocody-Abidjan) et Dr Toh Bi Tié Emmanuel (Université de Bouaké)

Aujourd'hui, la **Négritude** peut être considérée comme un domaine clos, démarquée des habitudes, des émotions et des sensibilités. Cela est évident dans la mesure où – on peut le dire – les principaux chantres de ce courant littéraire que sont DAMAS, SENGHOR et CESAIRE, après leur entrée dans la conscience collective avec leur œuvre de génie depuis la première moitié du XX^{ème} siècle, ont tous

⁴⁶ Voir aussi J. Altmanova, *Créativité néologique et dénomination des services de transport. Entre transparence sémantique et originalité*, "Cahiers de lexicologie", numéro thématique Néologie et noms propres, n. 113, 2018-2, pp. 145-161 et, pour le contexte littéraire, J. Altmanova, *Expressivité et typologies du néologisme littéraire dans l'œuvre de Réjean Ducharme*, in Graziano Benelli, Carmen Saggiomo (éds), "Un coup de dés", Loffredo Editore, Napoli 2013, pp. 29-41.

⁴⁷ Voir le site web à l'adresse suivante : <https://education.francetv.fr/matiere/litterature/premiere/article/aime-cesaire-et-le-concept-de-la-negritude>.

rejoint la 'belle vallée' de l'au-delà -pour parler comme le griot-poète burkinabé, Maître Pacéré Titinga⁴⁸.

La dernière étude de cas porte sur l'utilisation du néologisme *weshitude*. Dérivé de « wesh », un mot qui fait partie de l'argot juvénile des banlieues et, en tant qu'interjection, est un marqueur social très fort⁴⁹, l'ajout du suffixe *-itude* exprime une série de comportements typiques « wesh-wesh »⁵⁰ plutôt que l'appartenance à un groupe social spécifique. Le mot *wesh* est, en particulier, définitivement entré dans *Le Petit Robert* en 2009, qui indique ce qui suit : « Wech, *adv interrogatif* : - De l'arabe dialectal. Pop. Comment ? Quoi ? Wech Wech ? Que se passe-t-il ? - Parler wech, wech, comme les jeunes de banlieues ». Son étymologie est incertaine et les théories sur le sujet sont donc divisées. En général, d'après le TLFi, ledit mot vient de l'expression *wesh rak* ? (« comment vas-tu ? ») et il est importé de l'arabe. Son utilisation est étroitement liée à sa racine « wesh » et désigne une série de comportements emblématiques des jeunes « wesh-wesh ». Par conséquent, l'utilisation de *-itude* porte sur l'appartenance à un groupe social spécifique et son ajout ne produit qu'un dérivé qui renvoie à certaines attitudes particulières des jeunes de la banlieue. Il s'agit donc d'une utilisation qui a des références culturelles bien déterminées. C'est un mot lié à un sociolecte propre à l'argot juvénile issu des immigrés arabes, provenant surtout du Maghreb. Le néologisme est donc peu exploité et difficile à déceler sur le web. Toutefois, nous avons trouvé dans certains blogs des repères intéressants au mot que nous proposons ci-dessous :

Nan, je ne crois pas qu'un homme puisse être aussi con au premier degré. J'aime bien ma théorie comme quoi ils font ça uniquement parce que ça marche pour chopper, mais qu'ils trouvent ça aussi débile que

⁴⁸ Voir l'appel à communication datant du 11 juillet 2008 à l'adresse suivante : https://www.fabula.org/actualites/bilan-de-la-negritude_24770.php.

⁴⁹ *Wiktionnaire* précise à cet égard : « L'usage de cette interjection est un fort marqueur social dans la jeune génération ».

⁵⁰ D'après *Wiktionnaire*, les dérivés de « wesh » sont *wesh-wesh* et *weshitude*. Les variantes orthographiques attestées sont : *ouèche*, *wèche* et *ouaich*.

nous (du coup ce sont les femmes qui sont connes, donc tout va bien). J'ai déjà discuté avec des weshs dans les TEC, par exemple, bah j'ai été vachement surpris. Les gars intelligents, avec un discours construit et tout, drôles : c'est carrément un rôle, leur **weshitude**. Et quel autre but aurait un tel rôle que celui de chopper ? Et ça marche. Donc en fait, ils sont malins, faut pas s'en moquer (Hardware)⁵¹.

Désolée pour le titre de l'article mais quand j'ai envie d'exprimer mes sentiments j'ai des excès de **weshitude** verbal ! Mais revenons-en à nos moutons, la musique (Princesse Pastèque)⁵².

La **weshitude**, c'est un état d'esprit (Caradisiac – Forum Automobile)⁵³.

6. Quelques remarques pour conclure

Dans cette contribution, nous avons voulu analyser la productivité lexicale du suffixe *-itude* en français contemporain dans la formation de noms qui désignent des attitudes spécifiques. Nous avons vu que le suffixe en question est utilisé pour former des mots qui, en plus du vocabulaire scientifique précis, indiquent à la fois les qualités intrinsèques à un sujet, une pose revendiquée, une appartenance à un groupe social en raison de l'oppression ou de l'aliénation et l'appartenance à un groupe ethnique bien déterminé.

En nous concentrant sur quelques mots qui indiquent une qualité physique ou morale d'un sujet et dont nous ignorons la durée historique en fonction de leur utilisation quotidienne, notre objectif était de montrer que le suffixe à l'étude est très productif surtout en ce qui concerne les catégories 2) et 4) que nous avons analysées. Les exemples cités ci-dessus montrent comment, dans ce contexte, le suffixe

⁵¹ Voir le blog à l'adresse suivante : https://forum.hardware.fr/hfr/Discussions/Societe/douchebag-phenomene-steroid-sujet_94927_2.htm.

⁵² Voir le blog à l'adresse suivante : <http://www.princessepasteque.com/rebecca-fiona-de-la-zik-qui-depote-sa-race-%E2%99%A5/>.

⁵³ Voir le forum à l'adresse suivante : <http://forum-auto.caradisiac.com/automobile-pratique/discussions-libres/sujet116070-385.htm>.

est utilisé pour créer des mots qui ont un certain sens ludique, tels que *schtroumpfitude* et *gnangnantitude*, ou un sens plus spécifique et en phase de stabilisation d'un point de vue lexicographique comme *pipolitude*.

Quant à l'appartenance à un groupe social ou à toutes les significations qui lui sont propres, dans ce cadre, les mots *coolitude*, *négritude* et *weshitude* en sont des exemples intéressants. Alors que les deux premiers mots sont maintenant entrés dans les dictionnaires et utilisés de manière plus ou moins définitive, le troisième mot peine encore à se stabiliser au niveau lexicologique et lexicographique, bien qu'il soit lemmatisé dans certains dictionnaires tels que *Le Petit Robert* et *Wiktionnaire* ces derniers temps.

En guise de conclusion, nous en sommes venus à considérer cette productivité de *-itude* comme « endémique » à un lieu ou une culture spécifique. En général, à partir de nos données, il semblerait que ledit suffixe tend à former des mots de manière ludique, comme indiqué plus haut, pour revendiquer une attitude, un comportement spécifique lié à une culture donnée. Certes, nous ne considérons cette productivité de *-itude* qu'en référence aux cas étudiés, puisque son utilisation pour la création d'un langage scientifique précis, par exemple, a laissé place à d'autres formations par dérivation qui ne prennent plus en compte *-itude*, tout comme sa variante *-tude*. Son exploitation ne doit donc être comprise qu'en fonction de ces trois acceptions que nous avons abordées dans la présente étude.



IRMA CARANNANTE

Università degli studi di Napoli "L'Orientale"
icarannante@unior.it

LA CHŌRA DI URMUZ IN *PÂLNIA E STAMATE*. IL SAPERE NON FENOMENICO DEL SEGRETO IN UNA FAVOLA ROMENA D'AVANGUARDIA

Riassunto

Questo studio si propone di analizzare, da un punto di vista filosofico e psicanalitico, uno dei racconti di Urmuz, *Pâlnia și Stamate* (Pâlnia e Stamate). Intriso di riferimenti culturali che vanno da Aristotele a Freud, passando per Leibniz, Kant, Schopenhauer, Marx e Darwin, questo mondo creato dalla scrittura urmuziana si rivolge a un lettore in grado di oltrepassare questi riferimenti interpretativi, affinché riesca ad aprirsi all'esperienza del segreto nella finzione letteraria. In *Pâlnia e Stamate* tale segreto prende le forme di Pâlnia, l'imbuto – un sostantivo che nella lingua romena è di genere femminile – che interpreta il ruolo della protagonista del racconto. La sua essenza, dal valore derridiano di ricettacolo, come la Chōra platonica del *Timeo*, è quella della "donna" che lacanianamente "non esiste". Essa si cela e allo stesso tempo si manifesta nella scrittura di Urmuz, mantenendo sempre intatta la sua sostanza segreta, che resterà per sempre intraducibile, per quanto i saperi del mondo – la filosofia, la scienza, la religione, la morale – tentino instancabilmente di rivelarla.

Abstract

This study aims to analyze, from a philosophical and psychoanalytic point of view, one of the stories of Urmuz, *Pâlnia și Stamate* (Pâlnia and Stamate). Steeped in cultural references, ranging from Aristotle to Freud, via Leibniz, Kant, Schopenhauer, Marx e Darwin, this world created by Urmuz is addressed to a reader who is able to go beyond these interpretative references, so that he can open up to the experience of secret in literary fiction. In *Pâlnia and Stamate*, this secret takes the forms of Pâlnia, the funnel – a noun that is female in Romanian – which plays the role of the main character of the story. Her essence, with the Derrida's value of receptacle, like the Platonic Chōra of the *Timaeus*, is that of the woman who does not exist, according to Lacanian psychoanalysis. She conceals herself and at the same time manifests herself in the writing of Urmuz, always keeping intact her secret substance, which will remain forever untranslatable, however philosophy, science, religion, and morality, tirelessly try to reveal it.

L'opera di Urmuz, pseudonimo di Demetru Dem. Demetrescu-Buzău (1883-1923), è di fondamentale importanza per la letteratura romena. La sua influenza sugli autori romeni d'avanguardia è stata maggiore della sua produzione scrittoria. Urmuz ha infatti lasciato pochissimi testi¹ a coloro che sarebbero poi stati i suoi eredi, tra i quali figurano i grandi nomi di Tristan Tzara, Eugène Ionesco, Paul Celan e Gherasim Luca. Rivendicato come caposcuola dai surrealisti romeni, il cancelliere – mestiere che svolgeva presso l'Alta Corte di Cassazione di Bucarest – è considerato in Romania come uno scrittore non conformista, caratterizzato da uno stile piuttosto rigoroso, apparentemente classico, che egli impiega per denunciare tutte le abiezioni umane più crudeli². Eugène Ionesco lo ha definito come il "precursore della rivolta letteraria universale"³.

Secondo Nicolae Balotă, fine esegeta della sua produzione letteraria, Urmuz ribalta un'intera visione estetica dei canoni classici letterari, in un secolo in cui la borghesia iniziava a porsi come "rappresentante" dell'Umanità, facendosi portavoce dei diritti e della natura umana⁴. Nell'era moderna, che coincise con la grande crisi dei valori, Urmuz ritraeva mostruosamente e con forme distorte i suoi

¹ La sua opera è composta da alcuni racconti assurdi e fiabe stravaganti: *Pâlnia e Stamate*, *Ismail e Turnavitu*, *Algazy e Grummer*, *Emil Gayk*, *La partenza per l'estero*, *Cotadi e Dragomir*, *Fuchsiade*. Cfr. Urmuz, *Pagini bizare*, ediție întocmită de S. Pană, Ed. Minerva, București 1970. Più di recente è apparsa una nuova edizione delle *Pagine bizzarre* a partire da un manoscritto autografo ritrovato: Urmuz, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, ediție îngrijită, studiu introductiv și note de I. Pop, Ed. Tracus Arte, București 2012.

² In Romania sono apparse le seguenti monografie dedicate all'opera di Urmuz: N. Balotă, *Urmuz*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca 1970; A. Olos, *Pelicanul sau babița*. (Introducere în urmuzologie), Ed. Umbria, Baia Mare 1998 e, della stessa autrice, *În subteranele textului. "Pâlnia și Stamate"*. (Introducere în urmuzologie II), Ed. Umbria, Baia Mare 1999; A. Lăcătuș, *Urmuz*, Ed. Aula, Brașov 2002; C. Burtică, *Urmuz avant Dada: Urmuz sau originile dadaisto-suprarealiste*, Didactica Nova, Craiova 2003; C.D. Blaga, *Urmuz și criza imaginarului european*, Hestia, Timișoara 2005; C. Cubleşan, *Urmuz în conștiința criticii*, Ed. Cartea Românească, București 2014.

³ Cf. E. Ionesco, *Précurseurs roumains du Surréalisme*, in "Le lettres nouvelles", Paris, XIII 1965, pp. 71-82.

⁴ N. Balotă, *Urmuz*, Editura Dacia, Cluj 1971, p. 43.

personaggi per esprimere le sue perplessità nei confronti dell'universo umano in vista del suo graduale deterioramento, ponendosi così in contrapposizione a tutti i grandi prosatori, in particolare Honoré de Balzac, e ai moralisti francesi⁵.

Quasi tutti gli eroi urmuziani, infatti, finiscono col cadere nella trappola della corruzione, degradandosi interiormente in maniera irreversibile. Pertanto in un mondo privo di prospettiva etica, in cui viene annientata qualunque libertà – dal momento che l'autore ha rinchiuso tutti i suoi personaggi in una fatalità assoluta, in un perfetto e automatico determinismo – in un mondo in cui non ci sono leggi ("l'autore, uomo di Legge, non era un ammiratore della Giustizia"⁶) e in cui sembra imperare la "totale anarchia" e il "vuoto assiologico", non può esserci spazio per la "tragedia" tradizionale⁷, Nicolae Balotă afferma: "Dopo Karl Marx, qualsiasi dramma che si ripete nella storia non può che diventare una farsa"⁸.

Proprio quest'impossibilità di dare alla luce una reale innovazione nel campo della letteratura, se non sotto la forma appunto di una "farsa" – come si presentano del resto le prose urmuziane –, costituisce in maniera paradossale una delle grandi innovazioni della scrittura di Urmuz. Egli prende spunto dal sapere classico umanistico al solo scopo di farne vedere una versione contraria, rovesciata, al negativo; insomma, tutto ciò di cui ha bisogno per costruire il suo discorso dialettico. Intriso di una notevole coscienza estetica, Urmuz ha istituito una dimensione singolare del "canone" letterario romeno, divenendo il primo autore in Romania ad aver realizzato una sorta di cartografia dell'irreale, come *topos* determinante della modernità "deviata" del periodo interbellico, e punto di riferimento imprescindibile per un

⁵ *Ibid.*, pp. 40-41.

⁶ *Ibid.*, p. 45.

⁷ *Ibidem.*

⁸ *Ibidem.*

certo tipo di letteratura che si fa carico dell'irrazionale⁹. Egli ha esercitato un grande fascino sugli esegeti della sua opera, per la sua capacità di "giocare" tra la realtà e la finizione, tra il significato e il significante, realizzando uno spazio in cui le regole della rappresentazione e della finzione vengono radicalmente modificate allo scopo di illustrare un'immagine – inaccessibile attraverso i comuni mezzi dei rapporti mimetici – intenzionalmente distorta della realtà¹⁰.

La singolarità e l'originalità dei testi di Urmuz sono dovute al suo stile totalmente "antiletterario"¹¹ che mira a contrastare il simbolo della tradizione spiritualistica e idealistica, immergendosi nel campo dell'arbitrario, del non senso, dell'assurdo, dal momento che il legame tra significante e significato viene considerato vuoto e irrimediabilmente affrancato da qualsiasi significato referenziale e oggettivo¹²: di qui la sua difficoltà interpretativa che può dar adito a infinite ipotesi ermeneutiche. Per poter leggere Urmuz bisogna tener conto degli "effetti di superficie", leggere cioè quello che è scritto in apparenza, nella sua exteriorità, come appare scritto, poiché la profondità non esiste. Scrive Giovanni Rotiroti:

Nelle *Pagine bizzarre* qualcosa si dà e a un tempo, sullo stesso piano, si nasconde. Questa è la sua cifra. Altro si dà e contemporaneamente si nasconde, questo movimento di celarsi e svelarsi, di darsi e sottrarsi, non è un movimento che preveda una lettura in termini esclusivamente verticali o di profondità. Il nascondimento non è una cosa che viene prima o dopo, ma viene a un tempo, nello spazio di una rivelazione e insieme di una dissimulazione. Ogni volta che Urmuz ha finito di scrivere una frase, noi sappiamo che quella frase contemporaneamente nasconde qualcos'altro, forse, tutt'altro. Tuttavia, è solo quella

⁹ Cfr. G. Glăvan, *Urmuz și instituirea canonului singular*, in Ead., *Viraj în ireal. Modernități particulare în literatura română interbelică*, Editura Universității de Vest, Timișoara 2014, pp. 65-108.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 107-108.

¹¹ G. Ionescu, *Anatomia unei negații*, Ed. Minerva, București 1991, p. 106.

¹² Cf. G. Rotiroti, *Il piacere di leggere Urmuz. Indagini psicanalitiche sui fantasmi letterari delle Pagine bizzarre*, Università degli Studi di Napoli L' "Orientale", Napoli 2010, p. 7.

frase ciò che ci può dire, ma non sempre, di cosa si tratta. La portata della verità delle *Pagine bizzarre* rimane ineludibilmente senza misura¹³.

La critica romena, in generale, tende a considerare Urmuz come uno scrittore dell'assurdo - più precisamente, si potrebbe dire che è stato un autore che ha preceduto "la letteratura dell'assurdo"¹⁴, dal momento che la sua ultima opera è stata scritta prima del 1923, anno in cui si è tolto la vita. Le immagini evocate dalle sue prose sembrano realizzare un mosaico fuorviante e privo di senso. Secondo lo studioso e scrittore romeno, Corin Braga, tutti gli indizi di lettura, attraverso cui Urmuz guida i suoi lettori, sembrano annullare totalmente la significazione, mentre la logica interna che governa i suoi scritti è stata spesso interpretata come una tendenza dadaista, basata sull'associazione aleatoria dei temi e delle figure. Da questo punto di vista, i critici romeni del periodo interbellico, come Perpessicius, George Călinescu, Pompiliu Constantinescu, Tudor Vianu, sono entrati in una vera *impasse* al momento dell'interpretazione dell'opera di Urmuz e hanno dichiarato assurda la base irriducibile dei suoi scritti, senza la quale sarebbe inutile andare "alla ricerca di un altro principio ordinatore"¹⁵.

Come si sa, l'opera principale di Urmuz sono *Le Pagine bizzarre*, una raccolta di favole, che secondo la sorella dell'autore, Eliza Vorvoreanu, non erano destinate alla pubblicazione: pare che fossero state redatte dallo scrittore esclusivamente per "divertire i suoi fratelli più piccoli"¹⁶. In realtà queste favole, non hanno nulla dell'innocenza dei racconti per bambini, ma al contrario offrono una prospettiva argutamente cinica dei tratti umani più crudeli e immorali. Questo studio si propone di analizzare, da un punto di vista filosofico e psicanalitico, una di queste

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Cfr. N. Balotă, *Lupta cu absurdul*, Ed. Univers, București 1971.

¹⁵ C. Braga, *Psihobiografii*, Ed. Polirom, Iași 2011, pp. 29-30.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 101-109.

“favole”, *Pâlnia și Stamate*. (“L’imbuto e Stamate”) che il traduttore italiano ha preferito restituire nella seguente forma: *Pâlnia e Stamate*, lasciando în romeno e con la maiuscola il sostantivo *Pâlnia* (“L’imbuto”), dal momento che Urmuz afferma che è un “simbolo” e siccome appare con la maiuscola può far pensare che si tratti di un nome proprio, come i titoli degli altri racconti¹⁷. Ecco l’incipit di *Pâlnia și Stamate* che reca come sottotitolo “romanzo în quattro parti”:

Un apartament bine aerisit, compus din trei încăperi principale, având terasă cu geamlâc și sonerie. În față, salonul somptuos, al cărui perete din fund este ocupat de o bibliotecă de stejar masiv, totdeauna strâns înfășurată în cearceafuri ude... O masă fără picioare, la mijloc, bazată pe calcule și probabilități, suportă un vas ce conține esența eternă a „lucrului în sine”, un câțel de usturoi, o statueta ce reprezintă un popă (ardelenesc) ținând în mână o sintaxă și... 20 de bani bacșiș... Restul nu prezintă nicio importanță. Trebuiește însă reținut că această cameră, vecinic pătrunsă de întunerec, nu are nici uși, nici ferestre și nu comunică cu lumea din afară decât prin ajutorul unui tub, prin care uneori iese fum și prin care se poate vedea, în toiul nopții, cele șapte emisfere ale lui Ptolomeu, iar în timpul zilei doi oameni cum coboară din maimuță și un șir finit de bame uscate, alături de AutoKosmosul infinit și inutil...

A doua încăpere, care formează un interior turc, este decorată cu mult fast și conține tot ceea ce luxul oriental are mai rar și mai fantastic... Nenumăratele covoare de preț, sute de arme vechi, încă pătate de sânge eroic, căptușesc colonadele sălii, iar imenșii ei pereți sunt, conform obiceiului oriental, sulemeniți în fiecare dimineață, alteori mășurați, între timp, cu compasul pentru a nu scădea la întâmplare. De aici, printr-o trapă făcută în dușumea, se ajunge, din partea stângă, în o subt-pământă ce formează sala de recepție, iar din partea dreaptă, prin ajutorul unui cărucior pus în mișcare cu manivelă, se pătrunde într-un canal răcoros, al căruia unul din capete nu se știe unde se termină, iar celălalt, la partea opusă, într-o încăpere scundă, cu pământ

¹⁷ Urmuz, *Pagine bizzarre*, a cura di G. Rotiroti, Salerno Editrice, Roma 1999, p. 82.

pe jos și în mijlocul căreia se află bătut un țăruș, de care se află legată întreaga familie Stamate...¹⁸

Abbiamo qui a che fare con la descrizione di uno spazio monadico ricco di dettagli, provenienti da un sapere di natura libresca e enciclopedica. Il riferimento al pope transilvano è, secondo un'ipotesi accreditata, un richiamo ironico al parroco Petru Maior, il quale con le sue opere ha dato un contributo essenziale alla "Scuola latinista di Transilvania" dimostrando la continuità dell'elemento latino sul territorio della Dacia e l'unità etnico-linguistica del popolo romeno su basi storiche e filologiche¹⁹. Inoltre, la parodia del pensiero filosofico-economico-storico e scientifico – evidente nelle allusioni a Aristotele ("i

¹⁸ Urmuz, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, cit., pp. 76-77: "Un appartamento ben aerato, composto di tre vani principali, più una terrazza a vetri munita di campanello. Davanti, il salone sontuoso, la cui parete di fondo è interamente occupata da una biblioteca in quercia massiccia, sempre strettamente avvolta in lenzuola fradice... In mezzo, basato su calcoli e probabilità, un tavolo senza gambe sorregge un vaso che contiene l'essenza eterna della "cosa in sé", uno spicchio d'aglio, una statuetta raffigurante un pope (di Transilvania) che tiene in mano una sintassi e... 20 soldi di mancia... Il resto non presenta alcuna importanza. Bisogna tuttavia tenere presente che questa camera, eternamente penetrata dalle tenebre, non ha né porte né finestre e comunica con il mondo esterno solo per mezzo di un tubo, che lascia talvolta uscire del fumo, attraverso cui si possono osservare, durante la notte, i sette emisferi di Tolomeo, e, durante il giorno, due uomini discendere dalla scimmia e una successione finita di semi secchi, accanto all'Auto-Cosmo infinito e inutile... / Il secondo vano, che forma un interno alla turca, è decorato con molto fasto e contiene tutto ciò che il lusso orientale ha di più raro e di più fantastico... Innumerevoli tappeti pregiati e centinaia di armi antiche, ancora macchiate di sangue eroico, addobbano i colonnati della sala; e le sue immense pareti, in conformità all'usanza orientale, ogni mattina vengono imbellettate e, allo stesso tempo misurate, talvolta col compasso, evitando così il rischio di possibili rimpicciolimenti. / Di qui, per via di un trabocchetto ricavato nel pavimento, si giunge a sinistra in un sotterraneo che forma la sala di ricevimento, mentre sulla destra si entra, grazie a un carrozzino azionato da una manovella, in un fresco canale di cui una delle estremità non si sa dove finisce, mentre l'altra, dalla parte opposta, porta giù, in un vano basso fatto di terra, in mezzo al quale si trova piantato un palo, al quale sta legata tutta la famiglia Stamate..." (Urmuz, *Pagine bizzarre*, cit., pp. 31-32).

¹⁹ G. Rotiroti, *Il piacere di leggere Urmuz*, cit., pp. 77-78.

sette emisferi di Tolomeo”), Leibniz (“camera monade senza porte né finestre”), Kant e Schopenhauer (“la cosa in sé”), Marx (il “tavolo” spettrale “senza gambe” del *Capitale*), Darwin (“due uomini discendere dalla scimmia”) – sembra essere stato inserito in uno scenario onirico derivante dalla lettura de *L’Interpretazione dei sogni* di Freud²⁰.

Del resto, anche Corin Braga afferma che Urmuz, nell’elaborazione della sua scrittura anamorfica – che segue i processi di deformazione semiotica e di deformazione semantica –, sperimenta gli stessi principi che l’inventore della psicanalisi identifica nell’elaborazione dei sogni: la condensazione, il transfert, la trasformazione delle idee in immagini visuali e l’elaborazione secondaria²¹. I personaggi urmuziani nascono, secondo lo studioso romeno, da una condensazione caricaturale: in un primo momento, tramite la lettura testuale delle immagini e delle metafore, Urmuz crea la sostanza immaginaria dei suoi protagonisti e, in un secondo momento, assembla le loro peculiarità in un insieme caratteriale al fine di realizzare un quadro generale. Questa tecnica selettiva fa sì che i modelli della realtà da cui prende spunto, si riducano a delle pennellate stilizzate nel mondo fittizio²².

Questo mondo creato da Urmuz è rivolto a un lettore che sappia compiere un grande sforzo di astrazione per arrivare a comprendere tutto l’orizzonte enciclopedico che si cela dietro la sua opera. Tuttavia, l’opera di Urmuz richiede anche un percorso di lettura di “segno opposto”, cioè esige che il lettore disimpari i riferimenti interpretativi offerti dalla sua stessa opera, affinché sia in grado di ascoltare il discorso dell’autore in maniera non solo critica o erudita, ma anche etica, riuscendo così ad aprirsi alla potenza crudele della sua scrittura enigmatica e all’esperienza vitale del segreto²³. In sostanza Urmuz confida in un lettore che possa giocare il ruolo di testimone del suo

²⁰ *Ibidem*.

²¹ C. Braga, *Psihobiografii*, cit., pp. 40-41.

²² *Ibidem*.

²³ G. Rotiroti, *Il piacere di leggere Urmuz*, cit., p. 82.

segreto, cioè quel segreto che Jacques Derrida definisce “senza contenuto”²⁴, un sapere non fenomenico, che non possiede un contenuto separabile dalla sua esperienza performativa, poiché esso non ha a che fare con la tecnica, con l’astuzia, né con qualcosa di incomunicabile, intrasmissibile, in-insegnabile, inimitabile. Il segreto racchiuso nelle favole di Urmuz non è un’interiorità privata da disvelare, non è un segreto misterioso che il moralista o lo psicanalista avrebbero il compito di rivelare, ma è ciò che non si può svelare, che resta inviolabile persino quando si crede di averlo rivelato, poiché, come sostiene Derrida: “Semplicemente eccede il gioco di velamento / svelamento, dissimulazione / rivelazione, oblio / anamnesi”²⁵.

Non appartiene dunque alla verità ed è per questo che tale segreto si potrebbe dire sotto altri nomi, anche se esso resta segreto sotto tutti i nomi ed è la sua irriducibilità al nome stesso che lo fa segreto. Questo è appunto il suo segreto, il fatto di essere segreto, cioè di rimanere tale sotto qualsiasi tentativo di nominarlo. Qualunque interpretazione, traduzione, trasferimento di senso non sarà in grado di togliergli il velo straniero che possiede²⁶. Solo così può esserci del segreto, scrive Derrida:

C’è segreto. Si può sempre parlarne, ciò non significa romperlo. Si può parlare all’infinito, raccontare delle storie al suo riguardo, dire tutti i discorsi che mette in opera e le storie che scatena o incatena, perché il segreto fa sovente pensare a storie segrete e ne dà lo stesso gusto²⁷.

Tuttavia, l’etica della discussione potrebbe non rispettarlo, senza per questo poterlo ridurre e d’altronde nessuna discussione si aprirebbe né si svilupperebbe senza un segreto: “E che lo si rispetti o meno, esso impassibilmente si tiene là, a distanza, fuori dall’attesa. Là non c’è

²⁴ J. Derrida, *Il segreto del nome. Chôra, Passioni, Salvo il nome*, a cura di G. Dalmaso e F. Garritano, Jaca Book, Milano 2005, pp. 118.

²⁵ *Ibid.*, pp. 120-121.

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ *Ibidem.*

più tempo né luogo”²⁸. È esattamente in questa dimensione atemporale e aspaziale che la scrittura di Urmuz diviene depositaria del segreto che si trova alla base della parola letteraria. Per Derrida, il segreto che la letteratura contiene – e che non può, come si è detto, essere sottoposto ad alcun processo né di natura filosofica, né di natura etica – produce, proprio in virtù di questa impossibilità, infinite discussioni e dibattiti, essendo esso stesso il principio fondamentale di un’interrogazione di tipo universale²⁹. Derrida confessa di amare la letteratura, o meglio di amare della letteratura il suo segreto, poiché quest’ultimo non viene mai toccato dalle parole, sebbene la letteratura abbia la possibilità di dire tutto³⁰.

Nonostante le favole urmuziane mirino alla caricaturizzazione spietata di tutti gli automatismi morali, professionali, sociali e letterari, non c’è traccia, in tali testi, di qualcosa che riveli esplicitamente quest’intenzione, se non nella cifra del segreto. Alla cifra del segreto appartengono, in questo “Romanzo in quattro parti” di Urmuz, non solo la “cosa in sé”, ma anche la “biblioteca” che si manifesta come la “forma assoluta dell’infinito nel campo del grande Altro”, ovvero come “la metafora del mondo”, in cui sono custoditi “tutti i saperi dell’umanità”³¹. Questo spazio del segreto, solo apparentemente può

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibid.*, p. 121.

³⁰ *Ibid.*, p. 122.

³¹ “La ‘cosa in sé’ di Urmuz sembra essere l’incarnazione di ciò che Jacques Lacan chiamò la jouissance, ovvero ciò che non serve a nulla. La rappresentazione di questa jouissance la troviamo metonimicamente nella descrizione dell’ambiente che fa da sfondo alla figura della ‘cosa in sé’, posta in primo piano. Essa mette in scena un eccesso immortale (cioè non ancora morto o duro a morire) che si irradia propagandosi in tutte le *Pagine bizzarre*. La ‘statuetta del pope’ transilvano con la ‘sintassi’ (al di là dell’allusione a Petru Maior) raffigura ciò che persevera come una legge senza propriamente esistere (e in Kafka essa ci rende colpevoli senza sapere di cosa siamo colpevoli, oppure come suggerisce Cioran, colpevoli per il fatto solo di esistere). ‘L’Auto-Cosmo infinito e inutile’ funziona come una specie di cattivo infinito hegeliano senza risoluzione e conciliazione finale. Esso sembra semplicemente trascinare alla deriva, in una sorta di alienazione permanente per il soggetto, e quindi la sua funzione è del tutto vana. Lo spazio interno

sembrare delirante, si presenta, secondo Corin Braga, come uno “specchio deformante” che funziona secondo leggi distorte:

La *Weltanschauung* urmuziana è un’immagine contropelo, anamorfica, costruita attraverso il rovesciamento sistematico del mondo reale. Il suo principio è paralogico, paranoico e l’apparenza paranoica dei testi è dovuta al regolare ribaltamento dei *topoi* del pensiero comune. Trovare il *cogito* di questo universo immaginario significa ritornare a stabilire l’angolo di rifrazione sotto cui la realtà viene portata avanti dall’opera³².

Infatti i rimandi culturali presenti in maniera distorta nella “prima parte” di questo testo seguono la morfologia delle cose reali. Gli oggetti, i personaggi e i loro comportamenti sono incongruenti dal punto di vista della loro logica estrinseca. Il loro criterio di insieme non punta alle somiglianze e alle affinità sul piano del contenuto manifesto, dei significati, ma agisce sul piano dei contenuti latenti e originari dei significanti, proprio come nei sogni. Queste favole nascono infatti dall’inconscio per emergere nella loro forma trasfigurata, sotto forma di favole assurde.

La “seconda parte del romanzo” inizia con la descrizione del protagonista Stamate:

Acest om demn, unsuros și de formă aproape eliptică, din cauza nervozității excesive la care a ajuns de pe urma ocupațiilor ce le avea în consiliul comunal, este silit să mestece, mai toată ziua, celuloid brut, pe care apoi îl dă afară, fărmicit și însalivat, asupra unicului său copil, gras, blazat și în etate de patru ani, numit Bufty... Micul băiat, din prea multă pietate filială, prefăcându-se însă că nu observă nimic, târăște o mică targă, pe uscat, în vreme ce mama sa, soția tunsă și legitimă a lui

che presidia la ‘cosa in sé’ suggerisce una struttura monadica, alla Leibniz, senza ‘porte né fenêtres’. La ‘biblioteca’ si presenta come la forma assoluta dell’infinito nel campo del grande Altro, metafora del mondo in cui sono custoditi gelosamente i saperi dell’umanità” (G. Rotiroti, *Il piacere di leggere Urmuz*, cit., pp. 85-86).

³² C. Braga, *Psihobiografii*, cit., p. 31.

Stamate, ia parte la bucuria comună, compunând madrigale, semnate prin punere de deget.

Aceste ocupațiuni îndeajuns de obositoare îi fac, cu drept cuvânt, să se amuzeze, și atunci, ajungând uneori cu îndrăzneala până la inconștiență, se uită tustrei cu benoclul, printr-o spărtură a canalului, în Nirvana (care se află situată în aceeași circumscripție cu dâșii, începând lângă băcănia din colț), și aruncă în ea cu cocloașe făcute din miez de pâine sau cu coceni de porumb. Alteori, pătrund în sala de recepție și dau drumul unor robinete expres construite acolo, până ce apa, revărsându-se, le-a ajuns în dreptul ochilor, când cu toți trag atunci, de bucurie, focuri de pistol în aer.

În ce privește personal pe Stamate, o ocupație care îl preocupă în gradul cel mai înalt este ca să ia seara, prin biserici, în stantane de pe sfinții mai în vârstă, pe care le vinde apoi cu preț redus credulei sale soții și mai ales copilului Bufty, care are avere personală. Acest negoț nepermis nu l-ar fi exercitat pentru nimic în lume Stamate dacă nu ar fi dus lipsă aproape completă de mijloace, fiind silit chiar să facă armata când era abia în vârstă de un an, numai ca să poată ajuta, cât de curând, pe doi frațiori nevoiași ai săi, cu șoldurile scoase prea mult în afară, cauză pentru care fuseseră dați afară din slujbă³³.

³³ Urmuz, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, cit., pp. 78-79: "Questo degno individuo, untuoso e di forma quasi ellittica, spinto dall'eccessivo nervosismo dovuto alle attività che un tempo svolgeva nell'ambito del consiglio comunale, è costretto, quasi tutto il tempo, a masticare celluloidi grezzi che poi, ben sminuzzata e insalivata, vomita sul suo unico figlio, grasso, di quattro anni, annoiato di tutto, il cui nome è Bufty... Tuttavia il bambinetto, spinto da un'eccessiva pietà per il padre, fa finta di nulla e trascina una piccola barella sull'asciutto, mentre sua madre, frattanto, sposa tosata e legittima di Stamate, prende parte alla felicità comune componendo madrigali che firma con l'impronta digitale. / A dire il vero, queste occupazioni piuttosto estenuanti li fanno divertire molto e allora tutti e tre, spinti talvolta dall'ardire che fa loro toccare le soglie dell'incoscienza, arrivano, attraverso una spaccatura del canale, a vedere col binocolo il Nirvana (che è situato proprio nella stessa circoscrizione, a partire dalla drogheria all'angolo), che viene bombardato con pallottoline di mollica di pane o torsioli di granoturco. Altre volte, invece, penetrano nella sala di ricevimento e danno il via a certi rubinetti appositamente costruiti, fino a quando l'acqua, riversandosi, giunge all'altezza dei loro occhi, e allora tutti insieme, colmi di felicità, sparano colpi di pistola in aria. / Per quanto concerne la situazione personale di Stamate, un'attività che lo impegna al massimo grado è quella di scattare la sera, nelle chiese, delle istantanee dei santi più attempati, per poi rivenderle a prezzo ridotto, con lo sconto, alla credula moglie e

Nicolae Balotă sostiene che, nell'opera di Urmuz, vi sia uno "sdoppiamento dell'esistenza familiare", nonché una metafora ironica della "famiglia unita", evidente nel fatto che tutti i membri della famiglia Stamate siano legati a un palo³⁴. Secondo lui, *Pâlnia și Stamate* – come altri testi urmuziani – è un racconto autobiografico, in cui la figura paterna autoritaria e castrante, è sempre sul punto di interdire ogni desiderio del figlio³⁵. Del resto si sa che il padre di Urmuz gli aveva vietato lo studio della musica, per compiere quelli di giurisprudenza. È noto infatti che per la psicanalisi, la figura del padre è assimilata alla legge e sembra che, nella sua scrittura, Urmuz, tormentato dall'*Imago* paterna autoritaria, intenti costantemente un "processo alla legge" in cui spesso anche il linguaggio giuridico viene ironizzato³⁶. Come già anticipato, Urmuz era cancelliere e copiatore di incartamenti presso l'Alta Corte di Cassazione di Bucarest, ma prima ancora di questa mansione, svolgeva la professione di giudice di provincia. La sorella ricorda che Urmuz era un giudice molto severo che era in grado di riconoscere sempre la colpevolezza degli imputati e, sebbene fosse stato molto affettuoso e buono con i suoi familiari, era al contrario particolarmente crudele in tribunale³⁷. Innegabilmente il suo lavoro ha avuto modo di riflettersi nella sua attività di scrittore³⁸ ed è per questo

soprattutto al figlio Bufty, che sembra possedere un patrimonio personale. Per nulla al mondo Stamate avrebbe esercitato questo illecito commercio se non fosse stato quasi completamente privo di mezzi; anzi, fu costretto persino ad ottemperare gli obblighi della leva fin dalla tenera età di appena un anno, solamente per poter sovvenire, al più presto, ai bisogni dei suoi due poveri fratellini, che, per la semplice ragione di avere i fianchi un po' troppo sporgenti, erano stati sbattuti fuori dal lavoro" (Urmuz, *Pagine bizzarre*, cit., pp. 32-34).

³⁴ N. Balotă, *Urmuz*, cit., pp. 123-126.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibid.*, pp. 123-126.

³⁷ *Ibid.*, p. 124.

³⁸ Per un approfondimento su come gli eventi autobiografici di uno scrittore si inseriscono nel processo intertestuale si veda: J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico. L'avanguardia nell'ultimo scorcio del diciannovesimo secolo: Lautréamont e Mallarmé*, tr. it. di S. Eccher Dall'Eco, A. Musso, G. Sangalli, Marsilio, Venezia 1979.

che le prose urmuziane si possono leggere come delle vere e proprie parodie dei processi giuridici, innestati in una dimensione di umorismo nero, che ricordano in parte la scrittura di Kafka (entrambi sono nati lo stesso anno e sono morti a un anno di distanza l'uno dall'altro. Lo scrittore boemo è vissuto un anno in più di Urmuz). Inoltre *Il processo* e *La colonia penale* di Kafka hanno molti punti in comune con i racconti di Urmuz, sia dal punto di vista tematico che autobiografico³⁹. Tuttavia, non bisogna dimenticare che le ossessioni dei due scrittori vanno lette anche e soprattutto in chiave di finzione letteraria, che spesso producono effetti comici assolutamente inediti, grazie all'elaborazione del materiale onirico proveniente dal loro inconscio.

Ecco la "terza parte" del romanzo dove fa la sua comparsa anche Pâlnia:

III

Într-una din zile, lui Stamate, ocupat fiind cu obicinuitele sale cercetări filozofice, i se păru, o clipită, că a pus mâna și pe cealaltă jumătate a „lucrului în sine”, când fu distras de o voce femeiască, o voce de sirenă, ce mergea drept la inimă și se auzea în depărtare, pierzându-se ca un ecou.

Alergând de urgență la tubul de comunicație, Stamate, spre marea lui înmărmurire, văzu cum, în aerul cald și îmbălsămat al serii, o sirenă cu gesturi și voce seducătoare își întindea corpul lasciv pe nisipul fierbinte al mării... În luptă puternică cu sine, pentru a putea să nu cadă pradă tentației, Stamate închirie atunci în grabă o corabie și, pornind în larg, își astupă urechile cu ceară împreună cu toți matrozii...

Sirena deveni însă tot mai provocatoare... Ea îl urmări pe întinsul apelor, cu cântări și gesturi perverse, până ce o duzină de Driade, Nereide și Tritoni avură tot timpul să se adune din larguri și adâncuri și să aducă pe o superbă cochilie de sidex o inocentă și decentă pâlnie ruginită.

Planul de seducțiune al seriosului și castului filozof putea fi astfel considerat ca reușit. Abia avu el timpul să se furișeze la tubul de

³⁹ G. Rotiroti, *Il piacere di leggere Urmuz*, cit., p. 98.

comunicație, când zânele mării îi și depuseră, grațios, pâlnia în preajma locuinței sale, apoi, ușoare, zglobii, în râsete și chiote nebune, dispărură cu toate pe întinsul apelor.

Confuz, înnebunit, dezagregat, Stamate abia putu să apară cu căruciorul prin canal... Fără a-și pierde însă cu totul sângele rece, azvârli el de câteva ori cu țărână asupra pâlniei și, după ce se ospătă cu puțină fiertură de ștevie, se aruncă, din diplomație, cu fața la pământ, rămânând astfel în nesimțire timp de opt zile libere, termenul necesar ce, după procedura civilă, credea dânsul că trebuia să treacă pentru a putea fi pus în posesiunea obiectului⁴⁰.

Pâlnia, l'imbuto, è un sostantivo di genere femminile nella lingua romena, forse è una donna, dal valore derridiano di ricettacolo⁴¹, come

⁴⁰ Urmuz, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, cit., pp. 79-80: "III / Un giorno, a Stamate, mentre era dedito alle sue consuete ricerche filosofiche, parve, per un istante, di aver messo la mano sull'altra metà della "cosa in sé", quando all'improvviso venne distratto da una voce femminile, una voce di sirena che puntava dritto al cuore e si sentiva in lontananza, prima di perdersi come un'eco. / Precipitandosi al tubo di comunicazione, Stamate vide, con sua grande meraviglia, nell'aria calda e imbalsamata della sera, una sirena dalla voce e dai gesti seducenti distendere il suo corpo lascivo sulla sabbia rovente del mare... Ingaggiando allora una lotta furibonda con se stesso per non cadere facile preda della tentazione, Stamate noleggiò in tutta fretta una nave e, nel prendere il largo, si tappò le orecchie di cera insieme a quelle di tutti i marinai.../ Ma la sirena divenne sempre più provocante... Si mise a inseguirlo sulla distesa delle acque, con canti e gesti perversi, tant'è che una dozzina di Driadi, Nereidi e Tritoni ebbero tutto il tempo di venirsene dal largo e risalire insieme dagli abissi marini per portare, su una superba conchiglia di madreperla un innocente e decente imbuto arrugginito./ Il piano di seduzione del casto e serio filosofo poteva dunque considerarsi riuscito. Ebbe giusto il tempo di infilarsi furtivamente nel tubo di comunicazione per accorgersi che le fate del mare gli avevano già deposto con grazia l'imbuto vicino alla sua dimora, e poi vederle tutte insieme, leggiadre, vivaci, sparire tra strilli e folli scoppi di risa, scomparire nell'immensità delle acque. / Confuso, impazzito, ridotto a pezzi, Stamate ebbe appena la forza di riapparire col carrozzino sul canale... E senza perdere il sangue freddo, si mise a gettare qualche manciata di terra sull'imbuto e una volta rin vigorito con un po' di decotto di acetosella, si prosternò diplomaticamente con la faccia a terra, rimanendo così in uno stato totale di incoscienza, tempo otto giorni festivi, termine necessario, come egli credeva, per entrare in possesso dell'oggetto, secondo la procedura civile" (Urmuz, *Pagine bizzarre*, cit., pp. 34-35).

⁴¹ G. Rotiroti, *Il piacere di leggere Urmuz*, cit., p. 78.

la Chōra platonica del *Timeo*. Infatti, Pálnia è colei che, proprio come un imbuto, riceve Stamate, come si vedrà più avanti, e allo stesso tempo accoglie anche il suo nome. Pálnia è un nome proprio che, come Chōra, non è né sensibile né intelligibile, direbbe Derrida, ma appartiene ad un terzo genere, è straniero all'ordine delle cose, del paradigma, e partecipa all'intelligibile in modo aporetico, difficile da interpretare se non impossibile. Pálnia procede da un ragionamento ibrido, bastardo e corrotto, è un genere al di là del genere, al di là di quelle categorie che intendono definirla, avvicinarla e possederla, esattamente come vorrebbe fare Stamate. Pálnia è in sostanza ciò che Derrida chiama con il nome di Chōra:

Chōra non è una madre più di quanto sia nutrice, più di quanto sia donna. Questo terzo genere non è un genere, innanzitutto perché è un individuo unico. [...] Chōra indica un posto a parte, la spaziatura che conserva un rapporto asimmetrico con tutto ciò che, in essa, a fianco o oltre essa, sembra far coppia con essa. Essa si sottrae a ogni schema, storia rivelazione e verità. Pre-originaria, anteriore ed esterna ad ogni generazione, essa non ha più persino il senso di un passato, di un presente passato. Il discorso su chōra è condotto da un ragionamento bastardo e senza padre legittimo⁴².

Per comprendere Chōra, occorre pertanto ritornare verso una pre-origine che richiede nello stesso tempo un discorso filosofico impuro, minacciato, corrotto, ibrido. Questi tratti, senza essere negativi, portano alla luce un discorso verosimile riguardo alla creazione di un mito, che è quello di Chōra, la quale, similmente alla Pálnia urmuziana "è il cosmo formato o informato dopo il paradigma"⁴³. È nello stesso cosmo che si attingeranno le figure proprie a descrivere Pálnia, che esattamente come chōra, è ricettacolo, madre e nutrice. Al fine di pensare Pálnia e per dirla con le parole di Derrida, bisogna ritornare ad un inizio più remoto che l'inizio, ossia la nascita del cosmo e ritornando

⁴² Cfr. J. Derrida, *Il segreto del nome*, cit., pp. 69-86.

⁴³ *Ibidem*.

all'inizio, si torna ancora una volta al punto stesso da cui si è pervenuti. Pâlnia è dunque l'irraggiungibile, l'indefinibile, l'intraducibile. Ci sono delle interpretazioni che vogliono dare a tutti i costi la significazione di quest'imbuto, ma queste non smettono di darne una forma, determinandola, sebbene essa non possa offrirsi se non sottraendosi ad ogni ermeneutica. Pâlnia sembra non lasciarsi neanche raggiungere o toccare, soprattutto sembra non farsi esaurire dalle traduzioni interpretative. Pâlnia non è un soggetto. Le interpretazioni non possono darle una forma, se non in una dimensione inaccessibile, amorfa e sempre vergine, ma di una verginità radicalmente eversiva.

Inoltre nel "romanzo" urmuziano, Pâlnia diviene anche l'oggetto del desiderio, nonostante sia inavvicinabile per il fatto di non avere né essenza né senso. Forse proprio in virtù di tali mancanze essa è desiderata dal protagonista della narrazione. Infatti, proseguendo la lettura si osserva che:

După această trecere de timp, reluându-și ocupațiunile cotidiene și pozițiunea verticală, Stamate se simți cu totul renăscut. Niciodată nu cunoscuse el până atunci divinii fiori ai dragostei. Se simțea acum mai bun, mai îngăduitor, și turburarea ce o încerca la vederea acestei pâlnii îl făcea să se bucure și totodată să sufere și să plângă ca un copil...

O scutură cu un otrep și, după ce îi unse găurile mai principale cu tinctură de iod, o luă cu sine și, cu legături de flori și dantele, o fixă alături și paralel cu tubul de comunicație, și, tot atunci, pentru prima oară, istovit de emoție, trecu o dată printr-însa, ca fulgerul, și îi fură o sărutare.

Pentru Stamate, pâlnia deveni de atunci un simbol. Era singura ființă de sex femeiesc cu un tub de comunicație ce i-ar fi permis să satisfacă și cerințele dragostei, și interesele superioare ale științei. Uitându-și cu totul sacrele îndatoriri de tată și de soț, Stamate începu să-și taie în fiecare noapte, cu foarfeca, legăturile ce-l țineau atașat de țărș și, spre a putea da frâu liber dragostei sale nețărșurite, începu să treacă din ce în ce mai des prin interiorul pâlniei, făcându-și vânt în ea de pe o trambulină construită expres și coborându-se apoi în mâini, cu o

iuțeală vertiginosă, pe o scară mobilă de lemn, la capătul căreia își rezuma rezultatul observărilor sale în afară⁴⁴.

È ben visibile qui come Urmuz operi una sorta di conversione delle idee in immagini visuali. Infatti, come sostiene Braga, lo scrittore delle *Pagine bizzarre* reifica la vita mentale e spirituale dei personaggi, trasformando i loro gesti e i loro sentimenti in una serie di oggetti che gli individui portano con sé⁴⁵. Nella fattispecie i legami della famiglia Stamate sono simbolizzati dalle corde. Tutta la famiglia, come si legge all'inizio del "romanzo", vive legata a un palo, ma quando Stamate decide di abbandonare la moglie per dedicarsi a Pâlnia – il solo essere di sesso femminile in grado di soddisfare le sue richieste d'amore e i suoi interessi per la scienza – lui taglia con le forbici i vincoli che lo tenevano legato al palo.

Tuttavia, come scrive Urmuz: "Le grandi felicità sono sempre di breve durata..." Pâlnia diventerà per Stamate il luogo dell'impossibile unione sessuale, dal momento che al suo consueto appuntamento con

⁴⁴ Urmuz, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, cit., pp. 80-81: "Dopo che fu decorso questo lasso di tempo, Stamate riprese le sue attività quotidiane e la posizione verticale, sentendosi come completamente rinato. Mai prima di allora aveva conosciuto i divini brividi dell'amore. Si sentiva ora migliore, più tollerante, e il turbamento che provava alla vista di questo imbuto lo faceva gioire, e allo stesso tempo piangere e soffrire come un bambino.../ La lucidò con un cencio e, dopo averle unto i fori principali con tintura di iodio, la prese con sé e la fissò con ghirlande di fiori e merletti, vicino e parallelamente al tubo di comunicazione; e fu allora che, per la prima volta, affranto dall'emozione, la traversò come un fulmine, e le carpì un bacio. / Per Stamate, l'imbuto divenne da allora in poi un simbolo. Era il solo essere di sesso femminile che gli avrebbe consentito di soddisfare insieme le richieste dell'amore e gli interessi superiori della scienza. Ormai completamente dimentico dei sacri doveri di padre e di marito, Stamate iniziò ogni notte a recidere, con le forbici, i vincoli che lo tenevano attaccato al palo e, per poter dare libero sfogo al suo amore illimitato, incominciò a passare sempre più spesso all'interno dell'imbuto, prendendo lo slancio da un trampolino lì appositamente costruito; poi si mandava giù, a velocità vertiginosa, con le mani, su una scala di legno mobile, ai piedi della quale riassumeva, una volta uscito fuori, il risultato delle sue osservazioni" (Urmuz, *Pagine bizzarre*, cit., pp. 35-36).

⁴⁵ C. Braga, *Psihobiografii*, cit., p. 41.

l'imbuto, irromperà il figlio, Bufty. Così finisce l'idillio amoroso di Stamate:

IV

Fericirile mari sunt totdeauna de scurtă durată...

Într-una din nopți, Stamate, venind spre a-și face obișnuita-i datorie sentimentală, constată cu uimire și dezamăgire că, din cauze încă nepătrunse, orificiul de ieșire al pâlniei se strâmtase într-atâta, încât orice comunicație prin el era imposibilă. Nedumerit și totuși bănuitor, se puse la pândă, și a doua noapte, necrezându-și ochilor, văzu cu groază cum Bufty, urcat sus, gâfâind, fusese lăsat să intre și să treacă. Pietrificat, Stamate abia avu puterea să se ducă să se lege singur de țaruș; a doua zi luă însă o hotărâre supremă⁴⁶.

Il personaggio Bufty non è altro che un pretesto letterario che Urmuz impiega per impedire nel suo racconto l'unione di Stamate con Pâlnia, cioè la loro amorosa e totalizzante congiunzione. Tale impedimento, messo in atto dal figlio di Stamate, rappresenta in realtà l'esemplificazione della mancanza strutturale del "rapporto sessuale", cioè l'impossibilità dei Due di fare Uno, poiché l'amore non è altro che il desiderio di fare Uno, «l'amour c'est de faire Un»⁴⁷, come afferma Jacques Lacan nel Seminario XX. Bufty è un *escamotage* che consente allo scrittore di affrontare la questione dell'inesistenza del "rapporto sessuale" che sta alla base di ogni unione amorosa totalizzante, nel senso che, dal punto di vista strettamente testuale, non

⁴⁶ Urmuz, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, cit., pp. 81-82: "IV/ Le grandi felicità sono sempre di breve durata... / Una notte, Stamate, venuto per compiere il suo consueto dovere sentimentale, constatò con sorpresa e delusione che, per cause ancora sconosciute, l'orifizio d'uscita dell'imbuto si era ristretto a tal punto, che ogni sua comunicazione era diventata impossibile. Perplesso, e non di meno sospettoso, si mise in agguato, e la notte seguente, non credendo ai suoi occhi, con orrore vide come Bufty, ansimante, issatosi su, aveva ricevuto il permesso di entrare e di passarvi. Impietrito, Stamate ebbe appena la forza di andare da solo a legarsi al palo; ma, il giorno dopo, prese una suprema decisione" (Urmuz, *Pagine bizzarre*, cit., pp. 36-37).

⁴⁷ Cfr. J. Lacan, *Le Séminaire Livre XX. Encore (1972-1973)*, texte établi par J.-A. Miller, Seuil, Paris 1975.

esiste alcun significato che possa ricoprire totalmente il significante di Pâlnia, cioè il suo nome. Inoltre, è necessario qui ricordare che l'essenza di Pâlnia, colei con cui Stamate vuole fare Uno, è essenzialmente inesistente, come la Chōra del *Timeo*, la quale è a sua volta qualcosa che in realtà, proprio come il "rapporto sessuale" in Lacan, non esiste. Come si può infatti fare Uno, che è di per sé impossibile, con qualcosa che non esiste? Questo è l'enigma che Urmuz rappresenta attraverso il desiderio di Stamate, il quale prenderà la seguente "decisione":

Mai întâi își îmbrățișă soția devotată și, după ce-i dădu în grabă o vopsea, o cusu într-un sac impermeabil, în scopul de a păstra mai departe, intactă, tradițiunea culturală a familiei. După aceea, în mijlocul unei nopți reci și întunecoase, luă el pâlnia și pe Bufty și, aruncându-i într-un tramcar, ce tocmai trecea la întâmplare, le făcu vânt cu dispreț în Nirvana. Totuși, mai târziu, sentimentul patern învinse, și Stamate, grație calculelor și combinațiilor sale chimice, reuși să facă cu timpul, prin puterea științei, ca Bufty să ocupe acolo un post de subșef de birou.

Cât despre eroul nostru, Stamate, pentru ultima oară cătând prin tubul de comunicație, mai privi o dată Kosmosul cu ironie și indulgență.

Suindu-se apoi pentru totdeauna în căruciorul cu manivelă, luă direcția spre capul misterios al canalului și, mișcând manivela cu o stăruință crescândă, aleargă și astăzi, nebun, micșorându-și mereu volumul, cu scopul de a putea odată pătrunde și dispărea în infinitul mic⁴⁸.

⁴⁸Urmuz, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*, cit., pp. 82-83: "La prima cosa che fece, fu di abbracciare la moglie devota e, dopo averle dato in fretta e furia una mano di vernice, la cucì all'interno di un sacco impermeabile per serbare più intatta nel tempo la tradizione culturale della famiglia. Poi, nel cuore della notte fredda e buia, raccolse l'imbuto e Bufty e, buttandoli su una vettura pubblica che proprio lì, per caso, in quell'istante stava passando, li scagliò con disprezzo nel Nirvana. Purtroppo, più tardi, il sentimento paterno prevalse, e Stamate, grazie ai suoi calcoli e alle sue combinazioni chimiche, riuscì ad ottenere che nel tempo, grazie ai prodigi della scienza, Bufty occupasse laggiù un posto di vicecapo ufficio. / Quanto al nostro eroe, Stamate, interrogando con lo sguardo per l'ultima volta il tubo di comunicazione, guardò di nuovo il Cosmo con ironia e indulgenza. / Poi, salendo per sempre sul carrozzino a manovella,

Il finale del “romanzo” è di memoria pascaliana: “È un richiamo riconducibile all’antitesi di Pascal tra *esprit de géometrie* e *esprit de finesse*”⁴⁹. Mentre il primo si muove solo tra le figure finite e determinate, il secondo ha a che fare con l’intuito, con il sentimento dell’incertezza di fronte alle cose del mondo. Per Urmuz, l’uomo si troverebbe sospeso tra due infiniti: quello infinitamente grande e quello infinitamente piccolo, come si legge nella chiusura del “romanzo”.

Una volta superata l’*impasse* amorosa, il desiderio di Stamate si rivolge unicamente alla sete di sapere, essendo egli, in sostanza, dominato dalla passione per la verità. Tuttavia Urmuz, attraverso i protagonisti delle *Pagine bizzarre* e attraverso la messa in discussione di tutto il sapere della tradizione filosofica occidentale, fa acquisire al lettore la consapevolezza del fatto che la verità è sempre altra e che il sapere dell’Io è limitato. Rotiroti, infatti, scrive:

Questa verità *altra* si mostra a Stamate seguendo le tracce, gli scarti, i vuoti in cui si rivela il nome di Pálnia. Pálnia è una formazione dell’inconscio. Rotto il suo incantesimo, la verità appare, con tutta la problematica filosofica che le è propria, come il momento centrale dell’interpretazione. Pálnia rappresenta in queste pagine di Urmuz il suo “niente” di sessuale. Se Pálnia sembrava avere il suo centro nella scoperta della sessualità di Stamate, ora ciò che conta è l’Altro che parla in queste scritture di Urmuz. Lo scandalo che apre Pálnia non è tanto la promozione sessuale del filosofo quanto l’abisso che ha aperto al pensiero e quanto poi questo pensiero si faccia sentire dall’abisso. Pálnia è un oggetto perduto, non è l’oggetto genitale, ma è un qualcosa che va al di là dell’oggetto stesso, di questo oggetto di cui Stamate

si diresse verso l’estremità misteriosa del canale e, girando la manovella con crescente ostinazione – ancora oggi lo si vede correre follemente –, riduce senza posa il suo volume, nella speranza di poter finalmente penetrare e scomparire nell’infinitamente piccolo” (Urmuz, *Pagine bizzarre*, cit., pp. 36-37).

⁴⁹ G. Rotiroti, *Il piacere di leggere Urmuz*, cit., p. 109

porta un'infinita nostalgia e che lo riguarda da vicino e che è lo stesso che i filosofi greci hanno chiamato Eros⁵⁰.

Non bisogna dimenticare che Pâlnia è prima di tutto un "simbolo", come afferma Urmuz, poiché è un sostegno a ciò che essenzialmente manca. Pâlnia è un oggetto pulsionale perduto da sempre, come la madre, la nutrice, la Chōra. Essa riceve, per dare un luogo, ma non ne possiede alcuno poiché non è nient'altro che la somma di quanto giunge ad iscriversi su di lei e resiste ad ogni determinazione binaria o dialettica, ad ogni controllo di tipo filosofico:

La sua caratteristica è come nell'*Odradek* di Kafka, di essere anonima, nomade, senza fissa dimora, perché risiede ovunque, ama nascondersi e non fa altro che manifestarsi, però sempre nell'ordine del simbolico, è un resto inassimilabile, che neanche il linguaggio è in grado di nominare perché il suo significante, lacanianamente, manca⁵¹.

Nell'opera di Urmuz, inoltre, l'arbitrarietà del segno linguistico, che contraddistingue la relazione tra significante e significato, è compromessa alla sua base, cioè sul segno fonetico e su quello grafico. Urmuz presta la sua attenzione alle caratteristiche in sé dei significanti, senza considerare che questi ultimi sono complici di alcuni significati. Come osserva Corin Braga:

Selezionando e associando le sonorità e gli aspetti grafici delle parole, egli procede a un lavoro complicato di sinestesie, simile a quello attraverso cui Rimbaud deduceva l'anatomia sensoriale delle *Vocali*. La disposizione spaziale delle righe, la forma grafica delle lettere, l'acutezza o la gravità dei suoni, lo stridore o la melodia di base delle sillabe sono elementi attentamente osservati dallo scrittore. Egli lascia a questi segni l'energia di irrigare i vasi comunicanti dell'inconscio, di

⁵⁰ *Ibid.*, p. 111.

⁵¹ *Ibid.*, p. 112.

provocare loro delle iridescenze e una luminosità, che poi scopre sulla retina dell'immaginazione⁵².

I personaggi urmuziani nascono dunque da immagini provenienti da queste traiettorie sinestetiche imprevedibili. Partendo dalle suggestioni di un nome, Urmuz materializza e mette insieme le loro componenti anatomiche e psichiche – facendo così emergere un ritratto totalmente inumano e alienato delle loro personalità – poiché, secondo lui, il ruolo dello scrittore è quello di un demiurgo che deve correggere gli errori di Dio, il quale ha trascurato il fatto che gli oggetti della creazione debbano corrispondere, attraverso la loro forma, ai nomi che hanno ricevuto⁵³. Lo scrittore diventa così il padrone del Logos. Il suo metodo di lettura dei nomi, cioè dei significanti, gli consente così di tradurre in immagini ogni aspetto sensibile della Parola.

Pálnia e Stamate, così come tutti i personaggi delle *Pagine bizzarre*, sono delle immagini grottesche e bestiali che sono emerse, nella scrittura, dall'inconscio urmuziano tramite il processo della sublimazione, nonostante siano ridotte a figure essenziali che sembrano appartenere a una realtà distopica. Senza tale processo lo scrittore non avrebbe mai potuto rappresentare le abiezioni del mondo nella loro dimensione burlesca, affinché il lettore possa avvertire tutto il ridicolo che si cela dietro ad un'azione ripugnante. Pertanto queste figure "assurde" si basano essenzialmente su un corrispettivo tangibile del mondo reale.

L'aspetto ludico di questi personaggi inquietanti testimonia che lo scopo principale della scrittura di Urmuz non è quello di accanirsi in una denuncia polemica contro le nefandezze che compiono gli esseri

⁵² C. Braga, *Psihobiografii*, cit., pp. 34-35.

⁵³ "Pare che il rimedio non possa essere che uno solo: o che ognuno di loro si trovi un altro nome, veramente adeguato alla propria realtà personale, o, finché sono ancora in tempo, che si modifichino da soli per forma e per ruolo, secondo la sola estetica dei nomi che portano, sempre che li vogliano ancora mantenere" (Cfr. Urmuz, *Algazy e Grummer*, in *Pagine bizzarre*, cit., pp. 72-73)

umani, ma piuttosto quello di trasfigurare il male come una sorta di “purificazione simbolica”. Ecco cosa scrive Braga a questo proposito:

Per noi lettori che guardiamo dall'esterno, gli scritti dell'autore sono l'espressione dell'angoscia di un timido funzionario alle prese con una realtà in cui non si ritrova, in cui si sente minacciato sia da essa che dai suoi incubi. Per lo scrittore si tratta piuttosto di sogni compensatori, vivaci e allegri. Il loro scopo non è di accusare e incriminare le atrocità o le meschinerie del mondo reale, ma piuttosto quello di mascherarle e di trasfigurarle. L'ingenuità del narratore non è una maschera cinica; essa è piuttosto una modalità di regressione, attraverso la scrittura, alla mentalità innocente di un bambino, che vede le abiezioni della vita attraverso il prisma incantato della fiaba. Non è rilevante che il racconto abbia talvolta accenti terrificanti durante la sua azione catartica⁵⁴.

La trasfigurazione che avviene nella finzione letteraria di questa realtà, invivibile per il “timido funzionario”, assume i tratti di una singolarità enigmatica che però non è né vera né verosimile e sembra dunque essere eterogenea al racconto mitico, anzi, è la natura stessa del mito. Ma ogni racconto mitico, narrativo, favoloso, fittizio, leggendario diviene il contenitore di un altro racconto. Ogni racconto è dunque il ricettacolo di un altro racconto. Occorre qui ricordare che, secondo la logica derridiana, il ricettacolo, luogo d'accoglienza o d'asilo, è la determinazione più insistente di Chōra e che la scrittura di Urmuz – proprio come il personaggio Pálnia – occupa il posto di un rifugio, un nido che dà dunque luogo a tutte le storie, anche quelle mitiche. Tuttavia, ciò che si potrebbe tentare di definire come la “Chōra urmuziana” – ovvero il luogo di questo segreto “senza contenuto”, non fenomenico – non diventerà mai realmente l'oggetto di nessun racconto, che sia vero o verosimile, poiché la sua sostanza è, come si è detto, segreta e resterà per sempre impenetrabile per quanto i saperi del

⁵⁴ *Ibid.*, p. 44.

mondo – la filosofia, la scienza, la tecnica, la religione, la morale, la politica, il diritto – provino instancabilmente di svelarla.

C'è nella scrittura di Urmuz, nel suo segreto, una capacità di dire molte cose senza però che si corra il rischio di esaurirle, cioè di toccare il loro segreto. Quest'ultimo è in grado di celarsi dietro ai nascondigli più tortuosi delle parole che raccontano le *Pagine bizzarre*. Molto semplicemente esso non si espone a nessuno sguardo, lasciandosi soltanto intravedere e intuire attraverso la parola scritta. Questo segreto non è nient'altro che un nome o una parola (Pâlnia), ed è allo stesso tempo il suo segreto. Si potrà sempre provare ad interpretare il segreto o la Chōra dei racconti urmuziani, far loro dire delle cose, dare a credere che dicano questo o quello. Ma il loro segreto non si lascerà mai portar via, poiché *Pâlnia e Stamate* restano in realtà all'interno del linguaggio urmuziano, dunque al di dentro, trasmettendo al lettore questo sapere per la via segreta. Si tratta di un segreto insieme mantenuto ed esposto, gelosamente sigillato e aperto come una "lettera rubata"⁵⁵. La sua esposizione che avanza clandestinamente in "superficie"⁵⁶ ha la possibilità di manifestarsi grazie al segno grafico, grazie alla traccia urmuziana, alla sua impronta (il termine romeno *urmă* – da cui deriva probabilmente il suo pseudonimo – vuol dire sia "traccia" che "impronta") che si rivela in una dimensione aperta, esposta, capace di dire l'inadeguatezza, l'insufficienza o il cedimento degli altri saperi che non sono specificatamente letterari.

⁵⁵ Cfr. in questo senso J. Derrida, *Il fattore della verità*, tr. it. di F. Zambon, Adelphi, Milano 1978.

⁵⁶ G. Rotiroti, *Il piacere di leggere Urmuz*, cit., p. 7.



GIOVANNI ROTIROTI

Università degli studi di Napoli "L'Orientale"
grrotiroti@unior.it

L'INFERNALE PARADISO DEL FANTASMA.
INTORNO ALLA SOVVERSIONE SOGGETTIVA DELL' AMORE

[...] caro fantasma, mostrati! parlami, vedo che mi vuoi parlare!
ma le tue parole sarebbero uomini o rametti di albicocco
così come i tuoi silenzi sono pietre.
ti leggo meglio nel petalo di una fucsia
nelle venature lilla dell'orecchio della mia gattina
nel ricordo delle ghiacciaie refrigeranti di una volta. poiché tu
sei tutto ciò che amo e tutto ciò che odio e tutto
ciò che mi è indifferente; se fossi stato una femmina
le tue ossa si sarebbero formate nella mia pancia; così, sento come palpiti
e come ti muovi nel mio cranio; ti sento guardare
attraverso i miei occhi e accarezzare con le mie dita e inghiottire con il mio esofago.
sistemato dentro di me come in un mezzo d'assalto
tiri leve di comando, pigi su dei pulsanti
mentre io mi muovo e sorrido, piango e sogno
al tuo ordine, per bontà tua... magari tu
mi smonti come un bimbo smonta un'automobilina
per vederne la molla e il volante e le ruotine dentate... fatto a pezzi,
con la vernice scrostata, cosa descriverà
il nulla, il mio nulla?

se fossi un pattume di stelle
se fossi una feltratura di mondi...

M. Cărtărescu, *Il poema dell'acquaio*¹

¹ M. Cărtărescu, *Il poema dell'acquaio*, tr. it. di B. Mazzoni, nottetempo, Roma 2015, pp. 25-27.

Riassunto

Il presente contributo intende mettere in rilievo l'evento della sovversione soggettiva dell'amore privilegiando la prospettiva delineata dalle opere di Giorgio Agamben, Ioan Petru Culianu, Gherasim Luca e Mircea Cărtărescu. Nella tradizione occidentale, a partire dagli albori della poesia, fantasma, conscio ed inconscio si legano indissolubilmente nel soggetto e hanno la possibilità di trascendere i limiti imposti dalla letteratura individuale per affermare invece l'autentico senso politico, emancipatore e comunitario che è racchiuso nella parola amore.

Abstract

This article aims to highlight the event of the subjective subversion of love, paying attention to the perspective outlined by Giorgio Agamben, Ioan Petru Culianu, Gherasim Luca and Cărtărescu's works. Starting from the dawn of poetry and phantasy, conscious and unconscious are inextricably linked to the subject and have the opportunity to transcend the limits imposed by individual literature, which aims to affirm the authentic political, emancipatory and community sense that is enclosed in the word love in Western tradition.

Più volte candidato al Nobel per la letteratura, Mircea Cărtărescu è oggi generalmente considerato il maggior autore di lingua romena². In questa poesia intitolata *Se fossi un numero ma non sei un numero*, il soggetto sembra rivolgersi direttamente al suo fantasma dandogli del Tu. La parola impiegata è "fantomă" e indica, come in italiano, un'immagine non corrispondente alla realtà, una cosa inesistente, illusoria, un puro prodotto di fantasia, e ha anche il significato di apparizione notturna, di un'ombra, una presenza spettrale ("nălucă, stafie, strigoi"). Per poter dare una più precisa connotazione al termine "fantasma" che compare in questa poesia, è importante tener presente che Cărtărescu è uno scrittore romeno e che la letteratura romena è principalmente una letteratura fantastica (Si pensi ad esempio ai romanzi e racconti di Mircea Eliade o al visionarismo del poeta

² I suoi libri tradotti da Bruno Mazzoni in Italia sono *Nostalgia*, *Travesti*, *Perché amiamo le donne*, i primi due volumi della trilogia *Abbacinante* (*L'ala sinistra* e *L'ala destra*), *Il Levante*, tutti editi da Voland. Il Saggiatore farà uscire forse quest'anno *Solenoid*, l'ultimo romanzo-mondo di Cărtărescu sempre a cura e traduzione di Bruno Mazzoni.

nazionale romantico Mihai Eminescu). Cărtărescu ha affermato in più occasioni di essere influenzato dal romanticismo tedesco, Hoffmann su tutti, dal surrealismo, dal realismo magico. In effetti, il suo principale interesse è la sostanza della realtà, intesa nel senso più ampio possibile: le visioni, i sogni, i fantasmi, per lui sono da considerarsi realtà. “Quella che chiamiamo comunemente ‘realtà’ – dice Cărtărescu in un’intervista pubblicata in Italia – non è che la superficie delle cose. La vita allucinatoria è vera quanto la vita ‘reale’”³. Affermando questo, si ha l’impressione che lo scrittore romeno faccia riferimento alla distinzione che fa Jacques Lacan tra “realtà” e “reale” dal punto di vista psicanalitico: la realtà è la realtà esterna, lo spazio fisico e sociale a cui siamo abituati e all’interno del quale sappiamo orientarci e interagire con gli altri, mentre il reale, che appartiene alla “vita allucinatoria”, è un’entità fantomatica, e proprio per tale motivo ci può apparire più reale della vita “reale”. Inoltre Cărtărescu dichiara:

Ultimamente mi sono interessato molto alla fisica quantistica proprio perché mostra che la logica e il – chiamiamolo così – ‘pensiero realistico’ non sono sufficienti per descrivere il reale. A volte la realtà è folle. È paranoica. Inoltre la realtà è quello che è, ma è anche quello che avrebbe potuto essere, ed è pure quello che non sarebbe mai stata. La realtà si spezza e parcellizza continuamente in un sistema di possibilità vertiginoso⁴.

Con questa dichiarazione, Cărtărescu – scrittore raffinato che si caratterizza per quell’ombra mistica, onirica, spesso grave e avviluppante – introduce colui che legge pazientemente i suoi libri in una dimensione molto particolare del fantasma, indicando in un certo senso la stretta connessione che esiste tra il soggetto freudiano dell’inconscio e la fisica quantistica. Com’è noto, il soggetto dell’inconscio emerge quando un aspetto fondamentale dell’esperienza fenomenica del soggetto stesso

³ Cfr. V. Santoni, *La conoscenza non ha confini. Intervista a Mircea Cărtărescu*: <http://www.leparoleelecose.it/?p=21705>

⁴ *Ibidem*.

diventa per lui inconoscibile, perché originariamente “rimosso”. Ed è ciò che costituisce il suo “fantasma fondamentale”. Da questa prospettiva l’Inconscio è il fenomeno inconoscibile per antonomasia, poiché il fantasma, nella sua forma più elementare, è inaccessibile all’individuo. Ed è proprio questa inaccessibilità a rendere “vuoto” il soggetto o, come Cărtărescu testimonia in questa poesia, a renderlo “nulla”. Ci troviamo dunque in una situazione paradossale: il soggetto che fa esperienza di sé e dei suoi stati interni in modo diretto, non è altro che l’esito di una relazione impossibile tra il soggetto “vuoto”, non fenomenico e i fenomeni che restano inaccessibili al soggetto, cioè il suo fantasma. In altre parole, una complessa trama o rete di causalità, che produce il fantasma attraverso il lavoro dell’Inconscio, ha luogo “nell’altra scena” e quindi il soggetto, come dice Freud, “non è padrone in casa propria”, cioè nella dimora delle sue stesse auto-apparenze o auto-percezioni. Lo stesso paradosso, come ha sottolineato Cărtărescu, accade nella fisica quantistica, nel senso che è l’apparenza di una particella che determina la realtà. La realtà, prima della sua percezione, è fluida, molteplice e aperta. Le particelle agiscono tra di loro come onde, oscillazioni, vibrazioni. In un secondo momento, poi, si stabilisce che i fenomeni originari sono le onde stesse e le particelle non sono altro che i punti di intersezione o punti nodali in cui le diverse onde si incontrano. Di conseguenza, il paradosso della fisica quantistica, come quello stabilito dal fantasma inconscio, ci pone di fronte allo scarto, alla discrepanza tra il Reale impossibile lacaniano e la realtà nella sua forma più radicale⁵. Lacan, nel corso del suo insegnamento a Parigi, è riuscito a matematizzare il fantasma coniandone la formula: $\$ \diamond a$ che, in parole molto semplici, significa che non appena c’è rappresentazione nel soggetto c’è fantasma e che quindi anche il sogno è fantasma. Lacan si spingerà ancora più lontano fino a dire che la realtà è fantasma⁶. Lo stesso vale, *mutatis mutandis*, per la fisica quantistica, nel senso che il

⁵ Cfr. S. Žižek, *La visione di parallasse*, tr. it. di P. Terzi, il melangolo, Genova 2013, pp. 256-257.

⁶ Cfr. J. Lacan, *Il seminario. Libro XIV. La logica del fantasma*, 1966-67, inedito.

Reale quantistico come quello lacaniano può essere matematizzato in formule le quali però non possono essere tradotte in una realtà coerente sul piano fenomenico, perché si cadrebbe in contraddizioni senza senso: per esempio che il tempo scorre al contrario, lo stesso oggetto è in due posti nello stesso istante, che un'entità è una particella e una onda, ecc.⁷ Il fantasma infatti ha assunto con Freud uno statuto paradossale, e il paradosso, se non proprio lo scandalo che esso ha recato al sistema ideazionale dominante, riguarda essenzialmente la dimensione ontologica del concetto di fantasma, nel senso che esso sovverte l'opposizione tradizionale tra "soggettivo" e "oggettivo". Da un lato, il fantasma per definizione non è "oggettivo", nel senso che esiste a prescindere dalle percezioni del soggetto, ma dall'altro non è neppure "soggettivo" perché non è riducibile alle intuizioni di cui il soggetto fa esperienza in maniera cosciente. Il fantasma appartiene, dunque, a una strana e bizzarra categoria dell'"oggettivamente soggettivo", che si dimostra fondamentale alla disposizione che normalmente abbiamo nei confronti della realtà: "tutto quel che di realtà ci è permesso di accostare resta radicato nel fantasma", dice Lacan⁸.

Nel secolo scorso, la parola "fantasma" è stata introdotta (o reintrodotta nella loro lingua) dai traduttori francesi, italiani e spagnoli dell'opera freudiana. Il termine dovrebbe restituire in traduzione la parola *Phantasie* di Freud, cioè l'idea di produzioni o formazioni dell'immaginazione, che spesso si organizzano in stretto rapporto con l'Inconscio, attraverso cui l'Io tenta di sfuggire alla presa della realtà. Il fantasma per Freud è sostanzialmente una rappresentazione, uno scenario immaginario, conscio, preconscious e inconscio, che coinvolge uno o più personaggi, in cui si assiste alla messa in scena, in maniera mascherata, di un desiderio. Allo stesso tempo, il fantasma è effetto del desiderio arcaico e inconscio ed è matrice dei desideri consci e inconsci

⁷ Cfr. S. Žižek, *La visione di parallaxe*, cit., pp. 256-257.

⁸ J. Lacan, *Il seminario. Libro XX. Ancora*, a cura di A. Di Ciaccia, Einaudi, Torino 2011, p. 94.

e attuali del soggetto. Lacan, partendo da Freud, ha messo in rilievo la natura essenzialmente di linguaggio del fantasma, e ha indicato che i personaggi del fantasma avevano più valore per determinati elementi che lo costituiscono (come le parole, fonemi, oggetti associati, parti del corpo e del comportamento) che per la loro complessiva totalità⁹.

È facile capire, da questo punto di vista, che il fantasma è uno dei fenomeni più stupefacenti della vita psichica: è come una sorta di romanzo che ognuno di noi si porta dietro e che nessuno è in grado di notare soprattutto quando ci troviamo in situazioni molto intime. Accade talvolta che questa narrazione romanzesca riappaia senza che ce ne possiamo rendere conto e diventi onnipresente nella nostra vita, interferendo tra noi e la realtà. Il fantasma in psicanalisi è come un velo che deforma la realtà soprattutto nei legami affettivi. Esso esiste perché esiste il desiderio, per cui ci saranno fantasmi e desideri sia aggressivi che sessuali che si agitano nelle profondità di noi stessi, che premono e vogliono essere soddisfatti immediatamente, senza aver alcun riguardo per la cosiddetta realtà. Da questa speciale angolazione, il fantasma è paragonabile ad un vero e proprio teatro mentale che mette in scena in maniera allucinatoria la soddisfazione di un desiderio imperioso e che catarticamente favorisce la scarica della tensione, benché la realtà apertamente non lo consenta oppure lo proibisca. Ma allo stesso tempo il fantasma è in grado di vivacizzare il desiderio, fornendogli l'esca e aumentandone la passione. Dunque il fantasma è una scena che, senza riemergere talvolta alla coscienza, persiste attivamente nell'inconscio. Nondimeno, il suo ruolo è quello di accontentare un desiderio fondamentalmente incestuoso che non può realizzarsi e che, per questo, ha la funzione di sostituirsi a una soddisfazione reale e impossibile, quindi a una soddisfazione fantasmatica possibile che avverrà

⁹ Cfr. *Dizionario di Psicanalisi*, a cura di R. Chemama e B. Vandermersch, tr. it. di C. Alberello, L. Burzotta, M. Drazien, C. Fanelli, M. Fiumanò, J. Jerkov, S. Paparello, J. Vennemann, Gremese Editore, Roma 2004, pp. 119-121.

non nella realtà, ma in quella che Freud ha definito la “realtà psichica”¹⁰. È come dire che il desiderio (incestuoso) non potendo trovare il proprio oggetto nella realtà concreta, l’Io allora glielo inventa o, addirittura, glielo crea a partire dall’immaginazione. L’Io per temperare l’impetuosità del desiderio prova a difendersi essenzialmente (e sempre in maniera fallimentare) in due modi: o cerca di rimuovere il desiderio senza riuscirci veramente oppure crea un fantasma, ossia immagina un appagamento possibile che si sostituisce a un desiderio impossibile reclamato dal desiderio. Il risultato che si raggiunge è comunque lo stesso: un compromesso tra un Io che si troverà sempre in difetto nello svolgimento del proprio compito e un desiderio che resterà eternamente insoddisfatto. Il fantasma è dunque una scena virtuale, una rappresentazione astratta e condensata delle nostre tendenze inconscie. Da questo punto di vista, noi non vediamo le cose come sono, ma come in realtà le desideriamo o le “fantasmiamo”, quindi non vediamo ciò che è (la realtà) ma ciò che noi siamo (attraverso lo schermo o il velo offerto dal nostro fantasma), nel senso che quando amiamo un essere o una cosa che vediamo, non lo/la amiamo per quella/o che è, ma per la proiezione che noi facciamo su di lei/lui, cioè a partire dall’essenza narcisistica della nostra domanda d’amore dettata dal nostro fantasma. Freud ha mostrato che il narcisismo è uno stato che caratterizza l’Io e che il narcisismo non è solo amore di sé. Contrariamente a quanto generalmente si pensa, l’essere umano per amare l’amato ha bisogno dell’Io per trasformare l’amato reale in oggetto d’amore. Per far questo ricorre al fantasma e trasforma l’amato in oggetto fantasmatico, ossia in un’immagine interiore. La meta ideale dell’amore è quella di fondersi con l’amato attraverso il fantasma: esperienza puramente illusoria e quindi impossibile da realizzarsi perché di Due, effettivamente, non si può fare Uno, se non appunto nel fantasma¹¹.

¹⁰ Cfr. J.-D. Nasio, *Le Fantasma. Le plaisir de lire Lacan*, Payot, Paris 2005.

¹¹ Cfr. A. Badiou, *Elogio dell’amore*, tr. it. S. Puggioni, Neri Pozza, Vicenza 2013.

Nel suo libro del 1977 intitolato *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*¹², sia Giorgio Agamben che Ioan Petru Culianu, nel suo volume del 1984, *Éros et Magie à la Renaissance (1484)*¹³, si sono particolarmente interessati, anche in senso psicanalitico, alla ricostruzione storica e filosofica della genealogia del fantasma che sta alla base della grande poesia della cultura occidentale¹⁴. Il filosofo italiano e lo

¹² Cfr. G. Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino 1977.

¹³ Cfr. I. P. Couliano, *Éros et Magie à la Renaissance (1484)*, Flammarion, Paris 1984.

¹⁴ In occasione dell'uscita del libro di Giorgio Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, edito da Einaudi nel 1977, Ioan Petru Culianu aveva dedicato a questo pionieristico volume una recensione pubblicata su "Vita e Pensiero" nel 1980 ("Aevum", 54, 2, 1980, pp. 386-387) in cui il discepolo di Eliade lamentava fondamentalmente il fatto che i saggi di Agamben risentono dell'influenza della psicanalisi parigina. Il giovane Culianu, dopo aver finito di completare nel biennio 1978-1979 il suo studio, *Iocari serio. Scienza e arte nel pensiero del Rinascimento* (a cura di H.C. Cicortaș, Lindau, Torino 2017), rimasto fino al 2003 inedito in Romania, nella sua recensione a *Stanze*, scriveva questo: "Abbiamo letto con piacere i saggi di G. Agamben sul concetto di "fantasma" nella cultura occidentale, dal Medioevo al Rinascimento. L'A., che è ammiratore di Heidegger, Corbin e R. Klein, e ha trascorso un periodo di studio presso la Biblioteca Warburg di Londra, è uno dei pochissimi storici della cultura italiani che scriva con scioltezza, e soprattutto che anticipi e preceda i gusti e le mode dettate da Parigi. Benché infatti a Parigi circoli ormai da anni il concetto famosissimo di 'fantasma', soprattutto negli ambienti della psicanalisi (lacaniana e altre), nessuno ha ancora pensato a fare un'analisi sul significato storico del termine. Forse a Parigi comincia a mancare il tempo per indagini approfondite. Eppure, scrittori della vecchia generazione, come P. Klossowski, conoscevano almeno l'uso scolastico della importante nozione di 'fantasma', uso al quale anche Agamben fa costante riferimento" (p. 386). La recensione dopo aver messo in rilievo i pregi e i limiti del libro ("I saggi di Agamben sono in generale piuttosto originali, anche se non sempre l'autore mostra completezza di informazione"), si conclude in questo modo: "In conclusione, benché il volume di Agamben non sia né concepito né realizzato in modo da essere un'opera di riferimento scientifico, esso tuttavia non è privo né di originalità né di... spirito. Prima di concludere, vogliamo ancora ricordare il tentativo dell'A. di comparare le posizioni di Freud con quelle di alcuni autori medievali e rinascimentali. L'analogia (che noi abbiamo segnalato fin dal 1972 in una tesi di laurea rimasta inedita) è interessante, ma va presa per quello che è: solo una coincidenza, o forse la ripresa di vecchie tradizioni in un contesto completamente nuovo e infinitamente distante. Ci sono peraltro alcuni aspetti della psicologia ficiniana del profondo che anticipano e forse addirittura precorrono l'odierna

studioso romeno si sono impegnati a tratteggiare, a partire dalla preminenza del fantasma e della parola sul soggetto, la fenomenologia d'amore e il processo di innamoramento che, allo stesso modo del malocchio, doveva anche essere percepito dagli antichi come una sorta di incantesimo o stregoneria mediata dallo sguardo. Soprattutto, a partire dalla fisiologia dell'amor cortese, hanno preso in esame alcune opere della tradizione medica riguardanti l'eros fantastico, che sono state elaborate nel corso del XII secolo. In particolare, hanno cercato di mettere in luce il fatto che, fin dall'antichità, i fantasmi dell'eros hanno rappresentato un importante veicolo di collegamento tra lo sguardo femminile e l'effetto di annichilimento dell'uomo che gli stessi fantasmi provocano nel loro turbinoso vorticare. Già a partire da Platone è noto che l'eros si risveglia ogni volta che l'amante vede un oggetto del mondo sensibile che sembra incarnare l'idea di Bellezza. Anche in Plotino esiste questo legame tra amore e visione. Con il passaggio al mondo medievale, il *De Amore* di Andrea Cappellano si incentra maggiormente sulla comunicazione amorosa, spiegando l'origine fisica e materiale dell'evento d'amore, nell'istante in cui i due sguardi si incrociano, allo scopo di sottolineare proprio la funzione degli occhi come concreto canale che dà origine all'amore. Sia Culianu che Agamben sottolineano, nei loro libri, che gli occhi sono effettivamente il principale strumento di fascinazione a partire dai quali si innesca un continuo processo di immaginazione all'interno dell'anima dell'amante che stabilisce nella cultura occidentale il carattere fantasmatico dell'amore, attestato soprattutto dalla poesia e dalla mistica.

psicologia. Ma di questo il libro di Agamben non si è occupato" (p. 387). È evidente che la recensione un po' stizzita di Culianu nei confronti del libro di Agamben verteva in maniera polemica sulla nozione di fantasma sviluppato dalla psicanalisi che ben si accorda all'avversione che aveva il suo maestro Eliade nei confronti di Lacan. Ciò non toglie che i libri di Culianu partono dalle suggestioni di Agamben sia in *Iocari serio. Scienza e arte nel pensiero del Rinascimento* che nel suo più famoso libro *Eros e magia nel Rinascimento*. Ringrazio Corneliu Horia Cicortaș per avermi dato notizia della recensione di Culianu al libro di Agamben.

Secondo Culianu alla base della fenomenologia dell'innamoramento del soggetto poetico, mistico, ma anche quello malinconico – e quindi alla base della costituzione del fantasma – ci sarebbe una concezione pneumatica che segue l'impostazione stoica e medica¹⁵. Lo pneuma secondo Aristotele era solo un sottile involucro dell'anima, invece per gli Stoici era l'anima stessa. Tale pneuma pervade tutto l'organismo umano e presiede alle sue attività come quelle dei cinque sensi, della mobilità o della secrezione dello sperma. La teoria stoica della conoscenza sensibile parte dalla concezione di Aristotele. Il "sintetizzatore" cardiaco, che si chiama *hegemonikon*, ha la funzione di ricevere tutte le correnti pneumatiche che si sono trasmesse dagli organi dei sensi e, simultaneamente, è in grado di produrre dei "fantasmi comprensibili" (*phantasia kataleptike*) che sono stati percepiti e fissati dall'intelletto. Questo modo di conoscere funziona, dice Culianu, come il ragno al centro della tela. Il "Principale", che ha come sede il cuore, è in grado di produrre le "impronte sull'anima" (*typosis en psyche*) e controlla tutte le informazioni che vengono trasmesse dai sensi periferici¹⁶. Questa descrizione evoca una celebre pagina di Freud in cui paragona la psiche al "notes magico": uno strumento che consentiva, ai tempi dell'inventore della psicanalisi, di aggiornare la memoria di volta in volta conservando, o appunto distruggendo, le annotazioni precedenti¹⁷.

La percezione di un oggetto avviene tramite una corrente pneumatica che parte dall'*hegemonikon*, cioè dal cuore o "principale dell'anima", e si dirige verso la pupilla. Qui, la corrente pneumatica entra in contatto con la porzione di aria che è situata tra l'organo visivo e l'oggetto che viene percepito. Questo contatto avviene in una porzione di spazio che ha come vertice l'occhio e come base l'orizzonte visibile,

¹⁵ I. P. Culianu, *Eros e magia nel Rinascimento*, tr. it. di G. Ernesti, Il Saggiatore, Milano 1991, pp. 26-27.

¹⁶ *Ibid.*, p. 22.

¹⁷ Cfr. J.-B. Brenet, *L'immagine abolita, desiderata*, in G. Agamben - J.-B. Brenet, *Intelletto d'amore*, tr. it. di G. Lucchesini, Quodlibet, Macerata 2020, pp. 70-73.

quindi ha una forma conica. Gli stoici più tardi come Epitteto erano convinti che, nell'atto di vedere, lo pneuma andasse al di là dell'organo sensoriale ed entrasse in contatto con l'oggetto sensibile catturando l'immagine e trasformandola in fantasma nel cuore o *hegemonikon*¹⁸. Queste teorie sopravvissero anche sotto l'impero romano e tornarono in voga nel medioevo per mezzo della medicina araba che aveva conservato i testi del medico antico Galeno. Il "rinascimento del XII secolo", scrive Culianu, significò la riscoperta dell'antichità greca tramite gli arabi: "All'inizio del XIII secolo, le enciclopedie medievali del sapere registrano le nuove conoscenze, che da quel momento diverranno un bene comune dell'epoca"¹⁹. Grande importanza avrà l'immaginazione che converte – secondo l'antica modalità dell'eros fantastico – "il linguaggio dei sensi in linguaggio fantastico, in modo che la ragione possa cogliere e capire i fantasmi"²⁰. In questa maniera i dati forniti dall'immaginazione e dalla ragione si troveranno depositati nella memoria. Agamben, per ricostruire la "fantasmologia medievale" nel suo libro, ha cercato di rintracciare la genealogia, e di seguirne gli sviluppi, prendendo avvio dal *Filebo* e dal *Teeteto* Platone.

Si riporta qui di seguito il brano platonico del *Filebo*, tratto direttamente dal volume di Agamben, per seguire più da vicino l'argomentazione del filosofo italiano:

SOCRATE La memoria, unita alle sensazioni, e le passioni [...] connesse con queste mi sembra quasi che scrivano parole nelle nostre anime; e quando questa passione scrive veracemente, allora si producono in noi opinioni e discorsi veri; ma quando lo scriba dentro di noi scrive il falso, il risultato è contrario al vero.

PROTARCO Anche a me sembra proprio così e accetto quello che hai detto.

SOCRATE Accetta allora anche la presenza della nostra anima di un altro artista nel medesimo tempo.

¹⁸ I. P. Culianu, *Eros e magia nel Rinascimento*, cit., pp. 22-23.

¹⁹ *Ibid.*, p. 23.

²⁰ *Ibid.*, p. 25

PROTARCO Chi?

SOCRATE Un pittore che, dopo lo scriba, disegna nell'animo le immagini delle cose dette.

PROTARCO Ma come e quando?

SOCRATE Quando un uomo, dopo aver ricevuto dalla vista o da qualche altro senso gli oggetti dell'opinione e dei discorsi, vede in qualche modo dentro di sé le immagini di questi oggetti. Non è così che succede?²¹

Da questo passo si può osservare che l'artista disegna nell'anima le immagini delle cose. Questo artista è la fantasia e queste "immagini" sono definite "fantasmi" (*phantasmata*). Il tema centrale del *Filebo* non è la conoscenza, ma il piacere. In questo dialogo viene evocato il problema della memoria e della fantasia per dimostrare che il desiderio e il piacere non sono possibili senza questa "pittura dell'anima", e che non esiste qualcosa come un desiderio puramente corporeo. Dopo aver fatto appello alla tesi di Lacan secondo cui "le phantasme fait le plaisir propre au désir"²², Agamben sottolinea che nel *Teeteto* Platone spiega la metafora della "pittura interiore" con un'altra metafora, che ricorda la teoria freudiana dell'impronta mnemonica:

Supponi che vi sia nella nostra anima una cera impressionabile, in alcuni più abbondante, in altri meno, più pura negli uni, più impura negli altri; e in alcuni più dura e in altri più molle e in altri ancora una via di mezzo... È un dono, diciamo, della madre delle Muse, Mnemosine: tutto ciò che desideriamo conservare nella memoria di ciò che abbiamo visto o udito o concepito si imprime in questa cera che noi presentiamo alle sensazioni o alle concezioni. E di ciò che s'imprime noi ne conserviamo memoria e scienza finché ne dura l'immagine [...]. Ciò che si cancella o non riesce a imprimeri, lo dimentichiamo e non ne abbiamo scienza²³.

²¹ Cfr. G. Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, cit., p. 84.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibid.*, p. 86.

Secondo Agamben, le metafore della pittura interiore e della cera impressionabile ricorreranno in un'organica teoria psicologica in cui il fantasma gioca un ruolo fondamentale. Aristotele riprenderà nel *De anima* le metafore dell'immagine e della cera e spiegherà con questi termini il meccanismo della visione, vale a dire

come una passione che il colore si imprime nell'aria e che dall'aria viene trasmessa all'occhio, nel cui elemento acquoso si riflette come in uno specchio. Il movimento o passione prodotto dalla sensazione è poi trasmesso alla fantasia, che può produrre il fantasma anche in assenza della cosa percepita²⁴.

Da questo punto di vista la memoria è strettamente connessa alla fantasia e quindi non ci può essere memoria senza fantasma. La funzione del fantasma è centrale per tutti i processi conoscitivi e quindi anche per l'intelligenza, visto che per Aristotele l'intelletto è una specie di fantasia. Grazie al fantasma sono spiegati il sogno, la divinazione, ma la sua funzione gioca un ruolo essenziale anche nell'ambito del linguaggio. Aristotele nel *De anima*, a proposito della fonazione, afferma che

non ogni suono emesso da un animale è voce, ma solo quello che sia accompagnato da qualche fantasma [...], perché la voce è un suono significativo. Il carattere semantico del linguaggio è così indissolubilmente associato alla presenza del fantasma²⁵.

Nel corso dell'elaborazione del pensiero medievale, osserva Agamben, il fantasma si polarizza e diventa il luogo di una estrema esperienza dell'anima, la quale attraverso il fantasma "può salire fino al limite abbagliante del divino o precipitare nell'abisso vertiginoso della perdizione e del male"²⁶. In tal senso, si spiega, sempre secondo

²⁴ *Ibid.*, p. 87.

²⁵ *Ibid.*, p. 89.

²⁶ *Ibid.*, p. 90.

Agamben, l'attitudine di Dante, contrariamente a quella essenzialmente negativa di Cavalcanti, di affidare la sua visione suprema all'"alta fantasia" seguendo la logica del fantasma, dove il fantasma fungerà da mediatore spirituale fra senso e ragione che innalza l'uomo lungo la mistica scala di Giacobbe, menzionata da Ugo da San Vittore²⁷. Sempre riguardo al fantasma, una funzione fondamentale viene svolta dall'occhio che, a partire da Avicenna e Averroè, appare come lo specchio in cui vengono a riflettersi i fantasmi. Con Averroè il processo conoscitivo è concepito come una speculazione vera e propria dove i fantasmi si riflettono di specchio in specchio rifrangendo anamorficamente la forma dell'oggetto del desiderio. Ma in questo processo catottrico "speculazione è anche la fantasia, che *immagina* i fantasmi anche in assenza dell'oggetto"²⁸. Anche l'amore rientra in questa sorta di speculazione in cui si riflettono i fantasmi, nel senso che l'atto conoscitivo di tipo erotico è un curvare su uno specchio dove il mondo si rifrange in un susseguirsi di immagini riflesse di specchio in specchio²⁹. Come è possibile osservare, sia con Giacomo da Lentini in *Amore è uno desio* ("gli occhi in prima generan amore") sia con Cavalcanti nella sua canzone *Donna me prega* ("Vèn da veduta forma che s'intende"), l'amore proviene da una forma che penetra attraverso i sensi esterni ed interni per diventare poi fantasma nella cella fantastica e memoriale del cervello dell'innamorato. Già nel *Fedro* di Platone, ricorda Agamben, l'amore, accostato alla visione, è paragonato a una "malattia degli occhi" e in seguito Plotino fa derivare una singolare etimologia di Eros proveniente dalla visione (*Enneadi* III, v 3)³⁰. In questa prospettiva il passaggio dalla concezione classica dell'amore a quella medievale si può caratterizzare come un passaggio da una "malattia della vista" a una "malattia dell'immaginazione".

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibid.*, p. 95.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibid.*, p. 96, nota 1.

Un altro aspetto rilevante, aggiunge Agamben, è la questione della “copula”, presente anche nella poesia di Cavalcanti, cioè il punto di unione fra l’individuo e l’unico intelletto possibile, secondo l’impostazione di Averroè. Il filosofo arabo era convinto che l’intelligenza fosse qualcosa di unico e di sovraindividuale e che l’intelletto possibile, incorruttibile ed eterno, si congiungesse tuttavia ai singoli uomini attraverso una logica di fantasmi che riposano nel senso interno³¹. Dunque è proprio il fantasma a stabilire la *copulatio* del soggetto con l’intelletto possibile. Tale dinamica avverrebbe tramite uno “spirito” che si perfeziona nel cervello e prenderebbe origine dal cuore attraverso un “calore interno”. Il fantasma dell’immaginazione avrebbe così, fondamentalmente, una natura spirituale³².

Culianu nel suo libro si sofferma inoltre su una delle singolarità, che più caratterizzano l’amore cortese, cioè la vocazione alla sofferenza che manifesta il fedele d’amore di fronte “al distanziamento volontario dall’oggetto dell’amore”³³. Contrariamente a Lacan che, parlando della “sublimazione”³⁴ nel suo Seminario sull’*Etica psicoanalitica*, aveva messo in rilievo la portata decisiva del desiderio in relazione all’oggetto d’amore attraverso l’incidenza

³¹ *Ibid.*, p. 100.

³² Si tratta, come dice Agamben, degli spiriti “sottili”, “animali”, “gentili” che entrano ed escono dagli occhi, come dimostra la poesia dolcestilnovista, e quest’evento si ricollegerebbe alla dottrina pneumatica. (Cfr. G. Agamben, *Stanze*, cit., pp. 124-129).

³³ “L’occultamento dell’amore rappresenta uno degli elementi essenziali del rituale erotico. In questo processo di distanziamento volontario dall’oggetto d’amore, distanziamento che produce la sospensione indefinita della realizzazione del desiderio, va visto è uno dei segreti della tradizione occidentale” (I. P. Culianu, *Eros e magia nel Rinascimento*, cit., p. 35).

³⁴ La formula della sublimazione di Lacan è: un oggetto “elevato” alla dignità della Cosa (Cfr. J. Lacan, *Il seminario. Libro VII, L’etica della psicoanalisi (1959-1960)*, a cura di A. Di Ciaccia, tr. it. di M. D. Contri, Einaudi, Torino 2008, p. 206). Nell’ambito dell’amore cortese, Lacan afferma che: “La dama si situa al posto della Cosa, al centro dei significanti, dove risiede quel qualcosa di reale che è il fine ultimo del dono d’amore” (*Ibid.*, p. 191), e sottolinea che: “La donna idealizzata, la Dama, che è nella posizione dell’Altro e dell’oggetto, si trova [...] nel posto sapientemente costruito grazie a significanti raffinati, a mettere nella sua crudezza, il vuoto di una cosa che si rivela nella sua nudità essere la cosa, la sua, quella che sta al cuore di lei stessa nel suo vuoto crudele” (*Ibid.*, pp. 205-206).

del significante, Culianu sottolinea invece l'elemento paradossale e perverso della situazione in cui si trova il fedele d'amore soprattutto dal punto di vista esistenziale – nel senso che il soggetto piuttosto che ricercare i favori della dama, ricerca il disprezzo dell'amata – e lo interpreta come una sorta di masochismo intellettuale. Prendendo più o meno implicitamente di mira Lacan che faceva cenno nel suo insegnamento a una "barriera" che circonderebbe e isolerebbe la Dama nella sua posizione poetica ("L'oggetto, in particolare qui l'oggetto femminile, si introduce attraverso la porta assai singolare della privazione, dell'inaccessibilità. [...] Non c'è possibilità di cantare la Dama, nella sua posizione poetica, senza il presupposto di una barriera che la circonda e la isola"³⁵), Culianu è convinto del fatto che:

In questo caso nessuna barriera è troppo ardua, compresa quella che l'amore stesso crea affettando i liberi costumi che inducono l'instaurarsi di un clima di pubblico sospetto, con ciò cercando volontariamente di ottenere non già i favori bensì il *disprezzo* dell'amata, affinché in tal modo essa sia più che mai inaccessibile. Invece di mitigare i tormenti della sua passione, il fedele cerca in ogni modo di esacerbarli; ha la vocazione della malattia e rifiuta di guarirne seguendo la volgare legge dell'appagamento del desiderio, che ciò avvenga furtivamente, come nel caso degli amanti, o legalmente, come nel caso degli sposi³⁶.

Culianu ritiene che il particolare rituale dell'amore cortese possa avere indubbiamente una influenza catara³⁷. A sostegno di tale ipotesi, l'allievo di Eliade cita il trattato *De amore* di Andrea Cappellano che fornisce informazioni puntuali su questo singolare fenomeno:

Quando qualcuno vede una donna degna di attenzione erotica, subito si mette a desiderarla nel proprio cuore. Poi, più vi pensa, più sente penetrarsi d'amore, fino a pervenire a ricostituirla tutta intera nella sua fantasia. In seguito si mette a pensarne le forme, ne distingue le

³⁵ *Ibid.*, p. 177.

³⁶ I. P. Culianu, *Eros e magia nel Rinascimento*, cit., p. 35.

³⁷ *Ibid.*, p. 29-32.

membra, le immagina in azione ed esplora [*rimari*: lett.: fendere, spalancare] le parti segrete del suo corpo³⁸.

Alla luce di questo brano si può osservare che il fantasma femminile potrebbe impadronirsi dell'intero apparato pneumatico dell'innamorato e potrebbe dare anche origine ad alterazioni somatiche rilevanti, cosa che avviene soprattutto quando l'amore rivolto al fantasma non viene corrisposto dall'altra persona. Questa sindrome amorosa, secondo Culianu, era già conosciuta ai tempi di Avicenna³⁹, e rientrava nel basso Medioevo nei manuali di semiologia medica tra le varie forme di melanconia. Il nome della sindrome è *amor hereos* e ha un'etimologia incerta. È possibile che derivi da *eros*, parola poi contaminata in latino con *heroycus*. Quest'ultimo particolare termine, che indica il nome di un'antica malattia, rievoca (forse non causalmente) il titolo del volume di debutto di Gherasim Luca in Francia del 1953: *Héros-Limite*⁴⁰, per via dei suoi interessi sulle psicosi e più estesamente sulle sindromi psicopatologiche legate al pensiero e al linguaggio, in vista soprattutto della sua teorizzazione "non-edipica", che sarà ripresa da Gilles Deleuze e Félix Guattari nell'elaborazione dell'*Anti-Edipo*⁴¹.

In ogni caso, sia Culianu che Agamben sono entrambi concordi nel riconoscere l'affinità esistente tra la sindrome melanconica (*melancolia nigra et canina*) e l'*amor hereos* dal medioevo fino al Rinascimento⁴². A questo proposito Culianu cita il dottor Bernardus Gordonius (1258-1318), professore a Montpellier, che descrive le caratteristiche eziologiche di questa malattia:

³⁸ *Ibid.*, p. 35.

³⁹ *Ibid.*, p. 39.

⁴⁰ Cfr. G. Luca, *Héros-Limite suivi de Le Chant de la carpe et de Paralipomènes*, Gallimard, Paris 2001.

⁴¹ Cfr. G. Deleuze - F. Guattari, *L'Anti-Œdipe*, Minuit, Paris 1972.

⁴² Cfr. I. P. Culianu, *Eros e magia nel Rinascimento*, cit., p. 37 e G. Agamben, *Stanze*, cit., pp. 20-23.

La malattia che si dice *hereos* è un'angoscia melanconica causata dall'amore per una donna. La *causa* di tale affezione risiede nella corruzione della facoltà estimativa a opera di una forma e di un volto che vi è restato fortemente impresso. Allorché qualcuno è profondamente preso da una donna, pensa smodatamente alla sua forma, e al suo volto, alla sua condotta, poiché crede che essa sia la più bella, la più venerabile, la più straordinaria e meglio fatta, di corpo e d'anima, che ci sia. È perciò che egli la desidera ardentemente, scordando misura e buon senso, e pensa che, se potesse soddisfare il proprio desiderio, diverrebbe felice. Tanto è alterato di senno della sua ragione, che immagina costantemente la forma della donna e trascura tutte le sue attività, di modo che, se qualcuno gli parla, egli appena lo intende. E poiché si tratta di una cogitazione ininterrotta, la si può definire come un'angoscia malinconia. Essa è detta *hereos* poiché i signori e i nobili, a cagione dell'abbondanza delle delizie, precipitano sovente in quest'affezione⁴³.

Con ogni probabilità, i neosurrealisti di Bucarest nel 1947, sulla scorta degli studi dell'isteria di Freud e dell'*Amour fou* di Breton, si ispireranno in ambito poetico a questo antico documento tratto dal *Lilium medicine* di Bernardo Gordonio, quando scriveranno *L'elogio di Malombra*. Ecco alcuni brani di questo formidabile testo, composto a più mani, dove si precisa l'infezione fantasmatica causata dalla funzione specifica dello sguardo, dall'immagine delle movenze del corpo di Malombra, cioè la donna isterizzata dal desiderio dell'Altro, che Gherasim Luca, Gellu Naum, Paul Păun, Virgil Teodorescu, Dolfi Trost hanno individuato nel "film involontariamente surrealista Malombra", un film diretto nel 1942 da Mario Soldati e tratto dall'omonimo romanzo di Fogazzaro pubblicato nel 1881:

Malombra o l'amore e nient'altro.

La convulsione della bellezza, la debolezza del ricordo, il colore del rimpianto, la grazia della vita, la medianicità del gesto, la rarità

⁴³ *Ibid.*, pp. 36-37.

dell'amore, la follia dei sensi, la bellezza della follia, la tristezza dei laghi, l'influenza lunare, la vita dopo la morte, la nobiltà della lussuria, l'ardore dello sguardo, il ricordo della follia, l'avvenire del passato, il sonnambulismo del pensiero, la morte del paesaggio, l'azione a distanza, il sonno sfiorato, il sogno vissuto, l'orgoglio del sacrilegio, la lussuria dell'isteria, il rifiuto di vivere, l'esibizione di vivere, la bellezza della bellezza: in Malombra.

Mai la difficoltà d'innalzare la rivoluzione all'altezza della poesia ci ha talmente sbalordito, talmente sedotto. Mai è stato così evidente ai nostri occhi che la bellezza folgorante della donna destinata all'amore resti la concentrazione dei più agitati momenti dialettici dell'universo. Mai infine il filo che passa attraverso gli esseri ci è parso più sottile, più fragile se non quand'è passato in questi merletti, questi gesti, questi sguardi, dove la potenza stessa che anima il mondo si era appena deposta nell'ironia di una passione. [...]

Così breve che l'occhio ne fu accecato, e tuttavia come uno scorpione nervoso, l'ombra passò attraverso la grigia luce diurna come una ferita, come una rovina, come una cascata addormentata. L'aria riempita di terribili animali e i mari viola fino al lontano aldilà dei limiti rassicurati del globo cullavano le loro appassionanti escrescenze: la follia della bilocazione ne fu spezzata all'istante, in quest'epoca così favorevole ai trionfi dell'immaginazione, e con essa, gli ormecci che incatenavano la ragione [...].

Le scene ove Malombra si dà, la notte, al suo amante, sul bordo del lago, ove attraversa le acque con l'ostile freddezza per colui che l'attende, ove lei passa all'isteria lucida sotto i venti grigi che spengono le torce, sono il trionfo di ciò che noi conveniamo di chiamare l'amore assoluto.

L'ardore alla ricerca dell'ardente.

Un personaggio, con la mano insanguinata, si gettò in quest'immenso pallore e al di sotto del melanconico sesso scoppiavano le piante foraggere, imbalsamate come le fòladi che l'oceano visita nelle sue consuete occupazioni, tra tante superstizioni, determinismi, errori e sorgenti, tra tante accuse e sintomi di furore. Questa mano è la linfa incendiata, è la sabbia nordica concretizzata in un istante dalle magiche linee degli specchi, nelle loro conversazioni riguardanti gli astri. [...]

E incapace di muoversi, di parlare, lei giaceva su una lettiera, coperta di merletti e veli. Sul vasto maneggio non c'erano che cavalli ipnotizzati che saltano gli ostacoli, e laghi distesi su migliaia di leghe rendevano i loro colli trasparenti: così vicini ai fuochi dei nostri nervi, la donna li toccava con la punta delle ciglia: entravano nei suoi occhi e scorrevano fuggitivi nelle sue lacrime.

- Cecilia, io Cecilia, sono venuta con il mio amante per vederti morire, per vederti morire, per vederti morire. C'è tanta oscurità nella mia anima, tanta tristezza. Sto per divenire pietra, più fredda della pietra.

Accanto all'amore del cuore, l'amore dei sensi, l'amore relativo, c'è ancora questa sorta d'amore ove assolutamente tutto si ripiega e si concentra, ove la vita non è che il vago ausilio di quest'invincibile passione. Dopo Nadja, Dora, o Mathilde, anche Malombra entra a sua volta nelle regioni eterne dove il desiderio, la poesia, l'azzardo rendono il passaggio della vita alla vita assolutamente dialettico, necessariamente sensibile.

Prima che cali il sipario, l'oscura oppressione doveva annunciare il suo ritorno: ma l'ateismo irriducibile di ogni isterico orrore di vivere respinge l'idea religiosa (che tenta invano d'introdursi surrettiziamente nella passione) – dapprima ridotta in polvere.

L'amore puro dell'essenza assoluta è una coscienza divenuta straniera a se stessa. Resta da vedere più da vicino come si determina ciò di cui è l'altro, e lo si deve considerare unicamente in questo legame con l'altro. Di primo acchito, l'amore puro sembra avere verso di sé solo il mondo dell'effettività, ma essendo esso stesso la fuga di questo mondo, e avendo anche la determinabilità dell'opposizione, l'amore puro reca questa effettività in seno.

Lilium tigrinum non può camminare che su un suolo perfettamente unito, idealmente sulla sabbia fine di un greto. La sua lateralità è insieme sinistra e inferiore, i suoi pensieri amorosi sottolineano l'omologia sconvolgente del Serpente e la cicuta. Il polso è fuggente, le unghie sono blu, lei giace abitualmente di spalle, con la testa riversata e gli occhi chiusi. Quando esce dal suo torpore morale e riapre gli occhi, folgora coloro che la circondano con la loro indifferenza astuta. Nel posto in cui la separazione degli esseri secondo la violenza del

desiderio raggiunge i neri segreti dello spagirismo, lo sguardo di questa donna - le cui rare incarnazioni ci guidano ancora verso i precipizi di velluto - colpisce l'amore col suo inalterabile appello.

I nervi trancianti, i gatti scintille, l'emicrania solare, le grida, le braccia girate, l'andatura titubante sulle onde dei cristalli, il balbettamento esplosivo, gli strilli acuti, i sospiri senza fondo, la rabbia occulta, l'orrore di vivere, le grida rauche, le capigliature insanguinate, le vesti tagliate col rasoio, il suicidio esibizione, la velocità degli sguardi folli, l'impostura arrogante, lo scandalo assassino, le grida perdute, gli spasmi voluttuosi - tutto questo e anche il pallore e il silenzio non potranno mai esprimere la sfida intrattabile di tutto ciò che è attraversato solamente dal magnetismo dell'amore eterno.
O Malombra, mal d'ombra⁴⁴.

Ritornando alla modalità di sviluppo dell'*amor hereos*, causata dall'infezione fantastica meticolosamente descritta, come si è visto, da Bernardus Gordonius in *Lilium medicine*, Culianu osserva che la donna, penetrando attraverso gli occhi, consuma in maniera malinconica il soggetto che la vede. Solo gli occhi non deperiscono, dice Gordonius. La ragione è perché sono gli occhi a essere penetrati nello spirito dall'immagine della donna. Attraverso il nervo ottico la donna si trasforma in fantasma e invade tutto l'apparato pneumatico. Questa sindrome erotica è stata esaltata dai fedeli d'amore che cercano di procurarsi questa malattia, valorizzandone in maniera poetica i sintomi⁴⁵. Fin qui Culianu sembra seguire pedissequamente l'argomentazione di Agamben contenuta in *Stanze*. Però, contrariamente al filosofo italiano, Culianu afferma che questa malattia spirituale diventerà una malattia dell'intelligenza prima attraverso la *mistica sufi*, quindi prima dell'amore cortese, e continuerà poi, come in una sorta di capovolgimento dei valori, la sua particolare funzione nella poesia

⁴⁴ Cfr. G. Luca, G. Naum, P. Păun, V. Teodorescu, D. Trost, *L'elogio di Malombra*, tr. it. di G. Rotiroti in "Nuovi Orizzonti Culturali Italo-Romeni" n. 1, gennaio 2014, anno IV: http://www.orizzonticulturali.it/it_studi_Giovanni-Rotiroti.html

⁴⁵ I. P. Culianu, *Eros e magia nel Rinascimento*, cit., p. 38.

provenzale, nella scuola siciliana e, infine, nel *dolce stil novo* fino a Dante⁴⁶. Culianu definisce questo capovolgimento dei valori, che si è attuato nella mistica sufi e nella poesia occidentale, come una “inversione semantica” rispetto alla codificazione medica della malattia: quello che nei manuali medievali di medicina era definito *amor hereos*, cioè “malattia”, diventa paradossalmente “salute” nei “fedeli d’amore”.

L’inversione semantica del concetto di salute psicofisica diviene affatto esplicita nel *dolce stil novo*, il quale si dedica alla minuziosa descrizione del processo di infezione fantastica prodotto dall’immagine femminile. Il segreto dei fedeli d’amore risiede nel fatto che tale sintomo diviene la ricetta di una suprema esperienza spirituale, ciò equivale a dire che il “cuore gentile”, lungi dal dover seguire i precetti della scienza medica, si nobilita a mano a mano che accetta di trar partito dalle delizie della malattia che lo consuma⁴⁷.

Infatti, come aveva già intuito Agamben a partire da Bruno Nardi, con Cavalcanti si avrà una dettagliata descrizione del processo di infezione fantastica prodotto dall’immagine femminile, non molto dissimile, *mutatis mutandis*, a quella cui si esponevano i poeti neosurrealisti romeni inneggianti all’amore rivoluzionario nel dopoguerra in Romania celebrando *Malombra*. Elogiando *Malombra* (interpretata da Isa Miranda nel film diretto da Mario Soldati), i neosurrealisti in un certo senso attuavano una sorta di *Aufhebung*, per dirla nei termini della dialettica hegeliana, cioè una *negazione* della malattia d’amore che non è però un annullamento o un’abolizione della stessa, anzi si tratta di una vera e propria “negazione della negazione” – come Gherasim Luca e Dolfi Trost avevano messo in evidenza in *Dialectique de la dialectique*⁴⁸ – senza alcuna possibilità di sintesi finale. Da questo punto di vista, la posizione di Gherasim Luca, se paragonata

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 38-39.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 39.

⁴⁸ Cfr. G. Luca - D. Trost, *Dialectique de la dialectique, Message adressé au mouvement surréaliste international*, Surréalisme, Bucarest 1945.

a quella dei “fedeli d’amore” ma anche a quella del suo stesso gruppo, si dimostra ancor più radicale, perché l’intenzione teorica che animava *L’Inventore dell’Amore* era quello di liberare, nella danza dei fantasmi dell’eros, il soggetto dell’inconscio dalle maglie troppo strette e soffocanti della “posizione edipica”, stabilendo così un inedito scenario per il dispiegarsi di insoliti desideri. “Non-Edipo” avrebbe dovuto rappresentare la nuova posizione soggettiva in contrapposizione a quella edipica, fonte di ogni ostacolo per il progresso emancipativo e trasformativo dell’umanità. Ma per far questo il poeta-rivoluzionario, come nuovo fedele d’amore, doveva accettare il rischio della follia amorosa, negare in un certo senso la morte, e solo in questo modo, con “un salto formidabile” che si avvicina più alla psicosi in senso freudiano – che non alla sublimazione (Lacan) o al masochismo (Culianu) –, avrebbe potuto mettere definitivamente in scacco il mito leggendario delle origini e il suo risvolto angoscioso e malinconico stabilito da ciò che Luca definiva la “cadaverica minaccia di castrazione”⁴⁹.

Tuttavia, Gherasim Luca sa bene che nessuno può sfuggire all’Edipo freudiano. L’Edipo non è solo un complesso che descrive uno stato di fatto psicologico, ma designa una struttura che spiega l’origine dell’identità sessuale e indica anche il fondo enigmatico e fantasmatico di ciò che sta alla base delle sofferenze nevrotiche. Per tale motivo, secondo Luca, è necessario un duro e faticoso processo di soggettivazione e, insieme, di desoggettivazione capace di sconvolgere surrealisticamente le frontiere tra ciò che si conosce e l’ignoto. Grazie al nuovo fantasma di “Non-Edipo” – che non è altro che una riedizione in chiave rivoluzionaria e materialistica del processo di purificazione spirituale del “cuor gentile” dei “fedeli d’amore” –, il soggetto amoroso dovrebbe “scoprire” e insieme “inventare un nuovo mondo” in cui poter amare e vivere liberamente. Ciò sarebbe possibile solo se il soggetto fosse

⁴⁹ G. Rotiroti, *Introduzione: Gherasim Luca e l’Inventore dell’Amore*, in G. Luca, *L’Inventore dell’Amore*, Testo romeno a fronte, Traduzione e a cura di G. Rotiroti, Criterion Editrice, Milano 2018, p. 40.

disposto a mettere in moto le sue risorse dialettiche, negative e desideranti ("negazione della negazione"), in grado di produrre sempre nuove connessioni e inedite aperture in modo tale da realizzare la "rivoluzione permanente" non solo in ambito poetico ed artistico, ma anche sul piano politico. In questa direzione va soprattutto il manifesto *Dialectique de la dialectique* – un testo di fondamentale importanza che chiarisce la posta in gioco de *L'Inventore dell'Amore* –, scritto, come si è detto, da Gherasim Luca insieme a Trost nel 1945. Anticipando di quasi trent'anni *L'Anti-Ceipe* di Deleuze e Guattari, Luca e Trost imponevano, all'interno del campo freudiano, la necessità di ribellarsi contro il "complesso di Edipo". Secondo questi autori, tutti i movimenti rivoluzionari sono sottomessi alle istanze edipiche e conservano per questa ragione una fascinazione mal riposta nei riguardi della "natura". A coloro che erano desiderosi di conquistare una vita affettiva "non-edipica", Luca e Trost raccomandavano una permanente attività critica nei confronti dell'inconscio, perché l'inconscio – che è sociale e non solo personale – è determinato storicamente, e quindi riflette, tra le sue oscure "pieghe", le intramontabili aspirazioni della morale borghese. Essi affermavano che è inaccettabile "accogliere sogni regressivi" o ammettere "follie religiose" perché sono evidentemente "reazionarie"⁵⁰.

Nel momento in cui il neosurrealismo romeno si stava riorganizzando a Bucarest, dopo un lungo e terribile periodo di forzato silenzio, Gherasim Luca dichiara infatti a Sarane Alexandrian, in una lettera del 29 giugno 1947, che "l'Amore è stato inventato nel 1945" a Bucarest:

Mi dispiace molto che la lingua in cui mi esprimo solitamente non è di sua conoscenza; avrebbe avuto l'occasione di incontrare nel mio libro *Inventatorul Iubirii L'Inventeur de l'Amour* lo schema di un apparato teorico e pratico di liberazione TOTALITARIA attraverso l'amore⁵¹.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 53.

⁵¹ La lettera di Gherasim Luca indirizzata ad Alexandrian è contenuta integralmente nel libro di P. Răileanu, *Gherasim Luca*, Oxus, Paris 2004, p. 143.

La lettera di Luca continua con questi toni:

Perdoni la mia apparente mania di grandezza ma le assicuro che è la prima volta che l'Amore incontra LIBERAMENTE la Rivoluzione e se mi sono permesso di affermare che l'Amore è stato inventato nel 1945 non è per semplice desiderio di scandalo. Il mondo dilemmatico amore unico e libertinaggio, la psicopatia sessuale e la psicologia detta normale, l'anima e il corpo, senso e cuore... e la loro riconciliazione ASTRATTA ha smesso di esistere sul piano del comportamento non-edipico. Per quanto riguarda l'ultima parola, non c'è per me alcun dubbio: la lotta mitica tra la libertà e il suo contrario si dà attualmente tra Edipo e Non-Edipo. L'invivibile vita edipica, ferocemente ma esattamente descritta dai sistemi (marxismo, freudismo, esistenzialismo, naturalismo...) deve essere follemente oltrepassata da un salto formidabile in una sorta di vita nella vita, di amore nell'amore, indescrivibile, indiscernibile e irriducibile al linguaggio dei sistemi. Io parlo della vita e della morte non-edipiche (accessibili attraverso il *comportamento* surrealista perseguito a oltranza) cioè della negazione assoluta del cordone ombelicale nostalgico e regressivo, fonte remota della nostra ambivalenza e della nostra sventura⁵².

Se, per Gherasim Luca, "la lotta mitica tra la libertà e il suo contrario si dà tra Edipo e Non-Edipo", la "donna non nata" – che rappresenta l'alterità più assoluta ne *L'Inventore dell'Amore*⁵³ – è il vero oggetto del desiderio d'amore, in virtù del quale il soggetto "non-edipico" incontra liberamente la rivoluzione. La "donna non nata"⁵⁴ personifica il fantasma del potere rivoluzionario incarnando, nella sua impossibile rappresentazione, il vuoto abissale dell'Altro, il suo desiderio e mistero insondabile. La fedeltà alla Causa rivoluzionaria, che l'opera di Luca assegna alla "donna non nata" riveste il ruolo di corpo estraneo che introduce nell'organismo sociale, moralmente consolidato, la disgregazione e l'*antagonismo di fondo* del sistema civile. L'immagine di fantasia del soggetto "non-

⁵² *Ibid.*, pp. 143-144.

⁵³ Cfr. G. Luca, *L'Inventore dell'Amore*, cit.

⁵⁴ Cfr. *Ibid.*, pp. 50-52.

edipico" innamorato della "donna non nata" – la quale non si presenta come una pienezza coerente e armonica, ma come un abisso che provoca un desiderio inquietante e violento –, è un'esca che cattura il soggetto nella sua rappresentazione fantasmatica. Tale esca del desiderio ha la funzione di erotizzare il proletariato permettendogli il taglio del "cordone ombelicale nostalgico e regressivo, fonte remota della nostra ambivalenza e della nostra sventura"⁵⁵.

Nella fantasia poetica di Gherasim Luca, la "donna non nata", oggetto dell'amore "non-edipico", unendo tutti i diseredati e gli esclusi dal campo civile nella solidarietà e nella lotta comune, ha il compito di sradicare le ingiustizie sociali. Retroattivamente, come si può notare leggendo *L'Inventore dell'Amore* sia nella versione in prosa – scritta originariamente in romeno⁵⁶ –, che nella sua autotraduzione in versi in lingua francese⁵⁷, Gherasim Luca realizzerà poeticamente, come dice Lacan, la "traversata del fantasma"⁵⁸, che funge da schermo per celare l'abisso vertiginoso nell'Altro. Attraversando o passando per la fantasia della "donna non nata", come figura di una *jouissance* (in senso lacaniano) e di una sessualità incontenibile, Gherasim Luca ha finito di scoprire che dietro di essa non c'è nulla, se non il mistero del suo godimento, e che questo nulla è proprio ciò che la fantasia maschera, ovvero l'*eros* rivoluzionario in grado di sovvertire istericamente tutti i rapporti sociali rigidamente precostituiti dall'Ordine Simbolico in base a una struttura discriminatoria⁵⁹.

Già le prime poesie di Gherasim Luca, pubblicate tra il 1930 e 1931 sulla rivista "Alge" presentavano infatti aspetti di fondamentale

⁵⁵ Cfr. G. Rotiroti, *La passione del Reale. Emil Cioran, Gherasim Luca, Paul Celan e l'evento rivoluzionario dell'amore*, Orthotes Editrice, Napoli-Salerno 2016, pp. 101-102.

⁵⁶ Cfr. Gherasim Luca, *Inventatorul Iubirii, urmat de Parcurg imposibilul și de Moartea Moartă, ilustrat cu cinci cubomanii nonoedipiene*, Editura Negația Negației, București 1945, ora in Id., *Inventatorul Iubirii și alte scrieri*, a cura di Ion Pop, Editura Dacia, Cluj-Napoca 2003, pp. 229-246.

⁵⁷ Cfr. G. Luca, *L'Inventeur de l'Amour suivi de La Mort Morte*, Éditions José Corti, Paris 1994, pp. 6-53.

⁵⁸ Cfr. J. Lacan, *Il seminario. Libro XIV, La logica del fantasma*, cit.

⁵⁹ G. Rotiroti, *La passione del Reale*, cit., p. 103.

interesse per la grande questione, che non lo abbandonerà neppure in Francia, del “desiderio” e del suo “oggetto”, dell’Amore e della “femme non née”, che non esiste, anche se da qualche parte c’è. Se la donna, afferma Freud, è l’enigma di cui noi parliamo, essendo il continente nero su cui si arresta ogni pretesa esplicativa della psicologia e della religione, si può dire, con Gherasim Luca, che la “donna non nata” è il luogo del linguaggio in cui la parola ha veramente luogo. L’invenzione della “donna non nata” è il segreto del miracolo poetico, svelato da Luca, che consente al soggetto umano l’esperienza della lingua quando entra in contatto traumatico, quindi in maniera desoggettivante, con l’alterità più assoluta che da sempre lo accoglie. Per l’autore di *Passionnement* la lingua che egli pratica, e le parole che fa delirare nel turbinio immaginifico delle metafore, sono l’oggetto della sua grande passione: sia per le associazioni che istituiscono i suoni e le immagini, sia per alcuni significati non del tutto certi, sia per le parole stesse che si contrappongono le une alle altre secondo griglie di linguaggio sottili e diverse.

Gherasim Luca, sin dalle sue prime poesie, mostra dunque che il desiderio non ha limiti né confini. E ciò implica fondamentalmente due cose, una negativa e l’altra positiva. Negativa perché il desiderio non è il bisogno. Il bisogno si può soddisfare, si soffre per la mancata soddisfazione di un bisogno, si può essere frustrati in rapporto a esso. Ma il desiderio è eccentrico rispetto a ogni tipo di soddisfazione. Non esistono oggetti che possano soddisfare il desiderio, anche se ci sono degli oggetti che sono causa del desiderio. L’insoddisfazione è costitutiva del desiderio ed è per questo che il desiderio ha delle profonde affinità con il dolore e con l’angoscia.

Questo tipo di esperienza registrata da Luca era, pur con le dovute differenze, già presente nella poesia di Cavalcanti e di Dante. Infatti, come si è già visto con i libri di Culianu e di Agamben, l’esperienza che descrive Cavalcanti inizia quando lo spirito visivo cattura l’immagine della donna e la riconduce nella cellula anteriore del cervello. Questo luogo è la sede della facoltà immaginativa e, a partire da qui, il

fantasma femminile invade tutto lo pneuma e si propaga attraverso i canali spirituali dell'organismo. Con Dante si avrà che questa esperienza non si esaurisce nel circolo pneumatico interiore come nella poesia di Cavalcanti, ma si propagherà a un livello superiore attraverso l'ipostasi della donna che sarà totalmente spiritualizzata ed essa diventerà un ricettacolo di spirito che lo porterà a contemplare l'amore attraverso il procedimento del sogno e della visione⁶⁰.

Come sottolinea Giorgio Agamben, l'attenzione di Dante "va costantemente al di là dell'esperienza individuale e, se egli fa morire il fantasma Beatrice, ne insegue, però la rinascita sul piano dell'eternità e della specie"⁶¹. Cavalcanti invece "concentra ogni ardore sulla *disavventura amorosa* del singolo, che mentre contempla il fantasma personificato, non può che venir meno e soccombere nell'istante dell'*adeptio*"⁶². Per Dante il "nostra" accompagna e precede l' "io" ("Nel mezzo del cammini di *nostra* vita / *mi* ritrovai..."), mentre Cavalcanti, senza mai dire "noi", concentrandosi ossessivamente sulla "morte irrimediabile del soggetto", si ritrova, "dopo la congiunzione con l'intelletto", a sopravvivere, destituito soggettivamente, solo "come automa o come statua di sé stesso"⁶³ oppure, come si è letto in Cărtărescu, soltanto come "un pattume di stelle" o "una feltratura di mondi"⁶⁴.

Questo tipo d'amore alimentato dal fantasma è dunque molto imbarazzante ed è difficile da trattare. Come scrive Culianu in *Eros e magia nel Rinascimento*:

Ciò comporta una dialettica d'amore alquanto complessa, nella quale l'oggetto si trasforma in soggetto spodestando completamente il soggetto stesso il quale, nell'angoscia di essere annientato col venire privato della propria condizione di soggetto, reclama disperatamente

⁶⁰ I. P. Culianu, *Eros e magia nel Rinascimento*, cit., pp. 39-40.

⁶¹ G. Agamben, *Intelletto d'amore*, cit., p. 46.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ M. Cărtărescu, *Il poema dell'acquaio*, cit., p. 27.

il diritto a una forma di esistenza. Il fantasma che monopolizza le attività dell'anima è l'immagine di un oggetto. Ora, l'uomo essendo anima, e questa essendo totalmente occupata da un fantasma, quest'ultimo è ormai l'anima. Ne deriva però che il soggetto, privato della propria anima, non è più un soggetto: il vampiro fantastico si è adesso trasferito sul fantasma, il quale è immagine dell'altro, dell'amato. Metaforicamente, si può dunque dire che il soggetto si è trasformato nell'oggetto del suo amore⁶⁵.

Ma, in questa particolare permutazione del soggetto in oggetto della poesia, c'è qualcosa di quest'evento misterioso e insieme angoscioso, che non è né una cosa né un'idea, ma è qualcosa che si dice – e quel che si dice è il senso del “noi” – che si trova in maniera esemplare nel rapporto d'amore. Come si è visto nella poesia dei “fedeli d'amore”, la verità dell'amore resta nel tempo di una fedeltà: “fedeltà indica esattamente, dice Badiou, il passaggio da un incontro causale a una costruzione tanto solida quanto fosse necessaria”⁶⁶. E sono dunque proprio le donne che, dalla loro alterità, ci portano ad incontrare in quel luogo, interrogante ed insieme enigmatico, stabilito dal fantasma inquietante e anche sovversivo per il soggetto, la parola di quell'evento miracoloso chiamato “amore”.

Compito etico del soggetto sarà allora, come indicano sempre i poeti, resistere e aver cuore di volta in volta di “reinventare l'amore”, come diceva Rimbaud (“L'amour est à réinventer, on le sait”⁶⁷ in *Délires I, Vierge Folle*), per avere il coraggio di andare al di là di quel che si può, al di là cioè del potere del soggetto, a costo di rischiare di sprofondare nella follia pur di affermare la libertà del senso del “noi” contenuto nella parola “amore”, splendidamente incastonato nel cuore tenebroso del fantasma.

⁶⁵ I. P. Culianu, *Eros e magia nel Rinascimento*, cit., p. 56.

⁶⁶ A. Badiou, *Elogio dell'amore*, cit., p. 54.

⁶⁷ A. Rimbaud, *Œuvres*, sommaire biographique, introduction, notices, relevé de variantes et notes par S. Bernard et A. Guyaux, Garnier, Paris 1983, p. 224.

NOTE



LAURA DOLFI

"MUJERES" DI DÁMASO ALONSO
(IN MARGINE A DUE LETTERE INEDITE)

Sono dodici le poesie di Dámaso Alonso che Oreste Macrí pubblicò nell'antologia della *Poesia spagnola del Novecento* uscita per i tipi di Guanda il 26 novembre 1952 (così recita il colofon). Di questo suo lavoro il poeta era stato informato fin dall'anno precedente, quando il 5 agosto del 1951, Macrí gli aveva comunicato di star preparando un'antologia della poesia spagnola contemporanea (dal 1898 al 1952) nella quale la sua opera sarebbe stata "degnamente rappresentata e commentata"¹. Un'altra lettera non datata era ancora più dettagliata: non solo le poesie erano già state scelte ma anche tradotte. Se ne menzionavano i titoli – *Sueño de las dos ciervas*, *La muerte*, *Corazón apresurado*, *Sueño de las dos ciervas (Continuación)*, *Mujeres*, *Burla*, *Puertociego de la mar*, *A una habitación*, *Muerte aplazada* e *A un poeta muerto* –, tutti tratti da *Oscura noticia*. Ed era quest'ultima una raccolta che si sarebbe confermata come predominante anche in seguito, quando ai dieci testi annunciati se ne sarebbero aggiunti altri due che avrebbero aperto la sezione dedicata a Alonso²: *¿Cómo era?* (dal primo libro, *Poemas puros*) e *Caminando de noche* (ancora appunto da *Oscura noticia*)³.

La scelta di concentrarsi su *Oscura noticia* non era stata priva di incertezze ed aveva imposto significative rinunzie che lo stesso Macrí segnalava al poeta, anticipandogli che nessuna delle poesie di *Hijos de la*

¹ Lettera inedita inviata da Otranto. L'epistolario inedito di Dámaso Alonso e Oreste Macrí è in preparazione per la stampa a nostra cura per i supplementi del *BILRAE*.

² Corrispondente, con i testi a fronte, alle pp. 280-297 della *Poesia spagnola del Novecento* (Testo e versione a fronte, saggio introduttivo, profili biobibliografici e note, a cura di O. Macrí, Guanda, Parma 1952).

³ Lo stesso Macrí segnalava la provenienza dei testi nella sezione II. *Giustificazione e fonti* (ivi, p. LXXIV).

ira vi sarebbe comparsa benché una in particolare, *Mujer con alcuza*, gli sembrasse “bellísima”. Comunque, nonostante che il suo “Pero, veré”⁴ lasciasse aperta la possibilità di un ripensamento, questa poesia non figurerà tra quelle tradotte e pubblicate. Decisivo per la scelta fu insomma quel “criterio general de acmé según las generaciones” che Macrí dichiarava di aver seguito⁵.

Senza limitarsi a queste anticipazioni generali e alla richiesta di autorizzazione alla stampa, Macrí riconosceva poi l’«excelso magisterio» di don Dámaso («en lo hispánico y en lo estético-estilístico»⁶), segnalava alcune curiosità che gli erano sorte durante la lettura dei versi (l’identità di Eusebio Oliver, l’esistenza o meno di *Puertociego de la mar*⁷), chiedeva di conoscere la datazione delle poesie, sottoponeva all’attenzione del poeta i pochi punti sui quali rimaneva incerto (l’individuazione del referente di “avizor” e di “azoradas” e il significato del sintagma “caracolas en voz”⁸), e soprattutto gli inviava un esempio di traduzione. La poesia che trascriveva era *Mujeres*, cioè quella che poi sarebbe stata la settima della sua selezione:

DONNE

O bianchezza! Chi infuse nelle vite
nostre di bestie folli ed abissali,
questo raggio di luci siderali,
queste nevi, nel sogno invigorate?

⁴ Lettera non datata cit.

⁵ *Ibid.* D'altronde analoghi condizionamenti l'avevano portato a ridurre il numero dei poeti selezionati: il vasto pubblico a cui il libro era destinato, le “esigenze di forma e di stile” da contemperare “con i caratteri e i modi singolari della Spagna poetica del novecento”, l’opportunità di non “polverizzare le singole personalità” con selezioni troppo ridotte (*Il. Giustificazioni e fonti*, cit., p. LXX).

⁶ In più occasioni Macrí avrebbe ricordato, anche verbalmente, l’importanza che aveva avuto per lui la lettura del volume *Poesía spagnola, Ensayo de métodos y límites estilísticos*, uscito tra l’altro proprio nel 1952 dalla madrileña Gredos.

⁷ Essendo il primo nome menzionato in esergo alla poesia *Corazón apresurado* e il secondo presente nel titolo della poesia *Puertociego de la mar*.

⁸ Rispettivamente al v. 2 di *Burla* e in clausola al v. 6 dell’ora citato *Puertociego de la mar*.

O dolci bestioline perseguite!
O tatto terso! o segni zenitali!
O musiche! O faville! O corpi frali!
O dal mare alte vele scaturite!
Ahi, timidi fulgori, giardin puro,
chi vi condusse all'uomo, a un petto duro,
ad un cupo fragore d'odio e oblio?
Nuvole, dolci spettri, fiori vani...
Tenere ombre, per vaghezza umane,
misere donne, d'aria e di desio!

Si trattava – come lo stesso Macrí precisava nella sua lettera – di una versione “enteramente métrica” che rispettava quindi non solo la misura dell'endecasillabo ma anche la rima consonante del sonetto, di cui riproduceva fedelmente l'alternanza secondo lo schema *abba / abba / ccd / eed* proposto da Dámaso Alonso⁹:

MUJERES

¡Oh blancura! ¿Quién puso en nuestras vidas
de frenéticas bestias abismales,
este claror de luces siderales,
estas nieves, con sueño enardecidas?
¡Oh dulces bestezuelas perseguidas!
¡Oh terso roce! ¡Oh signos cenitales!
¡Oh músicas! ¡Oh llamas! ¡Oh cristales!
¡Oh velas altas, de la mar surgidas!
Ay, tímidos fulgores, orto puro,
¿quién os trajo a este pecho de hombre duro,
a este negro fragor de odio y olvido?
Dulces espectros, nubes, flores vanas...
¡Oh tiernas sombras, vagamente humanas,
tristes mujeres, de aire o de gemido!

⁹ Con una leggera imperfezione al v. 13.

Ed era proprio questa rispettosa 'ricreazione' metrica a colpire il poeta che, commentandola con stupita ammirazione («V. ha salvado prodigiosamente la dificultad de las rimas»¹⁰), sottolineava l'efficacia dell'insieme con un esplicito "Su traducción de *Mujeres* es estupenda". Gli spostamenti e le variazioni introdotte¹¹ infatti non alteravano la ricostruzione del testo proponendone anzi l'intensificazione semantica: il più neutro *puso* ad esempio, diventava più consapevole con "infuse" (v. 1), *claror* si concretizzava in "raggio" (v. 3), *cristales* veniva valorizzato metonimicamente nel più culto "corpi frali" (v. 7), o ancora *negro* si allantonava da una troppo scontata valenza cromatica per legarsi maggiormente alla sonorità di *fragor* con "cupo" (v. 11). Non era però su queste parole che il poeta si soffermava.

Chiarita infatti, con i suoi decisi elogi, la stima per il critico e la soddisfazione per il lavoro svolto, quello che gli interessava – e rispondendo a quella indiretta sollecitazione che la lettera di Macrí sottintendeva – era trasmettere le sue osservazioni di autore. Prima di tutto esprimeva il suo rammarico per l'assenza, tra i dieci titoli selezionati, di alcuni appartenenti a *Poemas puros* e a *Hijos de la ira*. A questo proposito anzi segnalava in particolare due poesie che gli sarebbe piaciuto veder tradotte: *Como era*, cioè la sua "más conocida en América"¹² e (forse perché il critico gliela aveva nominata) *Mujer con alcuza*, che – lo informava – era già stata tradotta in svedese e in inglese, in due versioni (Macrí, come abbiamo visto, accolse questa richiesta

¹⁰ Lettera non datata risalente, in base al timbro postale, al 19 maggio 1952.

¹¹ Ad esempio, *terso roce* si invertiva in "tatto terso" (v. 6) e *llamas* si ridimensionava concentrandosi in "faville" (v. 7). L'*enjambement* introdotto tra il primo e il secondo verso portava poi (con la posticipazione di *nuestras*) alla perdita della struttura trimembre del v. 2 compensata però dalla dualità aggettivale del secondo emistichio o, analogamente, un'altra inversione provocava una diversa distribuzione della struttura trimembre del v. 12, comunque rispettata. Ma potremmo continuare con *enardecidas* che, ben reso con "invigorite", annullava l'effetto ossimorico sottinteso nell'associazione *nieves/enardecidas* (v. 4) o con quel sia pur felice spostamento che (anticipando il complemento) annullava la pausa in cesura del v. 8 a favore di una sempre simmetrica fluidità.

¹² Evidentemente preoccupato che Macrí non riuscisse a localizzarla gli trascriveva il primo verso precisando che si trovava anche nell'antologia di Gerardo Diego.

solo in parte, traducendo il primo testo ma ignorando il secondo, sicuramente per quei motivi di coerenza ai quali aveva alluso nella sua lettera).

Oltre ad esprimere il desiderio che la selezione venisse ampliata, Dámaso Alonso aggiungeva alcune significative osservazioni sulla traduzione segnalando poche e "ligeras inexactitudes" che – come si affrettava a precisare – erano facilmente emendabili. Segnalava, ad esempio, che *orto* indicava la nascita di una stella e non un "giardino" (v. 9), che in quel contesto *vagamente* non significava "per vaghezza" (v. 13), che nel verso finale la congiunzione *o* andava conservata (e non variata in "e") e infine che la resa di *gemido* con "desio" gli appariva poco convincente. Ma non basta. Infatti, tenendo conto di queste sparse segnalazioni, e per aumentarne la chiarezza, ritrascriveva per intero la traduzione delle due terzine approfittando tra l'altro per aggiungere qualche altra piccola variante, tesa a mantenere il testo più fedele alla lettera e alla struttura sintattica dell'originale o a ricrearne un diverso equilibrio e ritmo.

Così ad esempio, al v. 9, oltre a sostituire "giardin" con "orto", ripristinava la successione sostantivo-complemento di specificazione eliminando la pausa introdotta da Macrí (pausa che eliminava anche al successivo v. 10 riportando la costruzione della frase all'originale); al v. 11 sopprimeva la preposizione articolata "ad" (corrispondente all'*a* dell'originale) sottolineando la funzione appositiva che aveva attribuito al verso e che veniva attenuata (o comunque privata della sua singolarità) dalla frammentazione proposta da Macrí al verso precedente; e sempre in quel v. 11 invertiva la dualità del proprio *de odio y olvido* con un "d'oblio e di tormento" sicuramente meno assonante del "d'odio e oblio" di Macrí. E ancora al v. 12, pur mantenendolo nella posizione centrale scelta dal critico, invertiva l'ordine del sintagma *dulces espectros* che diventava "larve dolci" (abbandonati i "dolci spettri" di Macrí che in un primo momento aveva

accettato¹³) mentre la parola “spettri” ritornava, come variante e reiterazione di *sombras* (già reso con “ombre”) al verso successivo rafforzando “quasi” (*vagamente*). Né, ripristinata la congiunzione oppositiva del v. 14, mancava di proporre una diversa resa di *gemido* sostituendo “desio” con “lamento”:

Ahi, timidi fulgori d’orto puro,	9
chi vi condusse a un petto d’uomo duro,	
cupò fragor d’oblio e di tormento?	11
Nuvole, larve dolci, fiori vani,	
tenere ombre, spettri quasi umani,	13
misere donne, d’aria o di lamento!	

Temendo poi, con le proprie proposte, di essersi spinto troppo oltre se ne scusava con il critico confermandogli la propria disponibilità e fiducia:

En fin, no sé en esta redacción que propongo cuantas cosas molestarán a una sensibilidad italiana. [...] Claro está que me someto gustoso a lo que V. decida, y que V. elegirá sin duda lo mejor.
Estoy a su servicio para lo que guste. No tenga inconveniente en consultarme las otras traducciones que quiera.

Naturalmente Macrí tenne in gran conto i commenti del poeta, ma mai passivamente: ora accettandoli, ora rielaborandoli, ora infine preferendo mantenere la propria scelta iniziale e aggiungendo anzi, in un paio di casi, altre nuove innovazioni. Nella traduzione infine pubblicata infatti, eliminata l’evidente svista, trasformava l’“orto” proposto da Dámaso Alonso, raro ma sia pur esistente in italiano, in un più chiaro “oriente” (v. 9) senza consentire però a quella trasformazione di “orto puro” in determinante di “fulgori” che annullava la struttura bipartita dell’originale spagnolo (“Ay, tímidos fulgores, orto

¹³ E che infatti appaiono cassati nella cit. lettera del 19 maggio e sostituiti sopra il rigo dalla variante adottata.

puro"). Analogamente al v. 10, pur accettando il ritorno a una resa più letterale, muoveva la riscrittura di Alonso con un iperbato ed intensificava *trajo* con "sedusse". Al v. 11 poi conservava "odio" senza considerare la variante "tormento" (interessante comunque questa sostituzione metonimica adottata dal poeta, condizionato anch'egli dalla necessità di trovare una nuova rima da abbinare al "lamento" proposto al v. 14) e ignorava l'inversione dei sostantivi in clausola recuperando però, con "questo cupo fragore d'odio e oblio" l'aggettivo qualificativo precedentemente eliminato. Non accoglieva nemmeno la duplicazione di *sombras* ("ombre"/"spettri", v. 13) e l'ulteriore proposta di rendere *vagamente* con l'omofono avverbio italiano¹⁴ benché presentasse un analogo numero di sillabe rispetto al suo "per vaghezza". Risolvendo anche l'accennata imperfezione nella rima dei vv. 12-13, accettava invece di passare dal femminile "ombre" al maschile "spettri" e di conseguenza di cambiare, al precedente v. 12, "spettri" in "larve" seguendo così tra l'altro quella scelta fonica che il poeta gli aveva esplicitamente segnalato: "Yo quería salvar la rima en -ani, y por eso he llevado *spettri* al verso penúltimo". Nessun cambiamento invece compariva per "desio" che non veniva mutato in "lamento", anche se quest'ultimo – come precisava oggettivamente don Dámaso – era "más próximo" a *gemido*:

O bianchezza! Chi infuse nelle vite 1
nostre di bestie folli ed abissali,
questo raggio di luci siderali,
queste nevi, nel sogno invigorite?

O dolci bestioline perseguite! 5
O tatto terso! o segni zenitali!
O musiche! O faville! O corpi frali!

¹⁴ Cfr. «No sé que decirle, en italiano existe también *vagamente* con dos acepciones: 1ª 'per vaghezza', 2ª 'in modo vago, indeterminato'. Es esta 2ª la de mi verso. Quiero decir que las "mujeres" no son exactamente humanas, sino algo que vagamente, imprecisamente se parece a la humanidad. ¿Se podría conservar "vagamente" en la versión italiana?».

O dal mare alte vele scaturite!
 Ahi, timidi fulgori, oriente puro,
 chi a un petto vi sedusse d'uomo duro, 10
 questo cupo fragore d'odio e oblio?
 Nuvole, dolci larve, fiori vani...
 Teneri spettri, per vaghezza umani,
 misere donne, d'aria o di desio!

Questa dunque fu la traduzione che Macrí pubblicò nella sua *Poesia spagnola del Novecento*, ma il confronto con le successive edizioni dell'antologia rivela che non si trattò comunque della definitiva. Se infatti nell'edizione riveduta e aumentata del 1961 non vennero introdotte ulteriori varianti¹⁵, in quella stampata da Garzanti nel 1974 numerosi furono gli interventi. Ancora una volta ad essere coinvolte erano le due terzine. Per rendere l'ora nominato *gemido*, ad esempio, Macrí, abbandonato "desio" (e senza recuperare il "lamento" di Alonso), optava infine per "tremore" mentre al precedente v. 13 sostituiva il suo "per vaghezza" con quel "vagamente" già ipotizzato come alternativa dal poeta molti anni prima. Ritornando poi agli *espectros / sombras* dei vv. 12 e 13, non essendo del tutto soddisfatto ma tenendo conto dei vincoli impostigli dalla rima "umani", decideva di tornare a quell'equivalente letterale annotato all'inizio nella sua bozza ma operando uno scambio: manteneva cioè la traduzione "spettri" per *sombras* mentre "ombre" diventava il corrispondente di *espectros*:

Nuvole, dolci ombre, fiori vani...
 Teneri spettri, vagamente umani,
 [...].

A una decisa revisione, che coinvolgeva oltre ai vocaboli la stessa struttura della frase, venivano sottoposti poi i vv. 10 e 11. Infatti non solo *pecho* ("petto") diventava "cuore" e *os trajo* ("vi sedusse") "v'indusse", ma anche l'iperbato, prima introdotto, ora scompariva («chi

¹⁵ Si veda in questa edizione la p. 343 (alla p. 342 il testo spagnolo).

v'indusse al mio cuore l'uomo duro"). E tra l'altro proprio questo verbo, che comportava l'uso della preposizione, consentiva al verso successivo di ripetere un'entrata analoga a quella dell'originale spagnolo ("a este", "a questo") anche se ora la costruzione non era più piana, come nello spagnolo "a este negro fragor de odio y olvido", ma mossa da un iperbato a questo punto inevitabile. La mutata traduzione di *gemido* che collocava in clausola al v. 14, e quindi in rima con questo (non più "desio" ma "tremore"), imponeva infatti lo spostamento di "oblio" al centro del verso e la sua sostituzione in chiusura con "fragore" ("a questo d'odio e oblio cupo fragore?"). Ed anzi inevitabilmente era stata proprio quest'ultima parola, liberamente scelta da Macrí come equivalente anche fonico del *fragor* di don Dámaso, ad offrirgli l'occasione di trovare per quel "desio" che si allontanava troppo dal *gemido* spagnolo – e la cui traduzione appunto lo stesso poeta aveva, sia pur discretamente, contestato – un'alternativa infine più soddisfacente (*gemido*-"tremore")¹⁶, che era infatti legata al vocabolo spagnolo attraverso un meccanismo associativo di metonimia in qualche modo analogo a quello tentato dallo stesso poeta con la commutazione di *odio* in "tormento".

¹⁶ Altri cambiamenti non vennero infatti introdotti nella IV edizione riveduta e ampliata, sempre pubblicata da Garzanti, nel 1985. Si veda *ibid.* la p. 615.



DIEGO SÍMINI

Università del Salento (Lecce)
diego.simini@unisalento.it

È DI CICOGNINI IL CONVITATO DI PIETRA?

La tradizione critica relativa all'itinerario di derivazione che porta alla nascita di uno dei miti moderni, quello di Don Giovanni, indica in *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* di Tirso de Molina (o almeno a lui tradizionalmente attribuito¹) la scintilla iniziale, che per sviluppare la vampata del mito avrà bisogno di ulteriori versioni, prima di essere considerato stabilito nella cultura occidentale. In genere, si è soliti indicare nel *Dom Juan* di Molière il trampolino da cui, per i secoli successivi, il tema si tuffa nella cultura europea per costituirsi in mito².

In modo altrettanto azzeccato, la critica individua nei teatranti italiani il vettore che consente a Molière di entrare in contatto con la versione primigenia, tirsiana o pseudo-tirsiana. È risaputo che Molière, come gli altri drammaturghi francesi del tempo, era un assiduo frequentatore degli *Italiens*, da cui esso trasse materiale e stimoli per le proprie commedie. È altrettanto noto che il teatro spagnolo ebbe una discreta influenza diretta su quello francese, ma pare abbia avuto importanza soprattutto per altri autori, in particolare i fratelli Corneille

¹ Cfr. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, *Tirso de Molina y El burlador de Sevilla: la hipótesis tradicionalista y el estado de la cuestión*, in *Castilla. Estudios de Literatura*, 2 (2011), pp. 151-165.

² Cfr. Georges Gendarme de Bévotte, *La légende de Don Juan, son évolution dans la littérature, des origines au romantisme*, Hachette, Paris 1906 (esiste ristampa anastatica Ginevra, Slatkine Reprints, 1993); Giovanni Macchia, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Adelphi, Milano 1991 (1a ed. 1966).

e certamente Racine e altri drammaturghi. Sembra assodato che Molière abbia scritto il *Dom Juan* basandosi sulle rappresentazioni degli *Italiens*, senza aver avuto a che fare direttamente con il *Burlador*³.

A questo punto, va chiarito che del *Convitato di pietra* dei comici dell'arte, alle cui rappresentazioni Molière dovette assistere, rimangono labili tracce: uno scenario, forse due, che per la datazione e per i comici che presumibilmente l'hanno inscenato, sono compatibili con l'allestimento "pre-molieriano"⁴. Tuttavia, per la povertà del materiale di quei canovacci, la critica classica non ha ritenuto verosimile che solo quelle rappresentazioni sostanzialmente all'improvviso siano state l'elemento da cui Molière abbia tratto il suo capolavoro. Ecco allora che, per prossimità, e allo scopo di ritrovare l'"anello mancante" dell'evoluzione del mito, si è fatto ricorso alla prima versione italiana "distesa" conservata: il *Convitato di pietra*, talvolta stampato, a partire dagli anni '60 del XVII secolo, sotto il nome di Giacinto Andrea Cicognini⁵.

Giova ricordare che le edizioni di opere teatrali in prosa di Cicognini sono tutte postume. Dobbiamo a Silvia Castelli la scoperta dell'effettiva data di morte del drammaturgo, 1649, e non in seguito, come induttivamente era stato indicato da altre fonti⁶.

³ Cfr. Georges Gendarme de Béville, *Le festin de Pierre avant Molière: Dorimon, De Villiers, scénario des Italiens*, Société Nouvelle de Librairie et d'Édition, Paris 1907.

⁴ Macchia, *op. cit.*, p. 38.

⁵ Le edizioni seicentesche note de *Il convitato di pietra*, censite in Flavia Cancedda e Silvia Castelli, *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini. Successo teatrale e fortuna editoriale di un drammaturgo del Seicento*, Alinea, Firenze 2001: Longhi s.a., Bologna (2 edd, anonime); Pisarri s.a., Bologna (anonima); F.L. [Francesco Lupardi?], Venezia [1663] (ded. a Mario Bertoni) (editore e data desunti da Franchi 1994) (compare Cicognini come autore); Lupardi (?), Ronciglione 1671 (compare Cicognini come autore); C. Pisarri, Bologna 1732 (anonima). A queste va aggiunta l'ed., Pezzana, s.a., Venezia anonima.

⁶ Cfr. Silvia Castelli, *Drammaturgia spagnola nella Firenze seicentesca*, in Maria Grazia PROFETI (ed.), "...Otro Lope no ha de haber". *Atti del Convegno internazionale su Lope de Vega*, Alinea, Firenze 2000, vol. III, pp. 225-237.

L'attribuzione cicogniniana del *Convitato* era già stata esclusa da Benedetto Croce⁷. In seguito, il ritrovamento di un documento attestante il coinvolgimento di un giovane Giacinto Andrea in una rappresentazione pisana del testo ha ridato credito al legame tra il drammaturgo e il testo⁸.

In pratica, riassumendo quanto si tramanda, almeno dei primi del Novecento in poi, Molière lancia al mondo, con il suo *Dom Juan*, il mito dongiovanneo, basandosi su una drammaturgia italiana che probabilmente era simile al testo di Giacinto Andrea Cicognini, testo che a sua volta segue da vicino *El burlador*. Il tragitto viene semplificato in Tirso – Cicognini – Molière. Così si finisce per identificare Tirso come l'“autentico creatore” del mito e lo si celebra soprattutto per questo (tralasciando i suoi numerosi capolavori), e Cicognini è spesso ricordato soprattutto per il *Convitato*, mediocre traduzione-adattamento del *Burlador* (ignorando che l'importanza del fiorentino risiede semmai nella proposta di una drammaturgia ispirata alla spagnola, ma ad essa non sovrapponibile, e in un tipo rivoluzionario di libretto d'opera).

In uno studio sulle attribuzioni cicogniniane si avanzano dubbi sull'appartenenza del *Convitato* al corpus autentico⁹. Per comodità del lettore, riassumo la questione. Da una parte ci sono le numerose edizioni che riportano il nome di Giacinto Andrea Cicognini sul frontespizio e i documenti rivelati da Anna Maria Crinò che confermano la partecipazione del nostro fiorentino a un allestimento previsto a Pisa nel 1632 di uno spettacolo teatrale intitolato *Il Convitato di pietra*. D'altro canto si nota l'assenza del *Convitato* nell'elenco stilato da Mattias Maria

⁷ Benedetto Croce, *Intorno a Giacinto Andrea Cicognini e al Convitato di pietra*, in *Aneddoti di varia letteratura*, Laterza, Bari 1953, vol. II, pp. 116-133 (anche in *Homenatge a Antoni Rubió i Lluch. Miscel·lània d'Estudis Literaris Històrics i Lingüístics*, Barcellona 1936, vol. I, pp. 419-432).

⁸ Anna Maria Crinò, *Documenti inediti sulla vita e l'opera di Jacopo e Giacinto Andrea Cicognini*, in *Studi secenteschi*, II, 1961, pp. 255-286.

⁹ Cfr. Diego Símini, *Il corpus teatrale di Giacinto Andrea Cicognini. Opere autentiche, apocrife e di dubbia attribuzione*, Pensa Multimedia, Lecce-Brescia 2012, pp. 62-65.

Bartolommei¹⁰, la distanza ultratrentennale tra la rappresentazione pisana (che forse non avvenne neppure, se ebbe effetto la richiesta di Jacopo Cicognini, padre di Giacinto Andrea, preoccupato per le ricadute che la messa in scena avrebbe potuto avere sulla reputazione del figlio) e le edizioni, e il fatto che quella che con ogni probabilità è la prima edizione del *Convitato* esce anonima e senz'anno per i tipi del bolognese Pisarri, e solo in seguito gli altri editori (a cominciare dalla rete di editori coordinata dal romano Lupardi, responsabile di numerose attribuzioni fraudolente, in particolar modo al nostro drammaturgo¹¹) stampano l'opera attribuendola a Giacinto Andrea Cicognini. Già quindi gli elementi esterni al testo indicano in modo abbastanza chiaro che il testo tramandato nelle edizioni seicentesche non appartiene a Cicognini.

Nel citato studio sulle attribuzioni cicogniniane si trova l'ipotesi di un "andamento editoriale" che consentirebbe di avere un'indicazione circa l'autenticità anche dal momento in cui l'opera esaminata viene lanciata sul mercato. Esaminando l'intero corpus delle edizioni seicentesche in cui compare Cicognini come autore sul frontespizio, si osserva che le prime edizioni di tutte le opere provatamente autentiche sono precedenti al 1662. Dopo quell'anno tutte le prime edizioni riguardano opere spurie o di incerta attribuzione. È fuor di dubbio che una tale osservazione non può portare di per sé a una conferma o esclusione dell'autenticità di un determinato titolo, ma certamente può contribuire a formare un quadro tendenziale. Nel caso de *Il convitato di pietra* la prima edizione datata risale al 1671 (Franchi stabilisce la datazione di un'altra edizione al 1663)¹². Perciò siamo in presenza di un'altra forte

¹⁰ Mattias Maria Bartolommei, Prefazione agli *Eruditi lettori*, in *Amore opera a caso*, All'insegna della Stella, Firenze 1668.

¹¹ Saverio Franchi, *Drammaturgia romana. Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio. Secolo XVII*, Storia e Letteratura, Roma 1988; Saverio Franchi, *Le impressioni sceniche. Dizionario bio-bibliografico degli editori e stampatori romani e laziali di testi drammatici e libretti per musica dal 1579 al 1800*, Storia e Letteratura, Roma 1994.

¹² S. Franchi, *Le impressioni sceniche*, cit., p. 457.

ipoteca sulla possibilità che il testo possa essere stato scritto da Giacinto Andrea.

Per quanto riguarda invece il testo in sé, possiamo aggiungere a quanto osservato da Croce (la presenza del dialetto meridionale, l'onomastica dei personaggi che non è accostabile ad altri testi cicogniniani, il debito nei confronti dei modi della Commedia dell'arte, con parti affidate all'improvvisazione degli attori) un'altra considerazione: il fatto che il testo tramandato dalle edizioni seicentesche sia una traduzione-adattamento del *Burlador*¹³, mentre Cicognini, nel corpus provatamente autentico, non pare interessato a questo genere di operazioni. Nell'unica apparente eccezione a questa regola, *Il maggior mostro del mondo*, legata fin dal titolo a *El mayor monstruo del mundo* di Calderón, si comporta in effetti in modo assai diverso: pur riproponendo complessivamente la macrostruttura drammaturgica dell'originale calderoniano, Cicognini modifica notevolmente il testo all'interno dello svolgimento puntuale e modifica vari aspetti del testo, portando la versione italiana a essere solo parzialmente sovrapponibile all'opera di Calderón¹⁴. Inoltre, il significato complessivo del testo risulta notevolmente diverso da quello della fonte adoperata, evidenziando così un atteggiamento autoriale ben diverso da quello assunto da chi ha steso *Il convitato di pietra*.

Altri esempi dell'uso di "spunti tematici" provenienti dal teatro spagnolo coevo da parte di Cicognini sono *Don Gastone*, per cui Fausta Antonucci ha individuato complesse relazioni di derivazione da opere di autori iberici¹⁵, e *La forza del fato ovvero il matrimonio nella morte*, che

¹³ Vedasi un raffronto intertestuale in Laura Dolfi, *La prima riscrittura: Il convitato di pietra di Cicognini*, in Tirso e don Giovanni. Scambi di ruoli tra dame e cavalieri, Bulzoni, Roma 2008, pp. 201-257.

¹⁴ Diego Simini, *Calderón en salsa florentina: Il maggior mostro del mondo di Giacinto Andrea Cicognini*, in Antonio Sánchez Jiménez (ed.) *Calderón frente a los géneros dramáticos*, Ediciones del Orto, Madrid 2015, pp. 103-119.

¹⁵ Fausta Antonucci, *Spunti tematici e rielaborazione di modelli spagnoli nel Don Gastone di Moncada di Giacinto Andrea Cicognini*, in Maria Grazia Profeti (ed.), *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, Alinea, Firenze 1996, pp. 65-84.

ricalca l'impianto di *Casarse por vengarse* di Rojas Zorrilla, discostandosi notevolmente nello svolgimento¹⁶.

Mettendo insieme i vari elementi, possiamo affermare che il testo de *Il convitato di pietra*, più volte stampato specie negli anni '60 del XVII secolo e attribuito a Cicognini nel corso del *boom* editoriale scoppiato una decina d'anni dopo la sua morte, non è stato scritto da lui.

¹⁶ Diego Simini, *L'estremizzazione del conflitto drammatico*, in La forza del fato ovvero il matrimonio nella morte di Giacinto Andrea Cicognini, in Fausta Antonucci e (Fausta Antonucci e Anna Tedesco (a c. di), *La Comedia nueva e le scene italiane del Seicento. Trame, drammaturgie, contesti a confronto*, Olschki, Firenze 2016, pp. 275-28.

RECENSIONI



MARGHERITA DE BLASI

PAOLA ITALIA, *EDITING DUEMILA. PER UNA FILOLOGIA DEI TESTI DIGITALI*, SALERNO EDITRICE, ROMA 2020, 200 PP.

Negli ultimi decenni, con l'avvento del digitale, è mutato in maniera definitiva il modo di produrre e leggere i testi, il che ha costretto i filologi a ripensare il modo in cui questi testi vanno offerti al pubblico e il loro modo di lavorare. La ricerca, infatti, deve adattarsi alle novità che i nostri giorni hanno prodotto e la filologia, disciplina tradizionale per eccellenza, non può essere da meno. Ed è per questo che *Editing Duemila* non potrebbe essere più attuale. Con questo testo, pertanto, Paola Italia continua il lavoro iniziato con *Editing Novecento* (2013), mettendo in campo una riflessione molto attuale nel nuovo millennio.

Il primo tema trattato nel volume è quali testi sono online e per quali lettori sono pensati – o non sono pensati – ed è per questo che il volume di Paola Italia, *Editing Duemila*, inizia con l'introduzione, *Il lettore Google*. L'autrice pone ai suoi lettori alcuni degli importanti interrogativi alla base delle riflessioni di questo volume. Cosa trova uno studente in rete quando cerca un testo letterario? Quello che trova è un testo affidabile?

Per parlare di testi digitali, infatti, va innanzitutto tenuto presente che, con i mezzi attuali, il testo digitale non ha uno statuto finale, ma resta "aperto" per i ripensamenti del suo autore. I testi pubblicati sul web, nonostante la data di pubblicazione indichi il momento in cui sono stati resi pubblici, non possono mai essere considerati conclusi. Si tratta di una rivoluzione dello statuto del testo che, fino a qualche anno fa, era considerato quasi immutabile dopo l'arrivo in tipografia. Al massimo si correggeva qualche errore di stampa o si pubblicava una pagina di *errata corrige*. Oggi, invece, un autore può intervenire a lungo

sul suo testo e quello che si trova online non è mai definitivo, ma soprattutto non c'è nulla che testimoni la storia del testo messo in rete.

Questa novità se, da un lato, rende possibile la correzione di eventuali sviste, dall'altro, ha causato la scomparsa della collaborazione tra un autore e gli editor che prima lo aiutavano nella produzione del "prodotto" concluso. Stanno scomparendo, contemporaneamente, anche le relazioni con redattori ed editori, in un'ottica di correzioni perenni, in cui la versione definitiva della volontà di autore non è più a disposizione. Non esiste – come si diceva – nemmeno una storia delle varianti di un testo, perché le stesure precedenti di un testo restano solo nel pc del suo autore o nei server dei blog. Ne resta traccia solo se vengono conservate dagli autori stessi.

Il testo, tra le altre cose, può essere interattivo, basti pensare al sistema Wikipedia, in cui sono previste le correzioni da parte degli utenti. Il testo collaborativo, però, presenta sia dei pro che dei contro, perché non vi è nessuno che si prende la responsabilità di quanto appare in rete, se non degli utenti che potrebbero essere nascosti dietro pseudonimi e, soprattutto, non avere alcuna competenza in merito. Questa è una delle questioni al centro della riflessione di Paola Italia. L'autrice di *Editing 2000* propone, a tale proposito, una serie di scelte equilibrate per la pubblicazione dei testi in rete. In *primis* il curatore dovrebbe produrre una *Nota al testo* in cui giustificare la scelta del testo, rendendo solo i testi con queste informazioni dei testi affidabili. Il curatore-filologo dovrebbe offrire una versione affidabile del testo che tenga conto delle sue caratteristiche e delle volontà d'autore e la *Nota al testo* dovrebbe anche offrire una storia del testo ricostruendone la storia. Solo in questo modo un testo digitale potrebbe essere considerato al pari di una pubblicazione cartacea tradizionale.

Dovrebbe, pertanto, essere messo al centro un certo equilibrio tra le esigenze "professionali" di un curatore, quelle di un editore e il mercato librario rappresentato dai lettori. Sarebbe necessario un intermediario tra chi scrive e il suo pubblico. Un testo, infatti, potrebbe andare online senza che nessuno lo abbia mai letto se non il suo autore. Paola Italia, a tale proposito, non dimentica di proporre una griglia di requisiti per il testo digitale: questo testo dovrebbe dichiarare chiaramente

chi lo ha scritto, di che testo si tratta (titolo e chiarimenti sull'edizione), con che criteri è stato marcato online, e che sia – per usare il lessico del digitale – *user friendly*.

Per le edizioni scientifiche è necessario, inoltre, riportare le varianti rendendo conto dell'evoluzione del testo. Saranno necessari, nota l'autrice, operatori specializzati con una varietà di competenze che spazi tra la filologia e la digitalizzazione dei testi letterari. Non va dimenticata, in questo senso, l'importanza degli archivi e della collaborazione tra le diverse figure professionali necessarie perché tutto il sistema vada avanti.

Paola Italia ricapitola anche i vari modi in cui un testo può essere letto in digitale. Ci sono, infatti, testi digitali che sono semplici file PDF di testi cartacei, edizioni pensate e nate in digitale e un modello misto, proposto dal gruppo della Biblioteca italiana di testi e studi. Un modello possibile è quello di Philoeditor, messo appunto da un gruppo di lavoro dell'Università di Bologna, in cui sono confrontate varie versioni di un testo, rendendo la filologia d'autore evidente e interattiva. L'utente può interrogare il testo e marcarlo secondo le sue necessità di ricerca.

Non si dimentichi, e l'autrice lo ricorda nel primo capitolo, che il momento in cui stiamo vivendo è ancora quello di un'epoca di transizione in cui il digitale è contaminato con il cartaceo. *Google books*, a tale proposito, dimostra quanto la situazione in cui ci troviamo sia "mista", poiché molti dei materiali presenti non sono altro che fotografie di testi cartacei. Anche questo, però, non aiuta i lettori, in quanto Google ha digitalizzato, spesso, volumi ottocenteschi che non sono sempre adatti ad essere studiati o letti da un lettore qualsiasi, in quanto privi di validità scientifica e delle informazioni necessarie sulla loro codifica. Una delle preoccupazioni di Paola Italia, infatti, è che il *lettore Google* non sia consapevole del testo davanti ai suoi occhi.

Il secondo capitolo parla dell'editing in rete, un editing caratterizzato – come si è detto – da una struttura mobile. Il tema ritorna ad essere quello della responsabilità dei testi e l'autrice offre una seria riflessione sull'affidabilità dei testi e su cosa un *lettore Google* debba guardare per capire se il testo che legge sia affidabile. Mancano, però,

dei parametri universali ed è quello che è necessario per rendere i testi digitali più affidabili e alla pari con quelli cartacei.

Per quanto riguarda le edizioni critiche, le possibilità aperte dalle edizioni digitali cambiano il modo in cui i filologi compiono il loro lavoro e il loro rapporto con gli editori. Con l'edizione a stampa il curatore doveva compiere delle scelte, mentre con il digitale è possibile mettere a confronto tutti i testimoni o le varie stesure di un testo senza bisogno di un apparato che 'riassuma' le scoperte del filologo. L'apparato nasce, in origine, per questioni di spazio, ma si rischia che questo scompaia insieme alle informazioni contenute nella *Nota al testo* e al testo critico in cui un curatore si prende la responsabilità di quanto pubblicato. Non si dimentichi anche che nel Novecento gli editori sono stati parte integrante dei processi creativi del prodotto letterario, mentre nel Duemila questo è cambiato, riducendo al minimo – se non eliminando – l'impronta dell'editore all'interno della creazione dei testi.

Il rischio è che i filologi che hanno sempre cercato un modo per riassumere i loro apparati vengano travolti da una grande quantità di informazioni senza riuscire a gestirle. Secondo Paola Italia nulla potrà mai sostituire la "cura di un testo" e le competenze di un filologo che offre ai lettori la strada per orientarsi tra i testimoni di un testo. Le questioni messe in campo da *Editing Duemila* sono, infatti, estremamente attuali. Ci si chiede cosa accadrà al testo critico e cosa si può fare del testo: "Il punto non è se l'informatica e il web rappresentino un pericolo per la filologia, ma che tipo di filologia vogliamo fare sul web" (p. 57). Le possibilità sono molteplici: un'edizione può essere *reader oriented* o *author oriented* ma in entrambi casi deve trattarsi di una scelta motivata e chiarita ai potenziali fruitori dell'edizione.

Paola Italia riflette anche sui dubbi dei filologi davanti all'avvento della tecnologia, quando i filologi si sono scontrati per la prima volta con la possibilità di digitalizzare un testo. Negli anni le cose sono cambiate e tanti filologi hanno abbracciato le possibilità della filologia digitale. Non si dimentichi a tale proposito che "l'edizione critica

digitale non può essere convertita in un'edizione cartacea perché perderebbe quegli elementi di interattività e dinamicità che costituiscono la peculiarità dell'edizione stessa" (p. 61).

L'autrice ricapitola la bibliografia sul tema e i vari gruppi di ricerca che hanno trattato il tema alimentando la discussione sulla filologia digitale. Ricorda anche quali sono i cataloghi di edizioni digitali presenti online, notando che manca un modello italiano di riferimento. Uno dei nodi centrali della discussione è il fatto che la digitalizzazione farebbe propendere, e lo fa nel mondo anglosassone, per le edizioni documentarie, in cui l'oggettività del testo come documento è messa al primo posto, ma questa tradizione potrebbe non essere adatta alla tradizione italiana. I filologi del futuro dovranno, pertanto, essere *encoders* esperti di marcatura TEI, fondamentale per qualsiasi testo digitale, senza dimenticare che chi trascrive dovrebbe avere anche una serie di competenze filologiche per evitare il moltiplicarsi di errori.

Nel terzo capitolo Paola Italia si occupa di testi di Manzoni e Leopardi e delle loro versioni digitalizzate. Fondamentale in questo senso l'iniziativa di Biblioteca italiana (www.bibliotecaitaliana.it) in cui vengono chiarite le provenienze di ogni testo. Il suo problema è che il testo non si trova online se non cercando esplicitamente sul motore di ricerca "biblioteca italiana", in quanto i testi contenuti al suo interno sono interrogabili solo quando si è già sulla piattaforma. Il lettore potrebbe avere a disposizione un testo affidabile solo se si trova già sul sito e l'esempio dei testi dei *Promessi sposi* online calza a pennello. Google, infatti, mette a disposizione tanti materiali ma non tutti sono di buon livello. Il paragone, messo in campo da Paola Italia, è con il cibo che può essere a cinque stelle o banale *junk food*.

Il discorso vale anche per Wikisource e per i testi su questa piattaforma. Il momento in cui il lavoro degli amanuensi digitali dovrebbe essere aiutato dagli accademici, però, crea un errore di partenza. Non vengono consultati gli esperti per individuare il testo più adatto ad essere digitalizzato. Ed è per questo che accadono situazioni come *Il principe* digitalizzato in un'edizione del 1814 o lo *Zibaldone* nell'obsoleta edizione carducciana del 1898. Nel caso dei *Promessi Sposi* il testo usato è quasi

sempre quello dell'edizione Tommaseo delle *Opere* del 1860, perché i libri che si trovano su *Google books* sono soprattutto digitalizzazioni di collezioni ottocentesche presenti in biblioteche americane e inglesi.

A questo punto l'autrice offre una breve carrellata di altri progetti digitali come l'edizione Nazionale di Pirandello e quella di Federico Tozzi. L'altro esempio è Leopardi. Il suo *Zibaldone* non è presente in un'edizione affidabile tra i primi risultati di una ricerca su *Google*. Vi sono progetti come *wikiLeopardi* che offrono la possibilità di confrontare il testo poetico con la sua edizione a fronte. In questo caso si tratta della riproduzione dell'edizione critica Gavazzeni del 2006. Questo progetto è solo una delle tante virtuose iniziative che Paola Italia ha messo in piedi negli anni con il supporto dei suoi studenti.

Nel quarto capitolo l'autrice parla della filologia nell'era del digitale. Cosa fare, si chiede la filologa, dare ai lettori testi originali senza commento? O aggiornarne la forma per fare edizioni critiche? Come adattare la filologia d'autore ai testi nati digitali? In che modo rappresentarne le varianti? Non tutte queste domande hanno una risposta definitiva, ma è necessario, ricorda l'autrice, salvaguardare i testi e favorirne la diffusione. Una delle questioni sul tavolo è, infatti, che molte delle edizioni digitali presenti sono semplici archivi digitali privi delle caratteristiche filologiche che le rendono edizioni critiche.

Si auspica, per il futuro, che le edizioni critiche digitali rispondano alle stesse caratteristiche richieste ai loro omologhi cartacei, che si potrebbe riassumere con una responsabilità del curatore nei confronti dei fruitori del suo testo. Il curatore, infatti, rende conto delle sue scelte, del testo, dei criteri editoriali utilizzati, della storia del testo che pubblica, della metodologia usata. Il tutto viene, nelle edizioni critiche cartacee, esplicitato nella *Nota al testo*, e dovrebbe essere presente anche nelle edizioni digitali, in cui bisognerebbe aggiungere anche informazioni chiare sul modo in cui il testo è stato codificato. Il problema principale con cui si scontra chi vuole creare un'edizione critica digitale appare, quindi, la mancanza di un modello definito a cui riferirsi. Si auspica, a tale proposito, la creazione di una metodologia condivisa tra le varie filologie europee.

Una questione da non dimenticare, però, è il rischio dell'obsolescenza delle edizioni digitali e la loro difficile reperibilità all'interno del web dopo qualche tempo dal loro arrivo online. Questo potrebbe essere risolto solo con una collaborazione tra gli studiosi e le istituzioni di appartenenza, che dovrebbero essere in grado di offrire un supporto tecnico, al fine di evitare che la mancanza di aggiornamenti informatici metta in pericolo la durata dei progetti digitali.

Alla fine del quarto capitolo l'autrice ripercorre il rapporto tra la filologia d'autore e la filologia digitale, ricordando molte iniziative sul tema e alcuni dei portali che supportano questa discussione. Paola Italia è stata una pioniera in questo campo dando spunti al confronto tra studiosi e importanti punti di partenza agli studenti con il portale *filologiadautore.it*, in cui sono ospitati importanti spunti sul tema e una bibliografia aggiornata sull'argomento.

La riflessione si sposta sulle scelte filologiche alla base di un'edizione critica di filologia d'autore. L'editore deve scegliere se mettere a testo la prima o l'ultima lezione ricostruibile. Nel primo caso si tratterebbe di un apparato evolutivo, nel secondo di un apparato genetico. Non dimentichino, poi, le postille o le riflessioni d'autore a margine del testo che fanno parte della storia del testo in questione. La filologia d'autore è caratterizzata dalla rappresentazione di varianti secondo un sistema diacronico, in cui le correzioni d'autore sono ricostruite per fasi.

Sembrerebbe che il digitale sia nato proprio per rappresentare tutti questi livelli, ma non è esattamente così. La marcatura xml/TEI – utilizzata per digitalizzare i testi – non consente la marcatura della stessa variante su vari livelli, nel senso che le varianti possono essere considerate o per fasi o per tipologia di variante. Ed è per questo che le edizioni digitali prediligono le edizioni diplomatiche. Il testo si conclude con l'analisi dei sistemi di supporto come EVT, che aiuta le edizioni digitali ad essere visualizzate in modo più agevole. Le nuove tecnologie, infatti, sono fondamentali per la lettura delle stratigrafie correttive.

Paola Italia paragona la situazione dei lettori contemporanei in un momento di transizione a quella in cui si trovarono i lettori del Quattrocento quando la stampa cambiò definitivamente il rapporto tra i lettori

e i libri. Le edizioni, infatti, potrebbero essere pensate e create direttamente in digitale oppure essere delle digitalizzazioni di precedenti edizioni critiche tradizionali. Come ricorda Paola Italia: «Quello che è certo è che finché non vi saranno infrastrutture digitali e protocolli di edizione e validazione condivisi e una semplificazione delle procedure editoriali, finché, in altre parole, non si troverà un modello ecdotico potente quanto fu, cinquecento anni fa, l'edizione "aldina"» (p. 231). Si tratta di uno dei nodi centrali della riflessione alla base di *Editing Duemila* e di uno dei temi che dovrebbero animare le discussioni dei filologi di ogni genere, affinché la ricerca non resti a disposizione di pochi e diventi più disponibile senza mettere a repentaglio la sua qualità.

In conclusione, non si dimentichi del problema di come studiare i testi nati digitali e le varie fasi di composizione di questi testi che spesso non hanno alcun supporto cartaceo nel corso della propria scrittura. Sul tema si stanno interrogando i filologi fin dall'avvento dei computer nel lavoro degli scrittori e questo testo entra nella discussione e offre nuovi spunti sul tema. Il lavoro di Paola Italia si configura, quindi, come uno spunto di riflessione utilissimo – anzi fondamentale – in questo momento di transizione. Sarebbe necessario che tutti iniziassero a riflettere senza inutili pregiudizi, dimostrando che andare avanti non vuol dire dimenticare la tradizione.



CAROLINA IAZZETTA

SILVIA DOMENICA ZOLLO, *ORIGINE ET HISTOIRE DU VOCABULAIRE DES ARTS DE LA TABLE. ANALYSE LEXICALE ET EXPLOITATION DE CORPUS TEXTUELS*, PETER LANG, FRANKFURT, BERLIN, BRUXELLES, NEW YORK, OXFORD, BERN 2020, 244 PP.

Au cours des dernières années, les études portant sur la communication linguistique ont de plus en plus retenu l'attention de la communauté scientifique et ont donné naissance à de nouvelles théories linguistiques qui, tout en épousant des idées divergentes, ont mis en exergue le contact incontournable existant entre langue, histoire et société.

Utilisé au cours des siècles par les spécialistes d'autrefois et par les petits collectionneurs d'œuvres d'art, le vocabulaire des arts de la table représente un domaine de recherche détenant un trésor lexical riche mais très peu exploité qui mérite sa place dans les études de linguistique et de lexicologie. Son analyse se révèle passionnante car il s'agit d'un langage intermédiaire entre langue générale et langue de spécialité utilisé par les locuteurs de classes sociales et culturelles différentes. De plus, les objets et les décorations qui constituent ce domaine sont soumis à des changements continus qui provoquent à leur tour des variations dans la langue.

La présente monographie *Le vocabulaire des arts de la table : motifs et méthodes* de Silvia Domenica Zollo, dans une perspective innovante qui englobe linguistique historique, sémantique, histoire des mœurs et des idées, lexicographie et lexicologie ainsi que la linguistique de corpus, aborde une étude très pointue des aspects socio-lexicaux et historiques du vocabulaire des arts de la table considéré comme un regroupement de mots qui naissent et s'affirment à un moment historique donné, mais qui sont parfois destinés à disparaître. L'auteure propose un riche

corpus représentatif de ce domaine et analyse plus de 300 unités lexicales sur une échelle temporelle qui s'étend du XVI^e au XVIII^e siècle.

Partagée en 6 parties, l'ouvrage débute par une minutieuse introduction du travail, suivie du chapitre 2 consacré aux jalons théoriques et méthodologiques pour l'étude de l'histoire de la langue et plus généralement du lexique, qui sont parfaitement applicables au vocabulaire des arts de la table. Cette expression renvoie au contexte socioculturel dans lequel les repas ont lieu, ainsi que la manière dont ils sont consommés. Après la présentation des diverses méthodologies employées dans la littérature scientifique, l'auteure propose un modèle pour l'étude du lexique en examen en tenant compte de plusieurs perspectives : socio-lexicale, historico-philologique et diachronique. Le dépouillement et l'étude de textes se focalisent notamment sur les XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles, trois époques importantes du point de vue linguistique et artistique qui marquent par ailleurs la naissance de nouvelles conceptions dans les arts de la table, surtout dans les contextes royaux et bourgeois. Étant donné l'ampleur de ce champ lexical, l'analyse a été limitée à deux sous-domaines : celui des noms des objets indispensables au déroulement du repas (noms de services de table, vases, plats et couverts) et celui qui concerne le vocabulaire de la fonction symbolique ou décorative (noms de vases d'ornementation et accessoires d'éclairage).

Le chapitre 3 se concentre de façon précise sur la constitution et la présentation du corpus, sur les contraintes techniques liées à l'identification des données lexicales en corpus et sur les ressources lexicographiques et les dictionnaires exploités. En ce qui concerne les ressources consultées, certains dictionnaires et bases de données tels que le *Trésor de la langue française informatisé* (TLFi), le portail lexical du *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* de l'Atilf et le *Grand Corpus des dictionnaires (IX^e-XX^e siècles)* s'avèrent des outils essentiels. En effet, ces ouvrages, imprimées ou en version électronique, ont permis de vérifier l'usage des mots dans les dictionnaires pour chaque siècle concerné et de comparer les définitions.

Le corpus de référence, très exhaustif et rigoureusement élaboré, se compose d'inventaires des rois et de comptes anciens qui représentent un

patrimoine linguistique et culturel inépuisable et de catalogues, de chroniques, de manuscrits et d'ouvrages historiques et littéraires ayant quelques rapports avec le lexique en examen. L'auteure ne se limite pas au corpus constitué, elle accorde aussi une place prépondérante aux enquêtes lexicographiques, afin de valider et de préciser les résultats acquis.

La partie la plus originale de la monographie est représentée par les chapitres 4 et 5 dans lesquels à partir de l'unité lexicale hyperonymique *service*, Zollo montre que les mots employés dans le lexique du service de la table (noms de vases, de plats et de couverts) peuvent être interprétés différemment par les locuteurs conformément à leurs aspects sociaux et culturels ou aux normes en vigueur selon l'époque historique considérée. À cet égard, l'auteure étudie minutieusement les différents phénomènes lexicaux qui interviennent dans la création de ce lexique tels que la variation lexicale, la synonymie, la présence de mots étrangers et de noms propres, la dérivation morphologique, la néologie formelle et sémantique, l'apparition et la disparition d'unités lexicales, la migration de termes provenant d'autres domaines spécialisés et les transferts de signification. Les facteurs responsables de ces changements sont souvent externes au développement interne du lexique et sont surtout liés à la dimension sociale et diachronique de la langue. De fait, la plupart des unités lexicales retenues (371 au total) portant sur des noms d'artefacts ou des noms d'objets utilisés surtout à des fins domestiques, se comportent comme des néologismes qui sont la manifestation des changements ayant lieu aussi bien dans la société que dans la langue. L'auteure expose un grand nombre d'exemples tels que l'évolution sémantique du mot *vase* qui ne désigne plus un récipient mais plutôt une décoration pour les bâtiments ou les jardins et mentionne la naissance de nouveaux noms de vases liés à la consommation de boissons exotiques (*cafetière*, *chocolatière* et *théière*). D'autres exemples tout aussi intéressants comme l'extension de sens du mot *plat* dans le domaine de la toilette (*plat à barbe*, *plat à laver*) et la naissance de ses dérivés nominaux (*plateau* et *platelet*), la lexicalisation du mot *fourchette* ou la disparition d'un mot plus ancien en faveur de l'apparition d'une

forme supplétive (*pot à eau* pour *buire*, *gobelet* pour *coupe*, *huilier* au lieu de *vinaigrier*, etc.), sont également exposés.

L'ouvrage se termine avec un intéressant chapitre consacré à la mise en place d'un vocabulaire des arts de la table tenant compte du fait que les mots stables qui le composent tels que les hypéronymes (*cafetière*, *fourchette*, *plat*, *service*, *vase*) sont assez rares et que la plupart des unités lexicales subissent des fluctuations ou désignent des concepts destinés à naître et à disparaître en fonction des changements sociaux. Dans le but d'unifier l'histoire du vocabulaire des arts de la table, Zollo poursuit trois objectifs : attester que le contact entre langue, histoire et société a une incidence très forte sur le vocabulaire, témoigner de la vitalité lexicale (création de mots nouveaux, introduction de noms de marques et de produits, emprunts aux autres langues) qui caractérise ce domaine et mettre en lumière le lien étroit existant entre langue générale et langue de spécialité.

Au-delà de sa précieuse et fine contribution en termes de méthode, cette monographie révèle que les arts de la table ont réussi à envahir plusieurs domaines de la société : art, politique, théâtre, littérature jusqu'à pénétrer la langue elle-même. Il est donc évident que son vocabulaire s'approprie autant de mots appartenant à la langue générale destinés à un public hétérogène, tant de mots empruntés aux langues de spécialité. Avec une approche soignée et originale, Silvia Domenica Zollo apporte donc un poids sociologique et historique important à ce domaine qui n'avait pas encore fait l'objet de recherches systématiques de la part des lexicologues. L'auteure met en exergue que ce qui contribue à la particularité de ce vocabulaire, c'est surtout le fait qu'il sert non seulement d'instrument de communication au service d'un groupe social, mais qu'il est notamment un moyen de diffusion linguistique et culturelle. De surcroît, cette monographie ouvre de nouvelles perspectives dans les recherches en lexicologie et en terminologie diachronique qui peuvent intéresser pas uniquement les historiens de la langue, les lexicologues, les linguistes et les spécialistes du domaine mais aussi tous ceux qui sont passionnés par les arts de la table.



FABIANA ERRICO

JANA ALTMANOVA, LAURA CANNAVACCIUOLO, MARCO OTTAIANO, KATHERINE E. RUSSO (EDS), *ACROSS THE UNIVERSITY. LINGUAGGI, NARRAZIONI, RAPPRESENTAZIONI DEL MONDO ACCADEMICO*, EDITORIALE SCIENTIFICA, NAPOLI 2020, 391 PP.

Il volume, *Across The UniverSITY. Linguaggi, narrazioni, rappresentazioni del mondo accademico*, pubblicato nel 2020 dalla casa editrice Editoriale Scientifica, analizza i differenti modi in cui viene rappresentato il mondo accademico, attraverso un approccio interdisciplinare che spazia dalla letteratura al cinema fino alle serie tv di ambientazione universitaria presenti in diversi contesti, con un focus sui linguaggi specialistici e della retorica tipici del mondo accademico.

La finalità del volume, curato da Jana Altmanova, Laura Cannavacciuolo, Marco Ottaiano e Katherine Russo, è infatti quella di esplorare il mondo universitario da molteplici punti di vista e stimolare il confronto che sviscera le diversità di approccio culturale dello stesso argomento in base alle aree geografiche di appartenenza.

Il titolo "*Across the Universe/ity*", rimanda alla famosa canzone di John Lennon, *Across the Universe*, scritta nel 1968; il suffisso *-sity*, aggiunto alla parola *Universe*, evoca non solo per assonanza il termine inglese *city*, ovvero città (all'interno del volume infatti, più volte si rimanderà al legame presente tra città e università), ma anche il concetto di diversità.

A tal proposito, il volume raccoglie una serie di interventi sul genere del *campus novel* di origine anglo-americano, per poi passare all'analisi di quello francofono, ispanofono, italofono, in seguito rielaborato anche dalla letteratura olandese, svedese e rumena. Lo spazio narrativo per

eccellenza di questo genere letterario è di sicuro quello del campus e della città universitaria che sono le ambientazioni caratteristiche di tutta la narrazione ma un ulteriore focus è posto anche sulle *strategie narrative e testuali* che, negli ultimi, anni hanno permesso ai media di disseminare conoscenze sull'ambito universitario.

Diviso in due sezioni, la prima intitolata "Riflessioni sullo spazio narrativo" e la seconda "Scrittori-Professori", il volume presenta, altresì, una serie di sotto tematiche. Fra queste, nella prima sezione, è possibile analizzare il legame tra università e città diventata a sua volta, un microcosmo accademico o ancora, l'idea di università come "non-luogo", priva di qualsiasi funzione identitaria e relazionale ma, piuttosto, governata solo da meccanismi di potere; nella seconda sezione invece, si passa ad analizzare il mondo accademico attraverso un cambio di prospettiva dall'universo studentesco a quello del docente in cui quest'ultimo è visto come colui che "rielabora con una buona dose di autobiografismo, l'esperienza vissuta di "scrittore-professore" o come quello più tradizionale, che propone un racconto focalizzato sulla personalità del professore stesso" (p. 13), come si afferma nell'introduzione del volume.

L'università come *anti-luogo* è presente nell'analisi di Augusto Guarino il quale, con *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina* di Emilia Pardo Bazán e con uno studio approfondito sul romanzo realista spagnolo, dimostra come il vissuto dell'Università sembri essere proiettato su tutto lo spazio urbano; non a caso, la condizione di essere studenti deriva più che dallo studio, dalla familiarità che questi hanno con la città che li ospita e quindi, con i suoi luoghi tipici come: caffè, teatri, portici, ecc. Similmente, Alessandra Maria Giovannini con l'analisi condotta sui romanzi *Nada* di Carmen Laforet e *Últimas tardes con Teresa* di Juan Marsé, illustra, con dovizia di particolari, di come la città diventa "metafora della condizione sociale e dello spaesamento dei loro protagonisti" (p. 40) e di come solo all'università, in quanto anti-luogo, questi possono trovare un modo per ascendere socialmente nonostante la disparità sociale. Giuseppina Notaro, con *El enigma* di Josefina Aldecoa, rintraccia ancora una volta

il legame tra città e università, mettendo a confronto due mondi accademici diversi, quello americano e quello spagnolo. L'università è così vista come "un piccolo microcosmo" (p. 48), un luogo circoscritto in cui è l'ambizione ad essere alla base dei rapporti interpersonali (come nel caso del campus anglosassone, secondo Enric Bou). Marco Ottaiano invece, in *Todas las almas* di Javier Marías, descrive come lo spazio della città arrivi a coincidere con quello dell'università stessa quasi a voler sottolineare un'influenza reciproca tra spazio urbano e universitario. Non a caso, anche i protagonisti che si muovono nello spazio del campus oxfordiano sembrano omologarsi, come ben dimostra lo studioso, sottolineando l'idea di campus come non-luogo che genera a sua volta, relazioni incomplete e che non permette agli individui di crearsi una propria identità. Il saggio di Germana Volpe, con una approfondita lettura del romanzo *Las manos de Velázquez* della scrittrice Lourdes Ortiz, inquadra il *campus novel* quale incrocio tra finzione e realtà, romanzo e autobiografia. L'università infatti vi è rappresentata come un microcosmo popolato da personaggi che spesso diventano porta parola delle esperienze dei loro autori. Sebbene in maniera diversa, anche Rosario Gallone analizza, attraverso il cinema, il campus come spazio dicotomico, segnato da dialettiche diverse che si attraggono e si oppongono. L'idea di contrapporre lo spazio chiuso dell'università a quello aperto della città, con un'attenzione particolare alla gestione elitaria del sapere, veicolato da relazioni di potere, è affrontato, con rigore, negli studi condotti da Fabio Rodríguez Amaya in *Disturbio* e da Andrea Pezzè in *El camino de Ida* di Riccardo Piglia. Diversamente, anche Giuliana Regnoli, si sofferma su un'analisi delle comunità universitarie temporanee, caratterizzate da una natura multilingue e multiculturale.

Un altro elemento che accomuna i romanzi universitari di diverse aree geografiche, è il cambio di prospettiva dal mondo degli studenti a quello dei docenti. Nel suo saggio, Angela Buono rintraccia questo fenomeno nella letteratura del Québec e in quella franco-canadese *hors Québec*, esaminandone anche le ragioni storico-sociali. La figura del docente è descritta in maniera ironica come un predatore sessuale o

come un pedante che abusa della sua posizione di potere in quanto appartenente a una *élite* di intellettuali. Questo aspetto, anche nello studio di Maria Cristina Lombardi, si trasforma in una lettura critica alla natura ipocrita dell'intero sistema e ambiente universitario. Nel romanzo distopico di Houellebecq, *Sottomissione*, Ruth Amar bene evidenzia la forte critica fatta all'*élite* di intellettuali che sembrano restare indifferenti al mondo che li circonda e in cui gli accademici francesi sono descritti come arroganti e con una certa avversione al loro ambiente; il tutto, all'interno di un contesto che vede i professori costretti a convertirsi all'Islam per accedere all'insegnamento, dopo che le università sono state tutte privatizzate e islamizzate con l'ascesa politica del partito dei "Fratelli Musulmani" in Francia. Anche lo studio di Valeria Sperti su *La settima funzione del linguaggio* di Laurent Binet e quello di Laura Canavacciolo sui romanzi italiani pubblicati negli anni Settanta come *Il quinto evangelio* di Mario Pomilio e *Il giocatore invisibile* di Giuseppe Pontiggia, mettono in luce l'ipocrisia e gli stereotipi del mondo accademico. Nel primo romanzo, attraverso un evento investigativo causato dal presunto omicidio del semiologo Roland Barthes, la studiosa indaga, criticamente, sulla bramosia di potere che abita il mondo accademico così come nel secondo romanzo; una attenta disamina dimostra come l'università sia soggetta ad una forte satira, capace di mettere a nudo le ipocrisie di questo ambiente. Antonio Saccone invece, con la sua attenta analisi su *Sistema periodico* di Primo Levi, si sofferma sull'esperienza intellettuale dello scrittore che ha consacrato la sua vita alla ricerca scientifica. Sebbene da una prospettiva diversa, anche Giovanni Rotiroti propone uno studio interessante sul professore Nae Ionescu, visto dai suoi studenti come il primo docente universitario a introdurre "problemi di natura religiosa e politica al centro delle sue lezioni" (p. 242). Mantenendo sempre la stessa ambientazione, Irma Carannante propone una lucida disamina delle vicende dell'*élite* intellettuale romena durante la Seconda Guerra mondiale, con un focus particolare all'associazione culturale "Criterion" che si impegnò a combattere lo status quo. Altrettanto interessante è lo studio condotto da Ivana Calceglia sulla scrittura

autobiografico-testimoniale femminile nella Spagna de *entreguerras*, in cui la studiosa delinea il percorso intrapreso dalla donna per accedere alla formazione superiore e occupare una posizione all'interno del mondo accademico; così come Oriana Palusci che, ripercorrendo le variazioni britanniche e americane del *campus novel*, ben circoscrive i linguaggi di un mondo accademico in cui la donna è sempre più ai margini, provando a ritagliarsi uno spazio tutto suo in cui affermare un nuovo punto di vista sulla questione femminile. Il saggio si conclude fornendo, al tempo stesso, una *inside knowledge* dell'Accademia che predilige un percorso focalizzato sulle discipline umanistiche e su personaggi che spaziano da professori di ogni ordine e grado fino a studentesse e studenti che partecipano alle attività istituzionali all'interno del sistema del campus.

Il volume si conclude con uno sguardo critico alle strategie narrative usate dai media spagnoli per raccontare il mondo accademico. È il caso di Francesca De Cesare che, attraverso l'analisi delle rappresentazioni discorsive dell'università nella stampa spagnola, indaga la strumentazione politica e ideologica dei diversi schieramenti politici.

Il prezioso volume, quindi, si presta a numerosi spunti di riflessione sul mondo accademico e sulle sue molteplici narrazioni che hanno permesso al genere letterario del *campus novel*, così come al cinema, di valorizzarne sia gli aspetti negativi, che vedono le università regolate da sistemi egoistici di potere, che gli aspetti positivi, per i quali il mondo accademico diventa simbolo di un riscatto sociale.



SERGIO PISCOPO

JEAN PRUVOST, *PLEINS FEUX SUR NOS DICTIONNAIRES EN 2500 CITATIONS ET 700 AUTEURS DU XVI^E AU XXI^E SIÈCLE*
PARIS, HONORÉ CHAMPION ÉDITEUR, 2018, 416 pp.

Jean Pruvost, lexicologue français de renom et auteur de nombreux dictionnaires et monographies, ainsi que d'ouvrages de linguistique portant davantage sur la néologie et la lexicologie, présente son récent ouvrage qui est un dictionnaire sur les dictionnaires. Pour la collection *Champion Les Dictionnaires*, dont il est directeur éditorial, Pruvost a écrit *Pleins feux sur nos dictionnaires en 2500 citations et 700 auteurs du XVI^e au XXI^e siècle*. Comme indiqué sur la couverture ainsi que dans l'avant-propos, le dictionnaire renferme 2 500 citations « surprenantes, drôles, insolentes, profondes, pétillantes » de plus de 700 auteurs différents : écrivains, savants, humoristes, journalistes, chanteurs, etc. L'intention de l'auteur est de confectionner un dictionnaire de citations sur les dictionnaires à partir d'un raisonnement sur le concept de « folie » qui distingue les grandes œuvres, parfois incomplètes, mais intéressantes justement pour leur caractère inachevé.

Dans l'avant-propos, Pruvost se demande ce qu'est un dictionnaire, à quoi il sert, quelles sont ses fonctions, combien d'entrées il doit contenir et il laisse place à des réflexions passionnantes sur le sujet. Citons par exemple, Françoise Pillet qui nous explique franchement ce qu'est un dictionnaire. Elle écrit qu'un dictionnaire est simplement un « mot comportant deux N quand un seul lui suffirait ».

L'ouvrage de Pruvost propose un florilège de citations amusantes, irrévérencieuses ou sérieuses, dont le point commun est l'observation attentive de la nature distinctive du dictionnaire. Toutes les entrées suivent et respectent l'ordre alphabétique habituel. Le dictionnaire est structuré selon une séquence précise, à savoir le titre de l'entrée, à l'aide

de caractères gras, la définition accompagnant cette dernière et, alignée en bas à droite, nous trouvons la source de l'entrée. Le dictionnaire présente également plusieurs index et tables des matières, à savoir l'index des auteurs cités, la table alphabétique des entrées et la table des matières proprement dite.

Chaque entrée, qu'il s'agisse d'une préposition, d'un nom, d'un adjectif ou d'un verbe, contient une citation d'un auteur concernant l'usage de ce mot en référence au dictionnaire. Pour ces raisons, l'ouvrage de Pruvost peut être défini comme « métalexicographique » ou « métalexicologique », car le préfixe grec *méta-* a le sens même de « ce qui dépasse, englobe » d'après l'entrée « métalexicographie » écrite par Franck Neveu. Cette nature biface, à savoir métalexicologique et métalexicographique, apparaît à chaque page, puisqu'elle constitue l'essence même de son travail. Pruvost est bien conscient qu'un tel type de dictionnaire peut sembler dérisoire, voire ludique, mais il se sent néanmoins poussé par la nécessité de faire parler le dictionnaire par les écrits et les ouvrages qui en parlent.

Les auteurs présents sont variés et viennent d'horizons culturels différents. Il n'est donc pas rare de croiser des citations de savants célèbres qui ont consacré une grande partie de leurs recherches aux études lexicographiques, tels qu'Alain Rey, Bernard Quemada, Giovanni Dotoli, ou des citations d'artistes, de chanteurs ou d'acteurs tels que Gérard Depardieu et Paul McCartney. Dans cet ouvrage, tous ces personnages coexistent paisiblement, puisque l'accent est mis sur tout ce qui a été écrit, engendré ou dit sur les dictionnaires. Peu importe donc qui l'a écrit ou l'a dit, le facteur essentiel est que la référence traite de la nature et des caractéristiques emblématiques de la plupart des dictionnaires.

Le style de Pruvost est clair, linéaire, précis et, toujours passionnant; il puise dans d'innombrables sources pour confectionner ce dictionnaire original et unique. Car, selon Vendreys, il n'est guère de tâche plus ingrate que la confection d'un dictionnaire ». Malgré cette tâche ingrate, Pruvost fait étalage de son habilité dans l'art de la lexicographie.

Le plus grand mérite de cet ouvrage est sans aucun doute son caractère de compilation. Faire parler le dictionnaire à travers tout ce qui a été dit à son sujet, c'est un travail exigeant, qui demande beaucoup de temps, justifié seulement par l'immense amour de Pruvost pour les aspects lexicographiques les plus authentiques qui caractérisent toute sa production. Pour ces raisons, ce dernier « exercice lexicographique », qui s'ajoute à ses autres ouvrages de la même nature, doit être lu avec un esprit critique, mais aussi avec une ferveur sentimentale, car dans ces pages, dans ces gages commémoratifs d'un amour extrême pour les dictionnaires, on retrouve toute la passion consacrée à la dévotion totale à une discipline que l'auteur a su faire sienne au fil des années.

