



ROMANIA CONTEXTA IV

Eredità e trasmissione nelle lingue e nelle letterature romanze

Héritage et transmission dans les langues et les littératures romanes

Herencia y transmisión en las lenguas y las literaturas románicas

Herança e transmissão nas línguas e nas literaturas românicas

Monica Fekete
Mirona Bence-Muk
Bianca-Livia Bartoș
Alina-Lucia Nemeș
Cristina Petrescu
(coord.)

Presă Universitară Clujeană

ROMANIA CONTEXTA IV

Eredità e trasmissione nelle lingue e nelle letterature romanze
Héritage et transmission dans les langues et les littératures romanes
Herencia y transmisión en las lenguas y las literaturas románicas
Herança e transmissão nas línguas e nas literaturas românicas

ROMANIA CONTEXTA IV

Eredità e trasmissione
nelle lingue e nelle letterature romanze

Héritage et transmission
dans les langues et les littératures romanes

Herencia y transmisión
en las lenguas y las literaturas románicas

Herança e transmissão
nas línguas e nas literaturas românicas

MONICA FEKETE | MIRONA BENCE-MUK | BIANCA-LIVIA BARTOȘ

ALINA-LUCIA NEMEȘ | CRISTINA PETRESCU

(*coord.*)

PRESA UNIVERSITARĂ CLUJEANĂ

2026

*Autorii sunt singurii responsabili
pentru conținutul științific al lucrărilor trimise spre publicare.*

ROMANIA CONTEXTA

ISSN 3119-8236

ISSN-L 3119-8236

*Eredità e trasmissione nelle lingue e nelle letterature romanze
Héritage et transmission dans les langues et les littératures romanes
Herencia y transmisión en las lenguas y las literaturas románicas
Herança e transmissão nas línguas e nas literaturas românicas*

ISBN 978-606-37-2726-9

© 2026 Coordonatorii volumului. Toate drepturile rezervate. Reproducerea integrală sau parțială a textului, prin orice mijloace, fără acordul coordonatorilor, este interzisă și se pedepsește conform legii.

Universitatea Babeș-Bolyai
Presa Universitară Clujeană
Director: Codruța Săcelean
Str. B.P. Hasdeu nr. 51
400371 Cluj-Napoca, România
Tel.: (+40) 744 687 884
E-mail: editura@ubbcluj.ro
editura.ubbcluj.ro | libraria.ubbcluj.ro

Indice

Premessa	9
----------------	---

LETTERATURA

Erasmus e i drammi della modernità	19
<i>Gian Mario ANSELMINI</i>	
L'eredità di Leonardo.....	31
<i>Luigi TASSONI</i>	
Le tracce dell'erbario di Dioscoride nel poema medico <i>Regimen Sanitatis Salernitanum</i>	61
<i>Beáta TOMBI</i>	
Tito Livio nella <i>Virginia</i> di Vittorio Alfieri.....	77
<i>Gabriela E. DIMA</i>	
I confini del contemporaneo	87
<i>Milly CURCIO</i>	
«Cento libri» scelti e introdotti da Giorgio Manganelli e Cesare Garboli: la trasmissione letteraria attraverso le schede d'autore	103
<i>Nicola TALLARINI</i>	
La famiglia letteraria "allargata" di Giuseppe Montesano.....	113
<i>Patrizia UBALDI</i>	

De l'écriture de soi à l'autothéorie : quel héritage ?	127
<i>Andrei LAZAR</i>	
Portraits de femmes dans leur jardin. Filiations maternelles dans le roman <i>Inflorescence</i> de Raluca Antonescu	141
<i>Simona JIȘA</i>	
L'après-communisme : réflexions littéraires sur l'héritage post-Ceaușescu chez Marius Daniel Popescu et Eugène	153
<i>Bianca-Livia BARTOȘ</i>	
Narration(s) de la transmission : Jacques Chessex sous le signe de la continuité	167
<i>Anamaria MARC</i>	
Polymorphismes de la violence dans <i>Kyra Kyralina</i> de Panaït Istrati. Formes de transmission du trauma	179
<i>Marius POPA</i>	
A intertextualidade como processo gerador de coerência textual na escrita de Inês Pedrosa	195
<i>Anca MILU-VAIDSEGAN</i>	
A ressemantização da dicotomia campo/cidade em <i>Baiôa sem data para morrer</i> , de Rui Couceiro	209
<i>Cristina PETRESCU</i>	

LINGUISTICA

Dal latino all'italiano: la punteggiatura nei documenti cancellereschi dell'età pre-moderna	227
<i>Judit W. SOMOGYI</i>	
Alcuni effetti dell'ortografia sulle pronunce substandard dell'italiano	241
<i>Bálint HUSZTHY</i>	

Sull'assenza del dittongamento spontaneo nel nome del fiore <i>rosa</i> (con alcune note sul cromonimo).....	251
<i>ANDREA RIGA</i>	
Per uno studio dei casi di contatto linguistico tra varietà romanze medievali: i carteggi mercantili di Piero di Matteo Tecchini.....	263
<i>Matteo AGOLINI</i>	
Analisi contrastiva dei costrutti all'infinito in un testo latino e nel suo volgarizzamento trecentesco	287
<i>Imre SZILÁGYI</i>	
Insegnare la lingua con documenti storici	297
<i>György DOMOKOS</i>	
L'adverbe dans les langues romanes	311
<i>Martin HUMMEL</i>	
El subjuntivo: del latín a las lenguas románicas	337
<i>Gorana BIKIĆ-CARIĆ, Karlo SOLINA</i>	
Herencia e innovación en los diminutivos de los adverbios de tiempo en el español de América: estudio de corpus	349
<i>Sanda-Valeria MORARU</i>	
Adecuación y aceptabilidad en la traducción de la variación lingüística.....	363
<i>Iulia BOBĂILĂ</i>	
Os sufixos gentílicos -ão / -ano e -ês / -ense do português	375
<i>Ildikó SZIJJ</i>	

Premessa

Il presente volume raccoglie i contributi di carattere letterario e linguistico presentati in occasione della quarta edizione del Convegno Internazionale *Romania Contexta*, dedicata al tema *Eredità e trasmissione nelle lingue e nelle letterature romanze*, svoltasi a Cluj-Napoca nei giorni 18 e 19 ottobre 2024. L'iniziativa, promossa dal Dipartimento di Lingue e Letterature Romanze della Facoltà di Lettere dell'Università Babeş-Bolyai, ha riunito – come già accaduto nelle precedenti edizioni – un ampio e qualificato numero di studiosi provenienti da diversi paesi europei e dai principali centri universitari romeni, i quali hanno condiviso con generosità i risultati delle loro ricerche sui due concetti cardine del convegno.

La ricca successione di contributi ha mirato a delineare un quadro ampio e inter/transdisciplinare, costruito a partire dalle più recenti acquisizioni della ricerca e dalle più aggiornate prospettive teoriche, intorno a un argomento di primaria importanza e al contempo di notevole complessità: l'esplorazione dei concetti di eredità e trasmissione. L'analisi si è soffermata sulle molteplici relazioni che tali categorie concettuali instaurano – tra generazioni, tra maestri e discepoli, tra tradizioni, comunità e periodi storici – interrogandosi su ciò che viene preservato e riconosciuto come meritevole di continuità, oppure, all'opposto, su come l'eredità del passato possa essere trasformata, reinterpretata o rinnovata nei suoi significati. In virtù della singolare evoluzione linguistica e culturale della Romania, la riflessione proposta ha inteso affrontare un interrogativo essenziale: quali modalità adottano le culture romanze per confrontarsi con il proprio passato e ridefinirne il senso nel presente?

Il criterio di organizzazione dei contributi segue la distinzione tra Letteratura e Linguistica; all'interno di ciascuna sezione, i testi seguono un principio di ordine linguistico, che distingue i contributi relativi alle aree italiana, francese, spagnola e portoghese.

La sezione dedicata alla letteratura - e, in senso più ampio, alla cultura italiana - comprende sette contributi che abbracciano un arco cronologico esteso, dal Medioevo fino alla più recente contemporaneità. Gian Mario Anselmi propone un'analisi volta a mettere in risalto la figura di Erasmo da Rotterdam, presentandolo non solo come letterato, ma anche come intellettuale coraggioso e critico del suo tempo, impegnato a intervenire, in piena fedeltà al messaggio evangelico, di fronte ai profondi rivolgimenti politici e culturali della prima metà del Cinquecento. Le sue prese di posizione, le sue polemiche e la vasta produzione latina vengono così rilette alla luce del ruolo attivo che egli svolse negli straordinari eventi che segnarono l'Europa dell'epoca. Luigi Tassoni, invece, concentra la propria indagine sull'affascinante complessità della figura di Leonardo da Vinci, privilegiando la dimensione corporea dell'immaginazione rispetto all'aspetto tecnico e pittorico della sua sperimentazione. Lo studio si sofferma, inoltre, sulla concreta eredità lasciata da Leonardo nell'immaginario di alcuni autori europei, che ne hanno colto l'instancabile operosità come punto d'incontro tra fisica, filosofia e letteratura. Da parte sua, Beáta Tombi esplora le connessioni tra il *Regimen sanitatis Salernitanum*, redatto dai medici della celebre Schola Medica Salernitana, e il *De materia medica* di Dioscoride, testo farmacologico di fondamentale importanza diffuso in lingua greca, latina e araba nel Medioevo. L'autrice analizza il modo in cui entrambi i testi affrontano l'impiego terapeutico e preventivo delle erbe coltivate nei giardini monastici e domestici, illustrando così le basi della medicina erboristica medievale.

Come momento di transizione tra l'universo medievale-rinascimentale e la modernità, si inserisce il contributo di Gabriela Dima, che esamina la tragedia alfieriana *Virginia* in rapporto alla sua fonte principale, il *Libro III* dell'*Ab Urbe Condita* di Livio, mettendo in rilievo le strategie di riscrittura e adattamento narrativo adottate da Vittorio Alfieri. Milly Curcio si propone di individuare una nuova possibile definizione del concetto di "nuovo", alla luce delle trasformazioni che hanno segnato il panorama culturale contemporaneo. Il venir meno di alcune categorie interpretative - come quella del postmodernismo - rende infatti necessario un ripensamento critico e un confronto ravvicinato con il pensiero e le narrazioni sorte all'alba del nuovo millennio. L'autrice indaga pertanto le forme concrete assunte dai testi e dalle scritture ibride, soffermandosi in particolare sulle strategie

linguistiche e narrative impiegate nei racconti e nei romanzi della contemporaneità. Nicola Tallarini approfondisce invece la questione della collaborazione autoriale e della paternità condivisa all'interno della rubrica *Cento libri in ogni casa*, un progetto collettivo volto a promuovere opere di diversa natura e genere attraverso la scrittura come strumento di mediazione culturale. Nella redazione dei testi, Giorgio Manganelli e Cesare Garboli sviluppano uno stile sobrio e lineare, improntato alla chiarezza e alla sintesi, con l'intento di restituire in poche parole l'essenza di un'opera e del suo autore. Infine, Patrizia Ubaldi esamina in quale misura e in che modalità Giuseppe Montesano, nel romanzo *Di questa vita menzognera*, sia stato influenzato tanto dalla letteratura coeva quanto da quella del passato. L'analisi mette in luce come un romanzo contemporaneo, pur radicato in un contesto fortemente locale, possa incorporare e rielaborare elementi della tradizione letteraria classica internazionale, rivelando il profondo legame tra la scrittura e la formazione culturale personale dell'autore.

La sezione dedicata alla letteratura francese si inserisce nel tema del convegno, interrogandosi sul modo in cui la memoria – sia essa familiare, storica o culturale – viene trasmessa da una generazione all'altra. Attraverso le loro analisi, i contributori si interessano ad autori contemporanei come Raluca Antonescu, Marius Daniel Popescu, Eugène, Jacques Chessex o Panait Istrati, scrittori che danno voce a racconti segnati dal silenzio, dal dolore o dal non detto, e per i quali la scrittura diventa un atto intimo e necessario allo stesso tempo, un mezzo per far vivere un'eredità.

Andrei Lazar apre la riflessione analizzando l'autoteoria come una forma di trasmissione critica e soggettiva del sapere, derivante dall'evoluzione dei racconti di sé a partire dagli anni '70. Ne sottolinea i legami con pratiche come l'autofiction o l'autoetnografia, rivisitando al contempo approcci critici degli anni '90, spesso ignorati, al fine di comprenderne meglio le sfide, la portata e i limiti. Simona Jișa analizza la filiazione materna e l'eredità transgenerazionale nel romanzo *Inflouescence* di Raluca Antonescu. Il suo obiettivo, rivelato fin dall'introduzione, è quello di mostrare come i traumi non detti si trasmettano di generazione in generazione attraverso i giardini creati dalle donne del romanzo, che qui simboleggiano un'eredità invisibile e trasformano il dolore in memoria vivente. Il contributo di Bianca-Livia Bartoș esplora l'eredità del regime comunista rumeno attraverso la lente del trauma individuale e collettivo.

Mira a vedere come la memoria dell'oppressione, sia politica sia emotiva, viene trasmessa e modella le narrazioni identitarie post-rivoluzione. Anamaria Marc si concentra nel suo approccio alla trasmissione e alla continuità nell'opera di Jacques Chessex. Mobilitando le nozioni di filiazione simbolica e discendenza biologica e culturale, mette in luce un patrimonio artistico singolare. La continuità appare come il fondamento di un progetto creativo profondamente radicato nella memoria e nell'identità. Infine, lo studio di Marius Popa analizza le forme di violenza e la loro trasmissione intergenerazionale. Attraverso la violenza familiare e carceraria subita dal narratore del romanzo prescelto, il testo mette in scena un'eredità traumatica trasmessa attraverso narrazioni segnate dalla ripetizione e dalla negazione. La narrazione rivela così come la violenza diventi parte silenziosa della memoria familiare.

La sezione dedicata alla letteratura portoghese comprende due studi. Nel primo, Anca Milu-Vaideseagan esplora, ricorrendo alle teorie di Julia Kristeva e Gérard Genette, il funzionamento dei meccanismi intertestuali nel romanzo *A Eternidade e o Desejo*, dell'autrice portoghese Inês Pedrosa, rivelandoci le numerose valenze della cecità che la scrittrice espone nel dialogo inter e metatestuale stabilito, nel corso del romanzo, con il famoso autore barocco Padre António Vieira. Nel secondo saggio, Cristina Petrescu analizza, nel romanzo d'esordio dell'autore portoghese Rui Couceiro, le nuove valenze della dicotomia urbano/rurale, visibilmente accentuate e arricchite dalla presenza delle nuove tecnologie digitali, dall'ampio conflitto identitario che lo accompagna e lo neutralizza, nonché dal dialogo che instaura con grandi opere del repertorio letterario portoghese, firmate da Camilo Castelo Branco, Júlio Dinis o Eça de Queirós, rivelandoci così l'inesauribile capacità di rigenerazione di questo tema.

La parte dedicata alle indagini nell'ambito della linguistica comprende sei contributi in lingua italiana, la maggior parte dei quali assume una prospettiva contrastiva, ponendo in relazione, da un lato, il dialogo tra latino e volgare italiano e, dall'altro, il confronto tra volgare italiano e le altre lingue romanze. Le analisi, fondate su corpora originali, mettono in evidenza specificità ortografiche, fonetiche, fonologiche ed etimologiche, oltre a strutture morfologiche e sintattiche proprie delle diverse varietà di volgare italiano. All'interno di questa sezione trova spazio anche un contributo di taglio didattico, che valorizza il ruolo dei manoscritti come strumenti

fondamentali per lo studio e l'insegnamento della lingua italiana in ambito universitario, sottolineando l'importanza del contatto diretto con le fonti per la formazione linguistica e filologica.

Nel suo studio, Judit W. Somogyi analizza i mezzi grafici che contrassegnano le varie strutture morfologiche e sintattiche di alcuni testi in latino, in volgare e persino in quelli cifrati. Si tratta di scritti cancellereschi in cui vengono riscontrati, accanto alle varie pratiche di interpunzione specifiche alla tradizione latina, anche elementi funzionali nuovi. L'articolo mette in discussione le diverse funzioni dei segni di interpunzione, presenti nei documenti editati, che fanno uso di tali codici, nonché l'uso contemporaneo della tradizione latina, relativa all'interpunzione. Bálint Huszthy si sta ponendo una domanda legittima sul modo in cui il linguaggio scritto può influenzare il linguaggio parlato, in tal modo da modificarne la fonetica e la fonologia. In seguito alla sua indagine, dimostra che la visione linguistica generativa tradizionale, secondo la quale l'ortografia non abbia nessuna interferenza sulla competenza fonologica, non sia in assoluto valida, in quanto le varietà substandard delle diverse parlate della lingua italiana sono state modellate dalla forma standard scritta. Il contributo di Andrea Riga esamina le ragioni dell'assenza del dittongamento toscano nel fitonimo *rosa*, considerato generalmente un latinismo e non una parola di tradizione continua. L'autore fa alcune considerazioni su *rosa*, partendo dall'evoluzione del cromonimo, che ha una storia piuttosto singolare, e si propone di identificare tramite l'analisi accurata dei trattati, dal XVII secolo in poi, e delle grammatiche storiche italiane, i motivi di tale assenza, che non si dimostra affatto spontanea. Invece lo studio di Matteo Agolini viene incentrato su un'analisi molto dettagliata di un piccolo *corpus* di lettere, appartenenti al mercante Piero di Matteo Tecchini, conservate tuttora nell'Archivio di Stato di Prato. Tecchini nacque in una famiglia fiorentina, ma venne cresciuto in un ambiente linguistico provenzale e catalano, che influisce molto sulla sua scrittura. L'analisi mette in evidenza le peculiarità linguistiche delle lettere scritte e firmate nel suo nome dai suoi collaboratori e le lettere scritte da Tecchini stesso, le quali presentano forme catalane chiare in un quadro italo-romanzo. Il contributo di Imre Szilágyi mette a confronto il trattato *De amore* di Andrea Cappellano nelle sue due varianti: quella latina e quella volgarizzata in toscano antico. L'analisi contrastiva intende rivelare il comportamento sintattico dei verbi fattitivi, da un lato, e dei verbi

percettivi, da un altro lato, all'interno delle costruzioni con l'infinito. L'autore svolge un'indagine soprattutto sul modo in cui la persona che ha creato il testo toscano medievale è stata ispirata dal modello sintattico latino, riscontrato nella variante originale del trattato. Infine, il contributo di György Domokos, a carattere didattico, ci ripropone un metodo classico di insegnamento in chiave contemporanea. Sul modello antico dell'insegnamento del latino, l'autore ci dimostra quanto possa essere fruibile e motivante l'uso dei manoscritti nello studio della lingua italiana, in ambito accademico. I manoscritti proposti per l'analisi possono determinare sia dibattiti di ordine morfologico, sintattico e semantico, nonché discussioni su curiosità legate a vari elementi di cultura e civiltà italiana.

Martin Hummel propone una classificazione dettagliata degli avverbi in quattro tipi, in base alla loro origine ed evoluzione storica. Evidenzia come alcune tipologie, ereditate dalla tradizione indoeuropea e profondamente radicate nella lingua orale, testimonino un'antica continuità linguistica. Altre, associate alla scrittura, all'insegnamento e alla standardizzazione, riflettono trasformazioni più recenti legate all'evoluzione culturale e sociale delle lingue romanze. Analizzando queste variazioni, lo studio illustra come la lingua conservi e trasmetta il suo patrimonio attraverso le generazioni, adattandosi ai cambiamenti storici e ai contesti d'uso.

Il tema centrale del convegno si presta anche a uno studio comparativo delle lingue romanze, come nel caso dello studio di Gorana Bikić-Carić e Karlo Solina, in cui vengono esaminati i fattori che influenzano l'uso del modo congiuntivo, ereditato dal latino, dopo i verbi di pensiero, in subordinati con funzione di oggetto diretto, in quattro lingue romanze: spagnolo, portoghese, francese e italiano, con esempi raccolti dal corpus di testi RomCro, con enfasi sulle particolarità di queste lingue, come nel caso della lingua italiana dove le differenze in termini di uso del congiuntivo o dell'indicativo sono date dalle distinzioni tradizionale/moderno, scritto/parlato, formale/informale. Sulla base anche di esempi provenienti da vari corpora, come: CDH, CREA, CORDE, CORPEX XX, CORDIAM, si basa anche la ricerca condotta da Sanda-Valeria Moraru, che indaga sulla misura in cui i diminutivi nel caso degli avverbi di tempo usati nello spagnolo latinoamericano siano ereditati dallo spagnolo europeo o siano di loro creazione, se siano usati frequentemente e se siano specifici solo di determinate aree geografiche, come nel caso di alcuni avverbi, come

mañanina, tardecillo, tempranico, siemprecito, che sono documentati solo in Spagna. Le traduzioni letterarie oscillano tra la conservazione della tradizione e l'adattamento ai nuovi paradigmi culturali e, in tale contesto, Iulia Bobăilă analizza la traducibilità delle varietà linguistiche e, basandosi sui concetti di *adeguatezza* e *accettabilità*, esamina la versione rumena di *El Jarama* di Sánchez Ferlosio. Mostra come, rispetto al passato, il lettore contemporaneo accetti oggi la resa delle varietà idiomatiche, richiedendo una ritraduzione conforme ai nuovi criteri culturali.

La linguistica portoghese è celebrata dal contributo di Ildikó Szijj, che nel suo studio confronta la frequenza e la prevedibilità con cui vengono utilizzati quattro dei suffissi che compongono i demonimi (le coppie, di origine diversa, *-ão / -ano* e *-ês / -ense*), utilizzando un totale di 180 esempi tratti dal *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea* per stabilire se e in che misura questi si riferiscono a nomi di città o paesi.

In conclusione, i promotori del convegno e i curatori del presente volume intendono manifestare la loro più profonda riconoscenza a tutti i partecipanti, i cui contributi hanno reso possibile un fecondo confronto scientifico e un dialogo interlinguistico di notevole intensità. Inoltre auspicano che questa raccolta possa destare l'interesse di un vasto pubblico di studiosi - docenti, ricercatori, dottorandi e studenti - offrendo stimoli di riflessione e percorsi interpretativi in sintonia con le diverse aree di indagine e con le personali traiettorie di ricerca.

MONICA FEKETE,
MIRONA BENCE-MUK,
BIANCA-LIVIA BARTOȘ,
ALINA-LUCIA NEMEȘ,
CRISTINA PETRESCU

LETTERATURA

Erasmus e i drammi della modernità

Gian Mario ANSELMINI

Università di Bologna

Abstract: The contribution aims to highlight the figure of Erasmus both as a man of letters, perhaps the greatest humanist and writer of his time, and as a courageous intellectual ready to intervene, in full accordance with the Gospel and in the face of the great military and cultural upheavals of the first half of the 16th century, with his stances, battles, interventions and a vast amount of Latin works in the extraordinary events that involved the whole of Europe at that time. The essay obviously refers to the great Empire of Charles V and the new imperial and colonial order that Europe and its culture were now assuming (there is talk of a "literature of the age of empires") in close connection with the radical changes imposed on everyone by the outbreak of the Protestant Reformation.

Keywords: *Humanism, Empires, Reformation, classical culture, wars.*

Dopo Carlo Magno è nel XVI secolo che di nuovo si consolida un immenso Impero d'Occidente contornato da altre realtà statali e nazionali a forte vocazione imperiale e imperialistica. Parliamo ovviamente del grande Impero di Carlo V che, a differenza dei Romani, poté estendere il suo dominio anche Oltreoceano, nel nuovo Continente. È vero, anche a Carlo V accadde in parte quello che era già successo a Carlo Magno: alla sua morte l'unità imperiale si disperde ed il suo erede diretto, Filippo II, dominerà soprattutto sulla Spagna, su parte dei Paesi Bassi e sulle sue colonie americane. Però una vocazione imperiale si diffuse in Europa soprattutto grazie al dilatarsi dei territori colonizzati e immensi del resto del mondo,

prima sconosciuti. Francia, Inghilterra, Spagna, Portogallo, Olanda, Impero asburgico (vero erede di fatto del Sacro Romano Impero con il simbolo dell'Aquila bifronte), Impero turco si contesero il primato con una vocazione che non era più "locale" o "regionale" (come oggi si usa dire) ma sempre di ampio raggio, in sostanza imperiale, una lotta fra "Imperi" (Imperi colonialisti fra l'altro) che segnarono la storia del mondo intero e del suo assetto almeno fino alla Seconda guerra mondiale. Il Rinascimento cinquecentesco è perciò innanzitutto l'età di Carlo V (incoronato in modo solenne Imperatore dal Papa a Bologna nel 1530) e del suo immenso e allora inaspettato potere imperiale, della sua invincibile macchina bellica con eserciti agguerriti e "tecnologicamente" avanzati guidati da grandi generali, impero rapidamente acquisito e messo insieme in un incredibile impasto di successioni impreviste, matrimoni strategici orchestrati dal nonno Massimiliano d'Asburgo, finanziatori e banchieri tedeschi e guerre spregiudicate, sanguinose e vittoriose. Carlo V dà così il "tono" al Secolo e apre di fatto tra Europa, Mediterraneo e Atlantico cristiani una gara per la conquista di una cifra "imperiale" in tutti gli stati e in aperta contesa con il grande potere dell'Impero turco musulmano (restano sempre memorabili per studiare questi assetti le celebri pagine di Fernand Braudel). In questo contesto ovviamente l'Italia con la sua antica centralità politica e diplomatica (ancora viva al tempo di Lorenzo il Magnifico), ormai frammentata in vari Stati e staterelli tanto bellicosi quanto inermi di fronte al grande Impero di Carlo V e all'ordine da esso imposto all'Europa, non può che entrare in una crisi politica e militare profonda. Resiste per secoli in autonomia solo Venezia con la sua antichissima Repubblica "regionale" e marinara, unica realtà italiana in grado di resistere ancora nel Mediterraneo in contesa con i Turchi (saranno le forze navali veneziane del resto con i loro geniali ammiragli a contribuire in modo decisivo a vincere, insieme alle forze degli Imperi europei, nel 1571 la flotta turca a Lepanto, contenendo in modo definitivo l'avanzata sul Mediterraneo dell'Impero ottomano). Paradossalmente un ultimo sussulto imperiale in Italia (dovuto all'intrinseca vocazione universalistica della Roma cristiana e papale) si deve ai Papi "sovrani" e guerrieri come Alessandro VI e Giulio II: il Papato poteva in effetti tentare una disperata mossa per riequilibrare l'asse dei poteri in Europa ma la scarsa

credibilità morale di quei papi unita alla loro totale inadeguatezza militare renderà del tutto inattuabile il progetto (addirittura Carlo V, cattolico e antiluterano, potrà permettersi di far saccheggiare dai suoi Lanzichenecchi, luterani, Roma nel 1527 senza più nessuna remora di fronte al capo della cristianità cattolica, allora il Papa mediceo Clemente VII, punito dall'Imperatore per i suoi voltafaccia nelle alleanze militari e diplomatiche). In questo contesto imperiale a forte configurazione politica "centripeta", accentratrice si contrappose una serie di devastanti lacerazioni "centrifughe" all'interno del Cristianesimo a partire da Lutero e dalla grande Riforma protestante da lui innescata con la disseminazione crescente di chiese e riti cristiani e riformati fra loro spesso in competizione (si pensi nel volgere del tempo ad anglicani, calvinisti, valdesi, anabattisti, quaccheri) ma uniti da un feroce antagonismo verso la corrotta Chiesa romana, apostolica, cattolica e verso i suoi capi, i Papi appunto. Non sta a noi e in questa sede pretendere di neppure sommariamente sintetizzare un tale frangente storico che a partire dall'età di Carlo V sconvolgerà nel profondo l'identità europea con pesanti e durature ricadute sul mondo intero. A noi qui interessa altro: come Erasmo e la più grande civiltà rinascimentale italiana si posero di fronte a tali sconvolgimenti? Come ne fu scompaginato l'apparato immaginario e come i più geniali pensatori di allora si misurarono di fronte a ciò (il "sogno dell'Umanesimo" caro alle ricerche di Francisco Rico)? Vi è ancora molto da dire in proposito perché gli studi, ad esempio di italianistica, hanno ampiamente rifuggito da molti anni il problema e raramente hanno fatto interagire la portata immensa dell'età di Carlo V e della connessa ideologia imperiale con il pensiero umanistico e rinascimentale e dei suoi più grandi interpreti, con la letteratura italiana, con le dinamiche complesse dell'immaginario collettivo. Non si dimentichi, per inciso, ma è questione di portata enorme e mai sufficientemente approfondita dai cultori della filologia umanistica, che i consiglieri principali, fra i tanti che ebbe, gli "educatori" decisivi per Carlo V, furono due grandissimi umanisti formati alla migliore tradizione italiana, ovvero alle sue *humanae litterae*: Adriano di Utrecht (il futuro Papa Adriano VI) e Mercurino da Gattinara. Né si dimentichi che Carlo V difese sempre, ad esempio, Erasmo quando era allora costantemente attaccato sia dai luterani che da potenti prelati, cardinali, Papi

e curiali della Chiesa cattolica. Infatti Erasmo aveva dedicato nel 1516 a un giovanissimo, quindicenne, Duca di Borgogna, proprio il futuro Carlo V, la sua fondamentale *Institutio principis christiani* e l'allora Duca lo aveva nominato per altro suo consigliere. E ad Erasmo (il cosiddetto "erasmismo") si rifecero poi molti uomini di cultura, umanisti e prelati della corte di Carlo V tra Spagna e Italia. Ovvero Carlo V attinge la sua formazione all'Umanesimo letterario italiano e ad Erasmo! Le radici di quell'età imperiale e dell'immensa portata dei suoi simboli (la monumentale Roma antica "riscoperta" da Biondo Flavio) e delle sue complesse interazioni politiche sono impastate di Rinascimento italiano: di questo occorrerebbe occuparsi oggi che abbiamo a disposizione tutto l'archivio di Carlo V ma anche dei suoi collaboratori con preziosissimi e immensi fondi di lettere, dispacci, progetti, interlocuzioni diplomatiche, militari, politiche, culturali le più disparate. E dovremmo occuparcene anche pensando all'oggi, alla corsa di tante potenze contemporanee verso miraggi imperiali e imperialistici e a come le *humanities* e le scienze si stanno rapportando a tutto ciò: come a dire che il tema posto dall'età di Carlo V è anche un *nostro* tema. E di quel contesto umanistico e della sua lunga durata fa pienamente parte il grandissimo Erasmo da Rotterdam, forse il maggiore e più tormentato interprete di quell'età e delle sue profonde contraddizioni: egli soggiornò pochi anni in Italia ma vi ebbe contatti e incontri fondamentali e comunque fu in dialogo per tutta la vita col mondo culturale italiano e con la sua tradizione umanistica (si considerò una sorta di erede del grande Lorenzo Valla), un Erasmo anche, se non soprattutto, "italiano" insomma.

Qui occorre insomma valutare il più ampio contesto culturale e letterario in cui l'età degli Imperi andò articolandosi: certamente, in campo europeo, il nome ineludibile, come si diceva prima, è quello di Erasmo (accanto ovviamente a Savonarola, a Machiavelli e soprattutto a Guicciardini). Tutta la sua produzione di immensa portata per la cultura moderna si dispiega proprio fra i due poli del Cinquecento: l'affermarsi di Carlo V e della nuova dimensione imperiale europea e la Riforma protestante avviata da Lutero ma con Calvino altro grande protagonista. Non si sottolinea mai abbastanza, per altro, che proprio Erasmo con la sua straordinaria formazione umanistica (e in rilettura di Petrarca), costrinse i

suoi stessi avversari/interlocutori a non sottovalutare il peso delle *humanae litterae* come fondamento tutt'altro che secondario della Riforma protestante: basti pensare infatti alla raffinata formazione umanistica di un Calvino fra tutti. Impossibile qui neppure sommariamente ripercorrere le tappe del pensiero di Erasmo ma una cosa va detta con fermezza: tutta la sua riflessione ruota su alcuni punti fermi che germinano proprio dall'età in cui vive e di cui è protagonista. Ovvero Erasmo ha nella libertà (molto nel senso di Origene), nel libero arbitrio (il grande spartiacque rispetto al "servo arbitrio" di Lutero e Calvino), nella pace, nell'educazione di principi e popoli attraverso le *humanae litterae* di origine umanistica italiana e nell'infaticabile rilettura rigorosa e fedele del Vangelo i suoi assilli principali. Proprio il consigliere principale di Carlo V del resto, l'umanista Mercurino da Gattinara, aveva rilanciato nella cultura cinquecentesca e di Corte la rilettura della *Monarchia* di Dante con l'esplicito intento di proporre una visione del nuovo Imperatore come realizzazione dell'utopia dantesca ovvero dell'Impero come unico strumento per estirpare guerre e divisioni e affermare un'Europa di pace. Se Erasmo in parte sembra credere a questa interpretazione del potere imperiale di Carlo V (che del resto sempre lo proteggerà dagli attacchi congiunti di Lutero e della Chiesa romana) la sua battaglia per la realizzazione di un mondo pacificato capace di prendere il posto della "follia" della guerra (il celeberrimo *Elogio della follia* o uno dei più celebri fra gli *Adagia* ovvero il *Dulce bellum inexpertis* o la *Querela pacis*) si materia dell'assillo per la "libertà" sia individuale (la battaglia per il "libero arbitrio" in polemica coi luterani) sia dei popoli che dei poveri e degli oppressi, nell'ottica evangelica del rigoroso messaggio del Cristo (fondamentali le sue *Prefazioni* ai Vangeli). Erasmo sembra quasi raccogliere, per altro, rivisitandola, la straordinaria eredità utopica e umanistica di Pico (le cui opere gli furono ben presenti) sulla dignità ultima e sublime dell'uomo e della sua ansia di conoscenza, di concordia fra le fedi, di pace. L'approccio "creaturale" ed evangelico di Erasmo si manifesta, quasi a specchio rispetto alle sue attenzioni filologiche e teologiche ai *Vangeli*, anche in raccolte di testi legate a un'esplicita ammirazione verso il buon senso comune popolare (i *Colloquia*); verso l'intrigante storia delle "forme brevi" con radici nell'antica saggezza filosofica e sapienziale diffusa fra ogni ceto,

detti, proverbi, aforismi (gli *Adagia*, i *Paralleli ovvero similitudini*), con forti implicazioni ironiche, sarcastiche, polemiche e con una decisa matrice umanistica bolognese propria di Codro e Beroaldo (degli *Adagia* è oggi fondamentale l'edizione italiana completa a cura di Emanuele Lelli); verso la degenerazione del messaggio cristiano fra potenti, prelati, ordini monastici (*l'Elogio della follia*, *Giulio*, *l'Enchiridion*, lo scritto *Sul Matrimonio*), in singolare sintonia con un'opera coeva di non piccola fortuna e di sentire comune con i temi erasmiani quale fu il *De triumpho stultitiae* dell'umanista romagnolo Faustino Perisauli da Tredozio per non parlare della "follia" come tema dominante (fin dal titolo *Orlando furioso*, "furioso" ovvero folle per amore e gelosia appunto) del poema di Ariosto, di poco posteriore. Ariosto che, per altro, seguendo Astolfo sulla luna e in molti altri passaggi, costantemente torna al tema erasmiano della follia non solo d'amore ma anche di quella della guerra, dell'invidia, della ferocia, del potere (è il tema del resto che domina, pur in generi diversi, tutti i principali attori della nostra storia letteraria cinquecentesca, direttamente testimoni dei grandi rivolgimenti in atto, Aretino, Bembo, Castiglione, Bandello, Folengo, Ruzante e solo a fare i nomi più evidenti). Nei testi di Erasmo appunto giganteggia la sua caratura umanistica "italiana" di grande scrittore e grande uomo di lettere classiche. In questo senso, seppure con scorrimenti temporali leggermente fra loro sfalsati, l'ottica evangelica libertaria di Erasmo, derivata da Origine da lui sovente contrapposto ad Agostino, ha forti punti di contatto con quella laica di Machiavelli, la cui ossessione per la politica era in sostanza radicata nella ricerca, al punto più alto della crisi di Firenze e degli Stati italiani, di una via di libertà sia per i "governati" sia per i "buoni datori di leggi" (i buoni governanti), i principi non tiranni, entrambi schiacciati dalla Fortuna e dai potentati prevaricatori e corrotti; era cioè per essi indispensabile ricorrere alla Virtù come dote politica data ai soggetti in campo per la propria affermazione e dignità (non a caso Machiavelli ed Erasmo saranno così presenti ai rivoluzionari settecenteschi) ovvero come dote decisiva per affrancarsi dai condizionamenti oppressivi della Natura, dei tiranni e della Fortuna (il famoso XXV capitolo del *Principe*). Del resto non dimentichiamo che lo stesso relativista e "cinico" Guicciardini in alcuni dei suoi celebri *Ricordi* mostra un vero astio per la corruzione del Papato e della Chiesa (per

cui pure lavorava con incarichi importanti), astio tanto forte da fargli mostrare una sorta di simpatia per le tesi luterane, probabilmente influenzato dagli scritti stessi di Erasmo “riformatore”. In Italia scrittori, intellettuali, poeti e artisti si divisero nella contesa tra Carlo V e i Papi e (come ben ha mostrato in studi eccellenti Elena Bonora) la maggioranza, sia nella speranza utopica di matrice dantesca di cui parlavamo sia per disgusto verso la corruzione del Papato e degli stessi ordini monastici, finì con lo schierarsi anche apertamente per Carlo V e il suo Impero. In questo senso Guicciardini, avverso all’Imperatore, è una sorta di eccezione accanto al Della Casa (schierato con Paolo III) e al prudente Bembo. Troviamo invece intellettuali/politici come Benedetto Accolti, Ercole Gonzaga, Cosimo de’Medici schierarsi per l’Impero accanto a “insospettabili” poeti utopisti e maestri dell’epica nuova come il grande Ariosto e poi soprattutto come il Trissino dell’*Italia liberata dai Goti*, testo allora di notevole fortuna e appunto formidabile manifesto del modello imperiale pacificatore e vittorioso incarnato da Giustiniano, “figura” e precursore per il Trissino di Carlo Magno e di Carlo V. E lo stesso Castiglione con il Della Casa e il Guazzo, nel delineare Corte e cortigiani ideali, sembrano ormai consapevolmente traguardare anche oltre la vita delle Signorie italiane per proporre modelli di fatto universali (e non a caso il *Cortegiano*, il *Galateo* e *La civil conversazione* conosceranno grandissima fortuna e a lungo nelle Corti europee con particolare ricaduta in Inghilterra). È una sorta di onda lunga che fin dalla “paideia” conciliante del Cicerone filosofo morale, in diverse modalità, giungerà fino alla rivoluzionaria *Liberata* di Tasso che, pur in altra temperie e con intenti narrativi ormai altri dal passato, riproporrà consapevolmente il messaggio erasmiano ed evangelico/nicodemita della “pacificazione” (anche nel segno dell’Amore laico fra giovani dislocati sui fronti opposti della guerra) come unica salvezza dell’Europa e dell’uomo cristiano di fronte all’incombere del pericolo turco/musulmano sventato sì dalla vittoria di Lepanto, ma evento da cui occorreva partire per edificare una cifra nuova e pacificata della convivenza fra popoli, imperi, fedi. Ed è un’onda utopica che lambirà molte riflessioni dello stesso Montaigne, grande lettore di Erasmo, di Tasso come dell’Umanesimo italiano, per lui fra i pochi antidoti morali alla “follia” lacerante delle guerre di religione nella Francia del XVI secolo.

Per altro anche fra i maggiori e più originali artisti e architetti italiani del Cinquecento l'utopia dell'Impero come pacificatore sarà dominante: basti pensare a Giulio Romano e ai suoi straordinari affreschi alla Casa Tè di Mantova dove Giove/Carlo V atterra i Giganti ribelli e feroci o a Tiziano (col celebre ritratto di Carlo V a cavallo in armi e vittorioso) o al Parmigianino e così via. È bene comprendere che le "lotte civili" a matrice religiosa che lacerarono l'Europa (fondamentali su ciò le osservazioni di Ferrone e Motta) furono uno degli aspetti del più generale riassetto imperiale che vi si stava insediando. Chi davvero percepì, fuori dalla superficie degli eventi, il profondo cuore di ciò che stava accadendo fu proprio Erasmo, preceduto, per certi versi e con accenti talora simili, da Girolamo Savonarola. Egli comprese l'epocale trasformazione dell'Europa e il dramma delle lacerazioni che i nuovi assetti avrebbero comportato per il suo futuro e lo comprese più di tutti: in definitiva la sua opera è una continua "chiosa" al messaggio autentico del Vangelo. E al tempo stesso è un fermo presidio intellettuale per contenere ogni "dismisura", ovvero il volto inquietante tipico degli Imperi e delle Chiese dogmatiche e corrotte (a cui Erasmo contrappone il valore cristologico dell'*accomodatio*). La battaglia contro la inutile "ritualità" dei teologi scolastici (e della corrispettiva, esasperata pratica formalistica sulle Scritture delle comunità ebraiche, cosa che non poco condizionò l'antiebraismo di Erasmo); l'insofferenza verso quegli umanisti attenti solo al regolismo superficiale e retorico della lingua latina nel nome di un Cicerone "tradito"; l'attenzione costante agli umili come vittime innocenti delle guerre, anzi il ricorso alla loro popolare saggezza per poter "contaminare" felicemente le continue letture di greci e latini; il precipitato ultimo dell'*accomodatio* non come banale ridefinizione della classica *medietas* aristotelica e oraziana ma come cifra del disporsi verso l'umanità sull'esempio dell'incarnazione di Cristo, supremo e "folle" compromesso divino (il senso ultimo e paradossale, filosofico dell'*Elogio della follia* sta poi qui), sono tutte chiavi con cui Erasmo grida quasi ai suoi contemporanei (e a noi, proprio a noi oggi) che o si ritrovano le radici autentiche delle proprie ragioni *morali* (Erasmo conosce bene il fondamentale e diffusissimo *De remediis* del Petrarca) o l'abisso è a un passo (si vedano soprattutto gli studi di Loredana Chines, Lorenzo Geri, Gaetano Lettieri, Maria Fallica fra gli

altri). La cultura letteraria con lo splendido mandato della tradizione umanistica italiana (il *De sermone* di Pontano ad esempio) ne è lo strumento principe (Erasmus è un grandissimo umanista scrittore) in connessione con la possente tradizione europea della *Devotio moderna* (nel cui ambito operarono fra l'altro non poche e importanti personalità femminili di tempra intellettuale di grande livello, su cui si vedano, soprattutto in relazione all'*Enchiridion*, gli studi di Andrea M. Erba): non la *religio*, seguendo esattamente il senso sprezzante che al termine aveva dato Lucrezio, è la via della Rinascita per Erasmus ma la *pietas* e la *caritas* di Paolo che tanto erano penetrate anche nei maggiori umanisti e letterati italiani del tempo. Qui è tutta la forza dell'Umanesimo laico e al tempo stesso cristiano e teologico di Erasmus, qui è la forza della sua grandiosa *filosofia morale*, di cui è interprete massimo nella modernità: egli gioca con sicurezza ai limiti del paradosso Origene con Lucrezio, Paolo con Lorenzo Valla, Seneca con Petrarca, l'esegesi filologica scritturale con il *sermo humilis* dei *Colloquia*. Non è possibile perciò comprendere la letteratura italiana ed europea del Cinquecento e oltre senza leggere Erasmus che in gran parte la determinò: e Tasso stesso è una sorta di "Erasmus" dei tempi inquieti e lacerati del tardo Cinquecento (a partire dalla *Liberata* e ovviamente dai *Dialoghi*). Cercavamo un "centro" per comprendere noi rispetto al Rinascimento e al nostro stesso statuto culturale e letterario moderno: quel "centro" c'è ed è Erasmus, il più grande di tutti.

Bibliografia critica

Anselmi, Gian Mario, *Ricerche sul Machiavelli storico*, Pisa, Pacini, 1979.

Anselmi, Gian Mario (a cura di), *Mappe della letteratura europea e mediterranea*, Milano, Bruno Mondadori, 3 voll., 2000-2001.

Id., *L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento*, Roma, Carocci, 2008.

Id., *Narrare storia e storie. Narrare il mondo*, Milano, Franco Angeli, 2016.

Id., *Dante, il Medioevo e il nostro tempo*, Bologna, Pàtron, 2022.

Anselmi, Gian Mario, Chines, Loredana (a cura di), *Erasmus e noi*, Bologna, Il Mulino, 2025.

Asor Rosa, Alberto, *Genus italicum*, Torino, Einaudi, 1997.

- Asso, Cecilia, *La teologia e la grammatica*, Firenze, Olschki, 1993.
- Auerbach, Erich, *Filologia della letteratura mondiale*, Bologna, Book editore, 2006.
- Id., *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, Milano, Feltrinelli, 1960.
- Bainton, Roland H., *Erasmus della Cristianità*, Firenze, Sansoni, 1989.
- Bassi, Simonetta (a cura di), *Il lessico della modernità*, 2 voll., Roma, Carocci, 2023.
- Battistini, Andrea, Raimondi, Ezio, *Le figure della retorica*, Torino, Einaudi, 1990.
- Berlin, Isaiah, *Controcorrente*, Milano, Adelphi, 2000.
- Bonazzi, Nicola, *Il carnevale delle idee*, Bologna, Gedit, 2007.
- Bonora, Elena, *Aspettando l'Imperatore. Principi italiani tra il papa e Carlo V*, Torino, Einaudi, 2014.
- Brandi, Karl, *Carlo V*, Torino, Einaudi, 2008.
- Braudel, Fernand, *Civiltà e Imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, 2 voll., Torino, Einaudi, 2010.
- Burke, Peter, *Il Rinascimento europeo. Centri e periferie*, Bari, Laterza, 2019.
- Chines, Loredana, *Francesco Petrarca*, Bologna, Pàtron, 2016.
- Chines, Loredana, Calitti, Floriana, Gigliucci, Roberto (a cura di), *Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, 2 voll., Roma, Bulzoni, 2006.
- Curtius, Ernst Robert, *Letteratura europea e medioevo latino*, Firenze, La Nuova Italia, 1992.
- Dotti, Ugo, *La città dell'uomo*, Roma, Editori Riuniti, 1992.
- Felici, Lucia *L'Europa di Erasmo (1538-1600)*, Roma, Carocci, 2021.
- Ferrone, Vincenzo, Motta, Franco, *L'Età dell'oro e del ferro*, Torino, Einaudi, 2023.
- Forti, Fiorenzo, *Magnanimitade. Studi su un tema dantesco*, Roma, Carocci, 2006.
- Fournel, Jean-Louis, Zancarini, Jean Claude, *Savonarole. L'arme de la parole*, Paris, Passés Composés, 2024.
- Fubini, Riccardo, *Umanesimo e secolarizzazione. Da Petrarca a Valla*, Roma, Bulzoni, 1990.
- Fumaroli, Marc *L'Età dell'eloquenza*, Milano, Adelphi, 2002.
- Garin, Eugenio, *Il Rinascimento italiano*, Bologna, Cappelli, 1980.
- Id., *Rinascite e rivoluzioni*, Bari, Laterza, 1975.

- Id., *Erasmus*, Firenze, Edizioni Cultura della Pace, 1988.
- Geri, Lorenzo, Lettieri, Gaetano (a cura di), *Erasmus libero*, Roma, Viella, 2023.
- Ginzburg, Carlo, *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Milano, Feltrinelli, 2001.
- Id., *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano, Feltrinelli, 2006.
- Huizinga, Johan, *Erasmus*, Milano, BookTime, 2022.
- Kristeller, Paul Oskar, *Il pensiero e le arti nel Rinascimento*, Roma, Donzelli, 2005.
- Pontano, Giovanni, *De Sermone*, a cura di Alessandra Mantovani, Roma, Carocci, 2002.
- Marchand, Jean-Jacques, *Studi machiavelliani*, 2 voll., Firenze, Polistampa, 2018.
- Menetti, Elisabetta, *Enormi e disonesti. Le novelle di Matteo Bandello*, Roma, Carocci, 2005.
- Menetti, Elisabetta, Varotti, Carlo (a cura di), *La letteratura e la storia*, Atti del convegno ADI di Rimini del 2005, 2 voll., Bologna, GEDIT, 2007.
- Montaigne, Michel, *Les Essais*, ed. critica a cura di J. Balsamo, M., Magnien, C. Magnien-Simonin, A. Legros, Parigi, Gallimard, 2007.
- Montevocchi, Alessandro, *Gli uomini e i tempi. Studi da Machiavelli a Malvezzi*, Bologna, Pàtron, 2016.
- Ordine, Nuccio, *Contro il Vangelo armato. Giordano Bruno, Ronsard e la religione*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2007.
- Panofsky, Erwin, *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, Milano, Feltrinelli, 2013.
- Pasquini, Emilio, *Dante e le figure del vero*, Milano, Bruno Mondadori, 2001.
- Pasquini, Emilio, Prodi, Paolo (a cura di), *Bologna nell'età di Carlo V e Guicciardini*, Bologna, il Mulino, 2002.
- Prosperi, Adriano, *Una rivoluzione passiva. Chiesa, intellettuali e religione nella storia d'Italia*, Torino, Einaudi, 2022.
- Rico, Francisco, *Il sogno dell'Umanesimo. Da Petrarca a Erasmo*, Torino, Einaudi, 1998.
- Sartori, Alberto, *Giovanni Pico della Mirandola. Filosofia, teologia, concordia*, Padova, Edizioni Messaggero, 2017.
- Schnapp, Alain, *Storia universale delle rovine. Dalle origini all'età dei Lumi*, Torino, Einaudi, 2023.
- Seidel Menchi, Silvana, *Erasmus in Italia 1520-1580*, Torino, Bollati Boringhieri, 1987.

LETTERATURA

Severi, Andrea, *Leggere i moderni con gli antichi e gli antichi coi moderni: Petrarca, Valla e Beroaldo*, Bologna, Pàtron, 2017.

Valerio, Sebastiano, *Per entrare in Paradiso. Dialoghi del Rinascimento alle soglie dell'aldilà*, Napoli, Paolo Loffredo Editore, 2024.

Vasoli, Cesare, *La cultura delle Corti*, Bologna, Cappelli, 1980.

L'eredità di Leonardo

Luigi TASSONI

Università di Pécs

Abstract: Our exploration, in these pages, of the work of Leonardo da Vinci moves in two directions: 1. the direct reference to Leonardo's text with a focus on the physicality of the imagination, rather than on its technical and pictorial experimentation; 2. the projection and the real legacy that in some writers in Europe has stimulated the reference to Leonardo's industriousness between Physics, Philosophy and Literature.

Keywords: *Geometry of Creativity, Nothingness, Scary, Silent Poetry, Void*

*Leonardo da Vinci, specchio profondo e oscuro
dove angeli incantevoli, con un dolce sorriso
carico di mistero, appaiono nell'ombra
dei ghiacciai e dei pini che circondano il paesaggio
Charles Baudelaire, I fiori¹*

La geometria
colpisce
i puri di cuore.

Leonardo Sinisgalli, *Più vicino ai morti*, IX

«Quella vita attiva di meravigliosa potenza»

Il pensiero di Leonardo è affidato a una messe notevole di fogli, appunti, stralci, grafici e disegni, all'interno dei quali il lettore di oggi

¹ Milo De Angelis, *I fiori del male di Baudelaire*, Milano, Mondadori, 2024, p. 31.

cercherà il bandolo della matassa, ovvero il filo conduttore di una ricerca inesausta sulla natura delle cose, delle forze, dell'energia, dell'immagine e dei movimenti fisici. Dunque, ci accorgeremo facilmente che invenzione, immaginazione e narrazione fanno tutt'uno nell'esplorazione della frammentaria e insaziabile ricerca leonardesca. I risultati comunque ci sono, e direi a piacimento si possono ritrovare nella direzione che ciascuno sceglie. La nostra direzione, in queste pagine, ha due versanti principali: il primo riguarda il richiamo diretto al testo leonardesco con un *focus* dedicato alla fisicità dell'immaginazione, più che alla sua sperimentazione tecnica e pittorica; il secondo versante si rivolge alla proiezione che in alcuni scrittori in Europa ha stimolato il riferimento all'operosità di Leonardo.

Per tradizione, sappiamo che c'è una progressione, c'è negli anni un allargamento di obbiettivi negli scritti di Leonardo². L'inesausta curiosità parte da annotazioni saltuarie su effetti osservati, poi punta sui materiali, poi si sofferma con appunti tecnici sui meccanismi in generale e sull'architettura delle costruzioni, quindi sulla lingua e su alcune letture, e sulla dinamica visiva della natura, e si muove sul repertorio dei fatti fisici per effetto e dinamiche. Al centro dell'intera cronologia troviamo «alcuni stupefacenti fogli, in cui balena per la prima volta [...] la fantasia leonardesca: visioni cosmiche e catastrofiche. Vi si aggiungano [...] i risultati di quegli studi, sovente commentati, sulla terribilità della natura, dell'energia, del moto delle cose»³. L'esperto di carte leonardesche sa che questo tipo di riflessioni e osservazioni si intensificano negli anni della vecchiaia, come mostrano anche numerosi disegni tardi, e forse perché serpeggia su quelle pagine la convinzione che è necessaria maggiore attenzione alla rottura di un presunto ritmo costante, all'irrompere del caos nello stato delle cose, e a quella deflagrazione dell'universo che è anticipata e attesa attraverso evenienze naturali di varia portata. Nel gran magma delle occasioni Leonardo è attratto dal pensiero del nulla, a cui sono dedicati alcuni decisivi frammenti, a partire dalla distinzione del nulla rispetto al concetto di vuoto, che oggi per noi ha un interesse specifico sia nel senso filosofico che in quello scientifico.

² Anna Maria Brizio, *Introduzione*, in Leonardo da Vinci, *Scritti scelti*, a cura di A. M. Brizio, Torino, UTET, 1966, p. 13.

³ *Ibid.*, p. 11.

Ecco cosa leggiamo su un foglio del *Codice Atlantico* (CA, 289 v.b):

Il nulla non ha mezzo e li suoi termini sono il nulla. Dice l'avversario che il nulla e il vacuo è una medesima cosa con due nomi, li quali si indicano e non si danno in natura. Rispondesi che se il vacuo si dessi, e' si darebbe il loco che lo circondassi, e il nulla si dà senza occupazione di loco; seguita che il nulla e il vacuo non son simili, perché l'uno è divisibile in infinito e 'l nulla non si divide, perché nessuna cosa può essere minore; e se di lui si dessi parte, essa parte sarebbe eguale al tutto, e 'l tutto alla parte⁴.

È chiaro a Leonardo che il nulla non è il vuoto, non si oppone al pieno, e non può essere considerato come luogo della mancanza di senso, anzi al contrario il nulla è articolato nel pensiero leonardesco in un insieme di considerazioni non ineffabile né negativo, cioè connesso a una visione cosmica e, persino a livello psicologico (ma di quella psicologia leonardesca istintiva e di superficie), in ciascun essere, dunque in generale riguarda ciò che più modernamente oggi chiameremmo la biosfera. Peraltro, già il fatto che Leonardo distingue il nulla dal vuoto è di grande interesse in sé.

Andrea Tagliapietra in pagine acutissime riflette sulla dimensione del nostro mondo occidentalizzato accumulatore di cose, con il lusso del pieno e dell'eccesso, in relazione al tentativo di attuare una vera e propria «colonizzazione del nulla»⁵, come spazio ed elemento dell'inizio e della fine, ovvero di determinare un assorbimento e probabilmente un introiettamento del nulla nelle forze vitali della stessa civiltà: civiltà del superfluo di contro all'essenzialità del pensiero del nulla. Anche se non ha la nostra preoccupazione riguardo all'aggregato promiscuo di cose e materie, di invasione oggettiva degli spazi e delle superfici nella vita moderna, di una sovrapproduzione di beni inutili, rifiuti, veleni, che pesano nello spazio del vivente, Leonardo concentra parte della propria attenzione su questa stessa essenzialità del nulla, con alcune specificazioni che qui ci interessano.

⁴ *Scritti scelti, op. cit.*, p. 607. Il *Codice Atlantico* riunisce appunti databili da prima del 1480 fino al 1518.

⁵ Andrea Tagliapietra, *Il nulla*, in C. Bartocci, P. Martin, A. Tagliapietra, *Zerologia. Sullo zero, il vuoto e il nulla*, Bologna, il Mulino, 2016, p. 159.

Nel brano del *Codice Atlantico* sopra citato è sottolineato lo spazio di un nulla senza misura e senza limiti, senza bordi, e indivisibile, «perché il termine d'una cosa è principio d'un'altra» (CA, 289 v. b)⁶, e perché «il nulla è privazion dell'essere» (CA, 176 v.c)⁷, ovvero traduce diversamente il riferimento filosofico al nulla inteso modernamente come *lacuna*, «alimentata dalla logica e dall'ontologia metafisica che appaiono, sul piano strettamente linguistico, dei veri e propri esercizi di [...] lacunosità terminologica», come sostiene Tagliapietra, aggiungendo che tale lacuna mette in evidenza la necessità del senso, rispetto al «vero e proprio buco della condizione umana»⁸. Insomma, il nulla esiste, non lo si può ignorare e tuttavia la sua consistenza, come Leonardo scrive più volte, riguarda un tempo diverso dal presente, e dunque occupa uno spazio attivo, lo spazio del tempo non presente. Basti ricordare alcuni fogli del Codice Arundel (datato al 1508) (per esempio Ar 131 r.), dove si legge che «el nulla risiede fra 'l preterito e 'l futuro, e niente possiede del presente»⁹. E, nonostante sia ascrivibile al novero delle cose impossibili (a vedersi e dimostrarsi, probabilmente), «infra la magnitudine delle cose che sono infra noi, l'essere del nulla tiene il principato»¹⁰. Anche in questo caso, come suggerisce Tagliapietra, «l'immagine del nulla circonda l'essere nel tempo, dando origine a figure dell'*inizio* e della *fine*, in cui i paradossi appaiono duplicati nell'idea di un cominciamento e di una conclusione assoluti»¹¹. Per inciso, sembrerebbe a Leonardo già chiaro un principio della fisica moderna secondo cui esiste un terzo tipo di tempo, quello dell'osservatore. Lo spiega benissimo Werner Heisenberg in un saggio del 1934:

Fra ciò che noi abbiamo chiamato "passato" e ciò che abbiamo chiamato "futuro", c'è [...] ancora un tratto di tempo, breve e finito, la cui durata è determinata dalla distanza dell'osservatore, che decide se l'evento è

⁶ *Scritti scelti, op. cit.*, p. 606.

⁷ *Ibid.*, p. 607.

⁸ Tagliapietra, *op. cit.*, p. 172.

⁹ *Scritti scelti, op. cit.*, p. 608.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Zerologia, op. cit.*, p. 163.

“passato” o “futuro”, dal luogo dell’evento di cui egli sta studiando il decorso del tempo¹².

Interpretazioni, queste, che incontrerebbero probabilmente il consenso di Leonardo che peraltro nell’abbozzo per il libro delle acque scrive: «Il nulla ha superficie colla cosa e la cosa ha superficie col nulla; e la superficie della cosa non è parte d’essa cosa: seguita che la superficie del nulla non è parte di tale nulla, onde è necessario che una superficie sola sia termine comune di due cose che sieno in contatto» (CA, 160 v. a)¹³. Così, quando di seguito si domanda che cosa divida l’aria dall’acqua, si risponde che «non essendo divisibile, el nulla divide tali corpi l’un dall’altro».

C’è dell’altro che potrà suscitare un interesse al limite fra le discipline, qualcosa a cui qui vorrei accennare, per esempio, puntando sulla rubrica che nella raccolta delle annotazioni leonardesche reca la dicitura *Catastrofi e diluui*, ambigua quanto suggestiva. Ecco il *Codice Atlantico* (382 v. a):

Tutti li animali languiscono, empiendo l’aria di lamentazioni; le selve ruinanò; le montagne aperte per rapire li generati metalli. Ma che potrò io dire cosa più scellerata di quelli che levano le lalde [le lodi] al cielo di quelli che con più ardore han nociuto alla patria e alla spezie umana?¹⁴

Si tratta di una brevissima annotazione riguardo al disastro dell’aggressione umana alle sostanze e alla materia della terra, alla quale si associano tante pagine (per esempio, in CA, 354 v. b, e in CA, 155 r. c) di descrizione dei cataclismi climatici, con l’irrompere di una forza distruttiva, annichilente, tanto pericolosa quanto elusa dalle normali faccende umane. Come se il ricercatore, osservatore e sperimentatore avesse scoperto dinamiche distruttive e autodistruttive della terra, interne ed esterne a quell’oggetto-mondo che egli si sforza di studiare producendo ipotesi sul peso e l’interazione degli elementi, cioè sul centro del mondo, sul centro

¹² Werner Herzeg, *Wandlungen in den Grundlagen der Naturwissenschaft*, Stoccarda, Hirzel Verlag, 1959; trad. it. di A. Verson, *Mutamenti nelle basi della scienza*, Torino, Boringhieri, 1960, p. 40.

¹³ *Scritti scelti*, op. cit., p. 546.

¹⁴ *Ibid.*, p. 339.

della terra, come leggiamo nei Codici Forster¹⁵, e nelle ampie descrizioni e narrazioni del *Codice Atlantico*. Ottimo esempio ne è la riflessione meticolosa e articolata, da cui traggo due passaggi salienti:

Il centro comune e 'l centro della terra non sono un medesimo, anzi sono molto dissimili e vari di natura, perché il centro comune non si move non si mutando il sito dell'aria e del foco, e il centro della terra è instabile e in continua mutazione, perché tante volte si muta quanto i venti portano l'acqua de' mari, occupando o scoprendo per l'ondazione loro diversi siti. [...]

Il centro dell'universo non è centro di nessun elemento, perché la continua rivoluzione e vari accidenti, che nascon da continui influssi celesti, tengano essi elementi in continua mutazione di sito [...]¹⁶. (CA, 153 v. a)

In accordo con l'accertata instabilità della terra, ipotizzata come nozione di fisica teorica e spiegata in un linguaggio da divulgazione filosofica, Leonardo è attratto dalle prove che riguardano la fisicità di quell'uomo iscritto in un tale sistema di precarietà, rigenerazioni e irreversibilità. Così il suo occhio di pittore e di indagatore vaga nel cielo, fra saette, lampi e deflagrazioni, trasmettendo al lettore (non da lui previsto) di queste pagine quella curiosità infantile e quell'esperienza impegnata, che lo animano ed entusiasmano nel corso delle sue ricerche, fino a tornare su un paesaggio di caos autodistruttivo. È un occhio interessato alle dinamiche irripetibili e irreversibili di così tante energie in atto, di quella forza naturalmente «creata dall'accrescimento o diminuzione de la sua causa» (CA, 27 r. b)¹⁷. Ed è un esempio significativo la lunga disanima che oggi si trova nel cosiddetto Codice A (del 1484-1486). Sembra la risposta dettagliata e a tutto campo alla domanda, frequente nei taccuini e sui fogli leonardeschi su che cosa sia la forza, e invece si dimostra una sorta di inventiva spiegazione polivalente sul corso della vita, in generale, della vita dell'uomo e della vita del cosmo, sulla vita della natura e sulla dinamica delle forze indotte e prodotte, ma anche sulla morte e sui congegni che provocano la

¹⁵ Se ne legge un'ampia rassegna in *Scritti scelti*, pp. 267-272.

¹⁶ *Ibid.*, p. 571.

¹⁷ *Ibid.*, p. 341.

morte (di fatto il lungo pensiero si conclude con una riflessione sull'efficacia della bombarda e sul «moto de la ballotta») (A 34 r.):

Forza dico essere una virtù spirituale, una potenza invisibile, la quale per accidentale esterna violenza è causata dal moto e collocata e infusa ne' corpi, i quali sono dal loro naturale uso retratti e piegati, dando a quella vita attiva di maravigliosa potenza; costringe tutte le create cose a mutazione di forma e di sito; corre con furia alla sua desiderata morte, e vassi diversificando mediante le cagioni. Tardità la fa grande e prestezza la fa debole; nasce per violenza e more per libertà; e quanto è maggiore, più presto si consuma. Scaccia con furia ciò che si oppone a sua disfazione, desidera vincere, occidere la sua cagione, il suo contrasto, e vincendo, sé stessa occide; fassi più potente dove truova più contrasto. Ogni cosa volentieri fugge sua morte; essendo costretta, ogni cosa costringe. Nessuna cosa senza lei si move. Il corpo dove nasce non cresce in peso né in forma; nessuno moto fatto da lei sia durabile; cresce nelle fatiche e manca per riposo; i' corpo dov'è costretta, è fori di libertà, e spesso genera mediante il moto nova forza¹⁸.

«Prima nella mente»

Nonostante io abbia toccato alcuni punti nevralgici a vocazione interdisciplinare, non posso non pormi la domanda semplice e cruciale con cui familiarizzano tutti gli appassionati di cose leonardesche: perché l'opera di Leonardo coinvolge così da vicino noi contemporanei? I motivi sono numerosi (in parte ne abbiamo sfiorati alcuni), e forse proprio perché non tutti troverebbero spazio in questo mio intervento, mi pare utile sottolineare subito l'elemento unificante di una tale considerazione, quello cioè che da secoli pone sotto la medesima lente l'attività del curioso osservatore, del pittore e del ricercatore spontaneo, empirico e riflessivo. Non per nulla uno dei motti più sovente estrapolati dal *Codice Atlantico* recita alla lettera: «L'ordinare è opra signorile; l'oprare è atto servile» (CA, 109 r), intendendo con ciò l'atto del porsi a servizio della conoscenza, adattandovi un metodo-senza-metodo, ma anche un metodo fra le discipline, che può raggiungere straordinari risultati come la progettazione meccanica, o le anatomie del

¹⁸ *Ibid.*, pp. 255-256.

movimento, o l'eccellenza della pittura leonardesca: obbiettivi diversi certo mossi da un'ipotesi unitaria che però mai si autodefinisce o si autocertifica fra le carte leonardesche. E veniamo ora alla seconda parte di questo nostro viaggio con Leonardo, incrociando alcune esperienze moderne che sono coinvolte e debitorie tanto al fascino quanto al comprovato magistero vinciano.

Partiamo dal maggiore indagatore di queste intersezioni nel loro insieme, anche lui per molti versi ricercatore audace, Edmondo Solmi, che pone la stessa massima da me sopra citata come esergo del suo famoso volume su Leonardo da Vinci, nel tentativo, tipico più dell'idealità ottocentesca che non della progettualità novecentesca, di accreditare l'immagine di una vita segreta perché geniale (e viceversa), e si sofferma sulle parole dello stesso Leonardo quando suppone che il motore di una tale operosità s'innescasse «prima nella mente e poi nelle mani»¹⁹. L'indagine di Solmi, esperita a cavallo tra il XIX e il XX secolo, dietro le quinte, nel laboratorio *in fieri* che si ritrova fra le carte vinciane, sembrerebbe accreditare il movimento inverso rispetto alla citazione su indicata (le mani prima, la mente di seguito). Ecco, dunque, Solmi: «Leonardo passa per un prepotente bisogno dal concreto all'astratto, dalla pratica alla teorica, dall'arte alla scienza; tutto quanto ha compiuto di grande in pittura, scultura, architettura, è stata una concessione al suo tempo, ma una violenza fatta al suo carattere»²⁰. Nel suo volume su Leonardo, dunque, Solmi media per complementarità l'aspetto teorico e matematico del pensiero vinciano con l'idea e la pratica artistica, e scrive:

La pittura, secondo il Vinci, è una nuova creazione della natura, e abbraccia tutte le forme del visibile; una *Teoria della pittura* deve quindi essere una scienza universale del visibile, quale è contemplato dall'occhio umano. Fondamento di questa scienza è lo studio delle leggi fisiologiche dell'occhio, la sua struttura e le sue funzioni²¹.

¹⁹ Edmondo Solmi, *Leonardo. Vita segreta di un genio*, Roma, Giulio Perrone Editore, 2019, p. 256. Scrive Solmi: «Il primo impulso alla ricerca era derivato dall'idea, che la conoscenza sola, guidandoci a comprendere la ragione che vive infusa nella natura, ci può dare la potenza di creare nuove vite, espresse con l'arte» (p. 256).

²⁰ *Ibid.*, p. 257.

²¹ *Ibid.*, p. 153.

Per l'attenzione leonardesca alla matematica, Solmi ricorre giustamente a un preciso paragone con un amico e sodale di Leonardo, ovvero quel Luca Pacioli autore, fra l'altro, di una *Summa de aritmetica*:

Entrambi credono che il punto più alto della certezza obbiettiva stia nella matematica, ma laddove il Pacioli, contento di speculare le forme aritmetiche e geometriche, non ne cerca l'applicazione al mondo dei fenomeni, anzi, citando le irresolute e irresolubili questioni sulla sede del principio vitale, sembra in qualche modo scettico sulla possibilità di applicarle, Leonardo tenta d'introdurre le leggi della misura numerica e lineare in tutti i campi della ricerca²².

La crisi dell'artista che è "forzato" a concretizzare la beatitudine dell'inesausto gioco creativo entro le griglie costrittive dell'opera come oggetto finito (un'immagine, lo ammetterete, echeggiante universi freudiani infantili) è a suo modo una chiave di lettura indotta tanto da Solmi quanto corroborata da Kenneth Clark che ha messo in rilievo alcuni momenti dell'intelligenza creativa di Leonardo, a noi ora molto utili. Ne scelgo alcuni in rapida sequenza. Clark sottolinea che, quando Leonardo comincia a disegnare macchine e strumenti di ingegneria militare, ha circa trent'anni (1482), e che le sue conoscenze in materia non sono affatto avanzate²³. In quella fase è la colossale progettazione a dare l'idea che Leonardo voglia reinventarsi una città, un *modus vivendi*: ecco, ad esempio, che i disegni progettuali di ingegneria e architettura, destinati a Milano, avrebbero sortito risultati tanto grandiosi quanto improbabili²⁴, con quell'idea davvero utopistica di rimuovere alture, deviare le acque, rimodellare il paesaggio, per adattare l'ambiente alle necessità della costruzione architettonica e del controllo militare, oltre che renderla funzionale riguardo alle questioni dell'ingegneria civile. Come immaginiamo, l'idea della natura, della naturalezza, del tessuto urbano, della storia dei monumenti, sarebbe stata brutalizzata e manipolata dal prevalere di tante intenzioni "a freddo". Per fortuna non realizzato, è comunque questo tipo di progettualità a restituirci di riflesso l'immagine di un Leonardo che, a dirla in modo ironico, accarezza

²² *Ibid.*, p. 151.

²³ Kenneth Clark, *Leonardo Da Vinci* (1939), London, Viking-Penguin Books, 1988, p. 108.

²⁴ *Ibid.*, p. 114.

talvolta il gatto contropelo. Anche se generalmente Clark accetta che sia la curiosità a trasformare l'uomo appassionato di tecnica in uomo dalla mente scientifica (ed è una concessione, a suo modo), in effetti puntualizza che la prova, l'atto pratico, l'applicazione diretta, interessano Leonardo contemporaneamente al suo studio della matematica (e Archimede ne è il punto di riferimento), così come la sperimentazione personale più che la frequentazione delle ipotesi scientifiche o protoscientifiche dei contemporanei²⁵. Dunque, la mancanza di una facoltà di sintesi sarebbe attribuibile alla completa mancanza di ordine negli appunti, all'occasionalità, alla curiosità volitiva del personaggio²⁶, e a una fascinazione progettuale virtuale che non tiene conto dei mezzi tecnici per la realizzazione. Per questo il progetto ambizioso ampiamente documentato sui fogli leonardeschi corrisponde alla mera ipotesi preventiva, ovvero al magnifico sogno in attesa di farsi funzionalmente realtà.

Riflettiamo sul fatto che l'uso del frammento, dell'annotazione, della ricerca sperimentata per il tramite della scrittura, così come le informazioni provenienti da varie fonti e le osservazioni estemporanee, si sedimentano nell'inesauribile regesto di fogli, ipotesi, tracce di esperimenti con vario esito, i quali ci danno l'idea di una completa mancanza di sintesi e di finalizzazione oggettiva nella ricerca. Al contrario una tale apertura ad ampio raggio nel campo delle possibilità, se non fa di Leonardo uno scienziato, come lo si intenderà in epoca moderna, e non un matematico (le sue operazioni sono funzionali, elementari, e finalizzate), in effetti lo elegge a precursore nel considerare il lavoro della congettura immaginaria, secondo le geometrie della creatività, con un alto valore epistemologico e ontologico (una relazione fra la cosa che c'è e la cosa che è). È per questo che il lavoro in pittura rimette le cose in ordine, salvo che Leonardo non voglia sperimentare tecniche che non domina o che sono affatto superate (come l'uso della tempera per il *Cenacolo*). In questa chiave la cosiddetta, e tanto conclamata, enigmatica dei dipinti potrebbe essere considerata come volontà leonardesca di spostare il visibile al di là delle conquiste creative della sua fervida epoca. Esempio lampante, proprio nel periodo milanese, è quello

²⁵ *Ibid.*, p. 110.

²⁶ *Ibid.*, p. 112.

della tavola della *Vergine delle rocce* (Parigi, Musée du Louvre), degli anni 1483-1486, da associare al medesimo soggetto ripetuto nell'altro esemplare (oggi alla National Gallery di Londra), terminato intorno al 1508. La specificità, la minuzia, stanno sì nell'anatomia e nella gestualità evidente dei personaggi, così come nell'architettura dell'ambiente roccioso e nella dolcezza primitiva del paesaggio intravisto, se non sapessimo che proprio questi particolari designano il significato di protezione del mantello di Maria e delle rocce come emblematico luogo del rifugio²⁷. L'alternativa, anche tecnicamente, è voler creare uno sconcerto enigmatico che collochi al di là del plausibile, della ragionevolezza, della bravura rinascimentale, la riconoscibilità, la sensatezza allegorica e simbolica della bottega. In questa prospettiva la considerazione di Piero Bigongiari sulla relazione tra meccanica e arte, il filo rosso che le unisce, può tornare particolarmente utile. Scrive Bigongiari: «Anche le macchine leonardesche obbediscono, nella mente del loro inventore, a questo bisogno di scoprire la possibilità intrinseca che esse hanno di mettere in moto una totalità o di contrastare e imbrigliare il moto di tale animazione universale: veri *animalia* aristotelici anch'esse»²⁸. Si tratta di un Leonardo intento a considerare l'uomo rinascimentale come «centro di una macchina universale umana o ferina, [...] accostato a un fatto di natura, anzi come il suo fatto più complesso»²⁹. La stessa fiducia leonardesca riposta nell'indagine a tutto campo sulla natura e il naturale rappresentabili in pittura solo se indagati nella loro realtà funzionale, effettiva e non solo apparente, la pervicace esplorazione dei meccanismi umani e cosmici, con l'ansia di portarsi al di là di uno stadio intuitivo o intuibile della percezione dell'uomo e del mondo, poggiano su un'ambiguità. È lo stesso Bigongiari a parlarci di una sorta di involontaria anticipazione della *Unheimlich* freudiana, quel perturbante che forse sarebbe la spiegazione ottimale riguardo all'enigma della rappresentazione leonardesca, fatta di natura sì, di naturalezza, ma anche di allusività indiretta, trattenuta, quasi a proteggere i soggetti raffigurati da semplicistiche deduzioni interpretative.

²⁷ Frank Zöllner, *Leonardo*, Köln, Taschen, 2016, pp. 29-32.

²⁸ Piero Bigongiari, *Taccuino pittorico*, Bergamo, Moretti & Vitali, 1994, p. 127.

²⁹ Piero Bigongiari, *Vocazione e destino della patria dell'Umanesimo*, in Id., *La poesia pensa*, a cura di E. Biagini, P. F. Iacuzzi, A. Noferi, Firenze, Olschki, 1999, p. 108.

Ecco il brano particolarmente indicativo del poeta fiorentino: «La pittura, la famosa “poesia muta” di Leonardo trasforma il suo mutismo, il mutismo del colpo d’occhio, in allusione e ambiguità che risuonano nell’animo di chi la guarda come uno psichismo che si turba nella psiche del riguardante»³⁰.

«Opera di natura e ornamento del mondo»

Quello che, grazie alla paziente e chissà quanto serena e rigorosa cura di Melzi e degli editori successivi, passa nella vulgata come il *Trattato della pittura* leonardesco³¹, ci appare oggi come l’opera meno leonardesca: una sorta di ordinata, e talvolta contraddittoria e ripetitiva esposizione di consigli, norme, attenzione ai materiali, alle prospettive, alla figura del pittore, all’occhio, ai soggetti, ovvero un regesto nomenclatorio che in origine dovette essere un magma incontrollabile, e non divulgabile. E che inizialmente dovette rappresentare un magnifico incunabolo di appunti descrittivi o grafici, pronti all’uso dell’artista e dello sperimentatore di forme biologiche e meccaniche. Nonostante gli sforzi di Melzi e degli editori che se ne occuparono (a partire da quel Raphael Du Fresne, lo stampatore che nel 1651 ne accreditò la dignità di volume a sé stante), il *Trattato* mostra chiaramente il suo *status* di zibaldone aperto, di insieme frammentario, ripetitivo, regesto dalle numerose indicazioni e osservazioni pratiche, così come dalle rinunce e intenzioni rimaste in sospeso. Il frammento nel caso di Leonardo è una necessità, un modo estremo e insostituibile, senz’altro meno sistematico e meno finalizzato alla divulgazione rispetto ad alcune opere magistrali della medesima epoca, prima fra tutte il *De prospectiva pingendi* di Piero Della Francesca, databile a prima del 1482. Il nostro interesse attuale per il *Trattato* poggia sulla qualità di promiscuo intreccio di frammenti e riflessioni più ampie, facendocelo apprezzare come scartafaccio di appunti che nascono da un’esigenza pratica e non sempre finalizzata alla realizzazione di un’opera. In sostanza, il *Trattato* non persegue lo scopo di far circolare un insieme di regole orientanti il processo della creazione

³⁰ Piero Bigongiari, *Ut poesis pictura*, in Id., *La poesia pensa, op.cit.*, p. 125.

³¹ A compendio, teniamo anche conto del cosiddetto *Libro della pittura*, in *Scritti scelti, op. cit.*, pp. 173-249.

artistica, mentre mostra chiaramente di basarsi su un'ampia, curiosa e aperta sperimentazione dei processi che descrive e analizza. Non detta regole, le mette alla prova.

Ciò che a noi qui più interessa è la natura del frammento leonardesco simile a ciò che nel Novecento maturerà come amore per il frammento come parte variabile e dinamica della scrittura poetica e narrativa. In termini meno provvisori, Gianfranco Contini lo chiama *stile* frammentario e lo relaziona al concreto muoversi della *fantasia scientifica* di Leonardo da una realtà, attribuendo, dunque, valore a quel percorso che va dall'osservazione reale alla congettura scritta, e termina nel suo ritorno alla realtà a cui adattarsi. Scrive Contini:

Questo stile frammentario, insieme perentorio e negletto, mostra in sostanza le qualità basilari della prevalente porzione disegnativa dei manoscritti, sollecitata dalle più varie curiosità e destinata a rimanere prova d'una inesausta fantasia scientifica in prevalenza non passata all'esecuzione, dove tuttavia l'intelletto aborre dall'arbitrio e opera movendo da una concretissima realtà³².

Le pagine del *Trattato* sviluppano quella circostanza secondo la quale tanto la pittura quanto la poesia vanno imitando la natura, ma, essendo opere di finzione, la prima finge fatti mentre la seconda finge parole. Fin qui non ne ricaviamo rivelazioni d'eccezione, senonché, addentrandoci fra le suggestioni del *Trattato*, ne riceviamo l'effetto di una meticolosità nell'annotazione delle variabili, che siano anatomiche, prospettiche o strutturali in genere, orientate verso l'imitazione (più volte dichiarata) della figura e del paesaggio, di modo che non risultino innaturali alla resa pittorica. Ecco perché lo specchio come strumento ha un valore di prova di riproducibilità del visibile del mondo, almeno per la parte che riguarda quelle superfici fin dove si spinge l'occhio. Perciò stesso le variabili sono annotate in diversi elenchi tipologici. Esempio è quello della visibilità di un corpo nell'oscillazione tra la luce e la tenebra, che pare rinviare tecnicamente all'immediata teoria delle ombre, così necessaria in pittura, mentre profila una sorta di scienza del visibile, una scienza nutrita dalla forza dell'occhio che diventa un vero e proprio assillo per la mente

³² Gianfranco Contini, *Letteratura italiana del Quattrocento*, Firenze, Sansoni, 1976, p. 502.

leonardesca. Secondo un appunto del codice Vaticano Urbinate 1270 (foglio 160 v): «La pittura s'astende in tutti e X li uffici dell'occhio, cioè: tenebre, luce, corpo, colore, figura, sito, remozione, propinquità, moto e quiete: de' quali uffici sarà intessuta questa mia piccola opera, ricordando al pittore con che regola e modo debbe imitare co' la sua arte queste cose, opera di natura et ornamento del mondo»³³.

E ancora nello stesso codice (foglio 20 v- 21 v) l'annotazione che ritorna e differenzia le medesime variabili: «Il pittore ha dieci varii discorsi, con li quali esso conduce al fine le sue opere, cioè luce, tenebre, colore, corpo, figura, sito, remozione, propinquità, moto e quiete»³⁴.

Oppure si prenda per buono il confronto fra l'occhio del pittore e quello del poeta, posti da Leonardo al difficile vaglio della percezione del mondo e contemporaneamente della mente (il pittore negli scritti è spesso ritratto mentre a sua volta si ritrae, allo specchio, o nel suo laboratorio silenzioso o rumoroso che sia) (Vaticano Urbinate 5 v- 7 v):

Non vede la immaginazione cotal eccellenza qual vede l'occhio, perché l'occhio riceve le specie, ovvero similitudini de li obbietti, e dàlli alla impressiva, e da essa impressiva al senso comune, e li è giudicata. Ma la immaginazione non esce fuori d'esso senso comune, se non in quanto essa va alla memoria, e lì si ferma e lì muore, se la cosa immaginata non è de molta eccellenza. Et in questo caso si trova la poesia nella mente, ovvero immaginativa del poeta, il quale finge le medesime cose del pittore, per le quali finzioni lui vole equipararsi a esso pittore, ma invero lui n'è molto remoto [...]. Adonque in tal caso de finzione diremo con verità essere tal proporzione dalla scienza della pittura alla poesia, qual è dal corpo alla sua ombra derivativa, et ancora maggiore proporzione, con ciò sia che l'ombra di tal corpo almeno entra per l'occhio al senso comune, ma la immaginazione di tale corpo non entra in esso senso, ma lì nasce, in l'occhio tenebroso. O che differenza è a imaginar tal luce in l'occhio tenebroso, al vederla in atto fuori delle tenebre³⁵.

³³ Le citazioni sono tratte dalla trascrizione di alcuni frammenti di Leonardo in *La macchina del mondo*, Milano, Mondadori, 2019, pp. 30-31.

³⁴ *Ibid.*, p. 95.

³⁵ *Ibid.*, p. 113.

Dal pensiero su menzionato si deduce che Leonardo ritiene che il confronto fra la finzione della pittura e quella della poesia porti praticamente a una misura impari, a tutto vantaggio della prima. Il percorso tortuoso e cavilloso di questo pensiero pone la percezione visiva a un livello superiore per qualità e risultati rispetto all'elaborazione dell'immaginazione poetica, tanto che ne deriva una semplice equazione: ricerca in piena luce di un oggetto direttamente assorbito attraverso l'occhio in un percorso che va dalla mente alla memoria, e all'opposto ricerca al buio dell'immaginazione poetica che si depotenzia, fino a morire. Dovremo aspettare più di tre secoli per assistere al ribaltamento di tale equazione: spetterà a Leopardi attribuire all'immaginazione e alla finzione un potere di elaborazione superiore a quello che l'occhio vede tracciando i limiti di un mondo visibile, l'occhio che si spinge oltre le cose che sono e a partire dalle cose che sono. Ne deriverà, fra l'altro, il capolavoro dell'*Infinito*.

«Il signore del possibile»

Ma, si sa, la coerenza e la celerità non sono aspetti forti del carattere di Leonardo, tanto che si potrebbero indicare altri passaggi nei quali, invece, il potere costruttivo dell'immaginazione e la tangibilità della finzione appaiono in primo piano, nient'affatto secondari al mondo toccato e comprovato dalla veridicità del campo visivo. Se ne è accorto Italo Calvino che punta sulla scrittura leonardesca interessata più al «processo di ricerca che [al] compimento di un testo da pubblicare»³⁶. E sottolinea: «c'era in lui anche un incessante bisogno di scrittura, d'usare la scrittura per indagare il mondo nelle sue manifestazioni multiformi e nei suoi segreti e anche per dare forma alle sue fantasie, alle sue emozioni, ai suoi rancori»³⁷. Questa versione, forse un po' forzata, di un Leonardo novecentesco, proiettato nella sperimentazione del mondo attraverso l'energia della scrittura, come un signor Palomar di fronte al suo creatore, riguarda il potere costruttivo e narrativo dell'immaginazione (siamo nelle ipotesi delle *Città invisibili*), che

³⁶ Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988, p. 75.

³⁷ *Ibid.*, p. 76.

Calvino spiega in modo coinvolgente e coinvolto, facendo riferimento a un ben preciso appunto disegnato e scritto da Leonardo:

Nel foglio 265 del Codice Atlantico, Leonardo comincia ad annotare prove per dimostrare la tesi della crescita della terra. Dopo aver fatto gli esempi di città sepolte inghiottite dal suolo, passa ai fossili marini ritrovati sulle montagne, e in particolare a certe ossa che suppone abbiano appartenuto a un mostro marino antidiluviano. A quel momento la sua immaginazione deve essere stata affascinata dalla visione dell'immenso animale quando ancora nuotava tra le onde. Fatto sta che capovolge il foglio e cerca di fissare l'immagine dell'animale tentando per tre volte una frase che renda tutta la meraviglia dell'evocazione³⁸.

A noi qui non interessa tanto la variante della descrizione dell'apparizione del mostro leonardesco quanto riportare il discorso sul potere dell'immaginazione che viene sperimentata attraverso la scrittura, che si libera e si muove senza vincoli in una sorta di racconto immaginario per prodigi e possibilità favolose, impossibili a rinvenirsi nella natura del senso comune di quell'occhio percepente a cui si appella Leonardo in molte delle sue carte. A briglie sciolte l'immaginazione leonardesca si costruisce una storia per sé e da sé, forzando i limiti della verosimiglianza e obbedendo a un (quasi) infantile disegno e desiderio del prodigioso, del favoloso. Ripeterei oggi quello che scrissi più di trent'anni fa a proposito dei disegni leonardeschi, ovvero che comunque il foglio leonardesco ci consente di ipotizzare certi fantasmi della mente ritrovati in natura, piuttosto che il contrario³⁹.

Ho già fatto allusione all'ingenua e felice invenzione infantile di Leonardo. Sotto sotto c'è una memoria del saggio di Freud sul ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci, scritto nel 1910, là dove il riferimento è alla testimonianza del sogno dell'avvoltoio, trascritto dallo stesso Leonardo, sogno che viene interpretato da Freud come immaginazione elaborata intorno all'atto di una sorta di *fellatio* archetipica, legata per il padre della psicanalisi alla relazione con la madre, che è nella finzione anch'essa

³⁸ *Ibid.*, p. 77.

³⁹ Luigi Tassoni, *I cavalli di Leonardo*, in Id., *Diario di lettura e di letteratura*, Soveria Mannelli, Rubbettino editore, 2022, pp. 113-115.

portatrice di un pene. Sembrerebbe l'unico spiraglio incontrollabile sullo scenario dell'asessualità leonardesca, così diagnosticata da Freud, che allarga ulteriormente il campo, interpretando un altro rifiuto di Leonardo. Si tratta, sempre nella versione freudiana, del rifiuto dell'imitazione degli antichi a vantaggio dello studio della natura come fonte di tutte le verità, connesso al rifiuto da parte del padre, omologo al rifiuto della figura del padre perché assente soprattutto negli anni dell'infanzia. In questa ampia semina di rifiuti Freud include l'avversione di Leonardo per il Cristianesimo, per le Scritture e per la Chiesa, in quanto rifiuto dei dogmi religiosi. Dunque, lo spiraglio da cui Freud guarda l'infanzia di Leonardo come formativa di un tratto congeniale all'identità del personaggio è tanto inquietante quanto la stessa interpretazione della presenza onirica dell'avvoltoio (diremmo ironicamente: una premonizione alla Hitchcock?). Dallo stadio dell'infanzia Leonardo sarebbe emerso acquisendo le sue abilità conoscitive e creative, d'osservazione e sperimentazione, grazie alla precoce sollecitazione della *pulsione dello sguardo*. Sta di fatto che in questa parata di avversioni, opposizioni, dinieghi mentali e psichici, certo i conti tornano, senza resto e sin troppo coerentemente.

In un suo saggio dei primi anni Cinquanta del Novecento, Maurice Merleau-Ponty smonta abilmente la compatta serie freudiana, quando scrive:

Perché se Leonardo è altra cosa dall'essere la vittima di un'infanzia infelice, non è che abbia un piede nell'aldilà, è che, di tutto ciò che aveva vissuto, è riuscito a farne un modo d'interpretare il mondo, non è che non abbia corpo o visione, è che la sua situazione corporea è stata costituita da Leonardo in linguaggio⁴⁰.

La bella interpretazione di Merleau-Ponty riporta la questione sul composito intreccio ma non di un solo linguaggio, bensì di una serie di linguaggi, con codici distinti e che sono accuratamente gerarchizzati nelle intenzioni espresse (mondo e visione del pittore, diversi da quello dello scultore, diversi da quello del poeta, e così via), salvo a coalizzarsi complementariamente sul foglio, come abbiamo notato a proposito del

⁴⁰ Maurice Merleau Ponty, *La prosa del mondo*, a cura di P. Dalla Vigna, Milano-Udine, Mimesis, 2019, p. 111.

disegno commentato da Calvino, grazie a una sorta di scrittura per sé, senza destinatario prevedibile, e disegno per sé, senza finalizzazione o con l'intenzione di elaborare con il tempo, con pazienza e con una proverbiale lentezza, i dipinti di cui sappiamo. Penso soprattutto che, piuttosto che interpretare il mondo, il presunto ex bambino infelice e solitario abbia tentato di sviscerare il mondo oltre le sue apparenze, e di raccontarne la consistenza, a suo modo, e in un modo inventivo che auspicava fosse meno provvisorio.

Per un altro verso alcune annotazioni di Maurice Blanchot, suggeritegli dalla passione istintiva di Valéry per Leonardo, riportano l'attenzione sul *possibile* come spazio di indagine dell'intelligenza leonardesca, e di un Leonardo definito da Blanchot ironicamente «il signore del possibile»⁴¹. E qui si intende il possibile, partendo dall'etimologia del termine, ovvero dal potere, il poter fare nel nostro caso, e connettendo l'assoggettamento del sapere al poter fare come prova, dice Blanchot, del poter capire. È così che ritorna in superficie la vecchia formula dello sperimentare all'interno delle forme e delle leggi naturali, ma è qui che Blanchot aggiunge una considerazione innovativa, e ci parla di un Leonardo intento a rivaleggiare con la natura, a formarsi una sua concretezza naturale, in arte e nella meccanica, come se volesse ricostruirne gli elementi o crearne di nuovi e alternativi seguendo comunque le leggi e i meccanismi da lui indagati in quanto principio del reale: «là dove gli altri non sanno ricostruire niente, scende dalla superficie dove tutto è naturale alla profondità dove tutto è problema»⁴². È chiaro che in questa chiave la pittura sia considerata la finalizzazione e l'oggetto a cui pervenire come conseguenza dell'incessante ricerca affondata nel problema della consistenza, del funzionamento, della percezione, della forma non apparente, oltre le superfici. «Conoscere interamente la natura? – si chiede Blanchot – Sì, ma per potere, attraverso la pittura, rifarla interamente: ecco la vera ragione, l'oggetto finale dell'attività dell'uomo». E spiega così, sotto questa severa lente prospettica, ciò che tutti chiamano il “segreto” di Leonardo, un segreto in effetti affascinante proprio

⁴¹ Maurice Blanchot, *Faux pas*, Paris, Éditions Gallimard, 1943; trad. it. di E. Klersy Imberciadori, *Passi falsi*, Milano, Garzanti, 1976, p. 83.

⁴² *Ibid.*, p. 84.

perché indicibile e probabilmente passato alla storia come ipotesi più che come certezza. Dunque, ecco il «segreto di Leonardo [...]: la totalità del sapere, vertendo sul mondo supposto riducibile ad elementi conosciuti, gli è necessaria per la perfezione di un potere in grado di rifare il mondo fin nella sua verità inconoscibile»⁴³. Un Leonardo, perciò, davvero nostro contemporaneo, che non ammette limiti all'indagine, e allo stesso tempo non si attiene alle prescrizioni della sua epoca, sfidandole talvolta un po' imprudentemente.

«L'essere del nulla»

Lo stesso Blanchot, come ho ricordato, parte dalle considerazioni di Valéry sul *modus operandi* di Leonardo, che il poeta appena ventitreenne designa un po' pomposamente come *Metodo*, parola ad effetto, che, se corrispondente davvero a un processo consapevole, avrebbe generato un interessante paradosso: l'uomo impegnato nella ricerca e nella giusta misura della propria arte, che è anche l'uomo più disordinato e curioso del Rinascimento, dispersivo eppure capace di risultati altissimi nella sua perseveranza analitica, quell'uomo avrebbe avuto addirittura un metodo?

Valéry nel 1894 si impegna in un progetto di messa a punto di questa idea che nel 1919 gli apparirà del tutto ingenua: ne nascerà la famosa *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci*⁴⁴. Inizialmente attratto dalle «immagini mentali» di Leonardo, che si proiettano per analogia nel mondo materiale, Valéry persegue la prospettiva delle *visioni* a occhi aperti, che si formano in un preciso «luogo geometrico» (credo che intendesse che l'immagine mentale possa essere dotata di progettualità concreta, non campata per aria)⁴⁵. E nel far ciò arriva a trovare sì certe similitudini con il

⁴³ *Ibid.*, p. 86.

⁴⁴ Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, in *Id.*, *Oeuvres*, a cura di J. Hytier, Paris, Gallimard, 1957, pp. 1153-1199. Cito dalla traduzione italiana di Stefano Agosti, *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci, seguito da Nota e digressione*, a cura di S. Agosti, Milano, SE, 1996. Gli altri due scritti di Valéry su Leonardo, oltre alle numerose incursioni presenti nei *Cahiers*, sono: Paul Valéry, *Note et digressions* (1919), in *Id.*, *Oeuvres, op. cit.*, pp. 1199-1233; e *Léonard et les philosophes* (1929), *ibid.*, pp. 1234-1269, trad. it. di D. Manca, *Leonardo e i filosofi*, Edizioni Pisa ETS, 2019.

⁴⁵ *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci, op. cit.*, p. 18.

mondo scientifico novecentesco, come ad esempio la convinzione che un pensiero di Leonardo anticipi la teoria delle onde luminose⁴⁶, mentre (lo sentiremo ora direttamente da Leonardo) configura molto di più, qualcosa che somiglia allo spazio pieno e non più euclideo, uno spazio attraversato da linee di forza, uno spazio plastico, dinamico, come mezzo materiale. Scrive Leonardo sul foglio citato da Valéry (codice A della Bibliothèquede l'Institut de France): «L'aria è piena d'infinite linee rette e radiose insieme intersegate e intessute senza occupazione l'una dell'altra [le quali] rappresentano a qualunque oggetto la vera forma della loro chagione»⁴⁷.

Senza spingerci troppo avanti per evitare di gridare alla profezia, diciamo che l'intuizione di Leonardo parte dal contraddire alcune convenzioni (ad esempio, della geometria piana, della matematica euclidea), che hanno dimorato nella filosofia e nelle geometrie sin dall'antichità, pur senza naturalmente saper egli dimostrare che c'è un altro modo per guardare il mondo, la realtà. Per noi sarà decisamente interessante che l'occhio di Leonardo pretenda sempre di guardare il mondo in un modo altro. Tanto che, accettando la sfida leonardesca, a quel pensiero sul pieno dello spazio vuoto che ci circonda si potrebbe associare un altro frammento, proveniente dal *Codice Atlantico* (folio 389 vd), che dice: «infralle cose grandi che infra noi si trovano, l'essere del nulla è grandissima». Ho già ricordato Tagliapietra che, nello specifico, ha commentato questa citazione nel suo studio sul nulla, un nulla inteso come assenza che però dà spinta e impulso alla continuità intrinseca nell'agire umano. È lo stesso principio della zerologia che un fisico matematico, Claudio Bartocci, ha approfondito esplorando quella zona matematica e geometrica che si ottiene "per induzione" dall'insieme vuoto, e che costituisce un'alternativa ai processi lineari del finito numerico a cui siamo legati intuitivamente, e direi per vizio culturale⁴⁸.

E allora, tornando al seminato: in cosa consiste il metodo leonardesco, secondo la lettura che ne dà il giovane Valéry? La risposta è quella di una *spiegazione psichica* che ha luogo mediante la «relazione concreta fra certi

⁴⁶ *Ibid.*, p. 55.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Cfr. Andrea Tagliapietra, *Il nulla*, in C. Bartocci, P. Martin, A. Tagliapietra, *op. cit.*, p. 137, e Claudio Bartocci, *Lo zero*, *ibid.*, pp. 69-70.

fenomeni, o [...] fra le immagini dei fenomeni»⁴⁹. Il metodo consiste anche nel provocare certe combinazioni prodotte dal pensiero, «nel cercare ciò che esse implicano»⁵⁰. Il tentativo di spiegazione che deriva da queste ipotesi sul metodo poggia su un'intenzione unificante, una sorta di strategia creativa o della ricerca, che si intreccino in egual misura sotto il cartellino del *costruire*. «Costruire si situa tra un progetto o una visione determinata e i materiali che si sono scelti. Un ordine è chiamato a sostituire un altro ordine, iniziale, indipendentemente dagli oggetti che si devono ordinare. Si tratti di pietre, colori, parole, concetti, uomini, ecc., la natura particolare degli oggetti non muta le condizioni generali di questa sorta di musica, nella quale la natura, per continuar la metafora, ha semplicemente la funzione del timbro»⁵¹. Dunque, un metodo difficile da spiegare, certo inattuabile al di fuori, o al di qua, dell'indagare nel corpo dei meccanismi naturali, dall'anatomia umana alla morfologia dell'ambiente.

Quando Valéry rilegge il proprio saggio sul metodo, venticinque anni dopo averlo scritto, sposta l'ago della bilancia verso il proprio modo d'essere rispetto al pensiero in generale e ai pensieri provocati dalla fascinazione leonardesca, denunciando, come ho già ricordato, la supposta ingenuità delle pagine del 1894 («Ebbi l'ardire di considerare me stesso sotto il suo nome, e di utilizzare la mia persona»⁵²; «Avevo la mania di interessarmi solo al funzionamento degli esseri e, per quanto riguarda le opere, solo alla loro genesi»)⁵³. Ciò non gli impedisce di confessare una sostanziale identificazione con un modello ideato per se stesso sia per il rigore sia per la minuzia e la solitudine di una magistrale autoanalisi: «L'intera operazione del grande Leonardo è unicamente dedotta dal suo grande oggetto: il suo pensiero, come se nessuna persona particolare ne costituisse il supporto»⁵⁴. Ciò detto, anche se sostanzialmente la lettura rimane fedele all'immagine di

⁴⁹ *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci, op. cit.*, p. 56.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 21.

⁵¹ *Ibid.*, p. 44.

⁵² *Note e digressions* (1919), in *Id.*, *Oeuvres, op. cit.*, ora in *Introduzione al metodo*, p. 103.

⁵³ *Ibid.*, p. 102.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 77.

un Leonardo che «di ricerca in ricerca, molto semplicemente, si pone sempre più, e in modo mirabile, al servizio della propria natura»⁵⁵.

La coincidenza introspettiva Leonardo-Valéry riguarda, secondo Stefano Agosti, tre fasi ben evidenziate, momenti speculativi negli interessi del poeta: la fase analitica, quella analogica e, al di là della relazione fra simmetrie, la fase e legge di continuità o dei valori continui⁵⁶. Punti di arrivo convergenti sarebbero allora la piena coincidenza fra la costruzione valéryana di Leonardo come personaggio e le caratteristiche di un suo personaggio, Monsieur Teste, disegnato su quella falsariga: «La coscienza pura di Leonardo, che contempla se stessa “al vertice dei suoi tesori”, collima con la coscienza pura di Teste che contempla se stessa al culmine delle proprie distruzioni»⁵⁷. Agosti ne trae una conclusione affascinante che riguarda il modo di vedere moderno: «Lo sguardo del mondo (“omnivoyeur”) è sempre su di me, ed è lui che dirige le scelte degli oggetti della mia percezione e della mia coscienza, che rinviano al mio occhio la preesistenza del loro sguardo: uno sguardo che è già là, nelle cose, in quanto *struttura delle cose*»⁵⁸.

In posizione intermedia, rispetto ai due principali saggi di Valéry su Leonardo, si colloca lo scritto del 1929, *Leonardo e i filosofi*, nel quale il poeta sfiora le questioni della mente di Leonardo, confessando di provare proprio incertezza di fronte all'«insieme simultaneo delle sue note» sostanzialmente non classificabili e non associabili al sapere della filosofia per la «mancanza d'un'esplicita costruzione dei suoi pensieri»⁵⁹. Due puntualizzazioni qui ci interessano in particolare. La prima si riassume in questa deduzione: «Non distingue volentieri la teoria dalla pratica, la speculazione dall'accrescimento della potenza esteriore, non distingue il vero né il verificabile, né da quella variazione del verificabile che sono le costruzioni di opere e macchine»⁶⁰.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 80.

⁵⁶ Stefano Agosti, *Aporie di Valéry. Considerazioni su Leonardo*, in *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci*, op. cit., pp. 111-112.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 114.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 117.

⁵⁹ *Léonard et les philosophes* (1929), in *Oeuvres*, op. cit., trad. it. di D. Manca, *Leonardo e i filosofi*, Edizioni Pisa ETS, 2019, pp. 44-45.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 46.

L'altra affronta non tanto un'esclusione quanto un ridimensionamento del ruolo del linguaggio che a Leonardo «serve da strumento, alla stessa maniera dei numeri», e «gioca lo stesso ruolo degli schizzi a margine dell'elaborazione delle espressioni di coloro che *scrivono*»⁶¹. Dopo una sequenza di distinguo, nel saggio in cui in realtà l'opera di Leonardo è solo un pretesto, prezioso sì ma *en passant*, Valéry ne deduce sommariamente che la vera filosofia di Leonardo starebbe nella pittura⁶².

«Accostamenti incostanti»

Non sorprende che, a partire da queste considerazioni, uno dei fili conduttori di quel libro davvero speciale che è *Furor mathematicus* di Leonardo Sinisgalli riguardi una particolare triangolazione interlocutoria tra le considerazioni dello stesso poeta lucano, l'ingegnosa ricerca di Leonardo da Vinci, e l'interpretazione che ne fece Paul Valéry, specie, ma non unicamente, nel saggio sul metodo di Leonardo, con ammirazione chiamato da Sinisgalli «un meccanico dell'intelligenza»⁶³.

Il saggio di Valéry, così come le altre due principali riflessioni sulla figura e la mente leonardesca, come sappiamo, hanno un carattere preciso, e non solo sintomatico della costante ammirazione per Leonardo, che costella anche i *Cahiers*. Sinisgalli definisce quello sul metodo «il saggio più preciso su Leonardo» (ed esorta Le Corbusier a leggerlo)⁶⁴. In cosa, dunque, consiste questa precisione? A Valéry interessa affrontare nella sua interezza ciò che considera il miracolo leonardesco della creatività congiunta alla sperimentazione dei congegni, della meccanica, alle spiegazioni prese per scientifiche e riguardanti i fenomeni naturali, nonché le regole della rappresentazione, che, come avverrà in Poe, saggiano la «probabilità degli effetti»⁶⁵. Come abbiamo già notato, nel suo intenso e appassionato saggio Valéry privilegia l'ideale leonardesco, quello del «mostruoso cervello e lo strano animale che ha tessuto migliaia di legami purissimi fra tante forme

⁶¹ *Ibid.*, p. 53.

⁶² *Ibid.*, p. 62.

⁶³ Leonardo Sinisgalli, *Pagine milanesi*, a cura di G. Lupo, Matelica, Hacca, 2010, p. 100.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 83.

⁶⁵ *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci*, *op. cit.*, p. 61.

diverse»⁶⁶. Al di là dei «legami purissimi», Sinisgalli avrà prestato particolare attenzione a ciò che Valéry intende come metodo di Leonardo, ovvero una strategia creativa e unitaria nella ricerca, e all'ammirazione per una sapienza che studia di dominare materie, dinamiche, effetti, e di diversa natura, e soprattutto alla visione (più di Valéry che di Leonardo) di un mondo «irregolarmente disseminato di disposizioni regolari», così che gli «effetti dipendono da una sorta di prospettiva e da accostamenti incostanti»⁶⁷, perché «le combinazioni regolari, sia del tempo che dello spazio, sono distribuite irregolarmente nel campo della nostra indagine»⁶⁸. Ciò che più interessa Valéry è trovare conferma di quella sua convinzione della mutabilità «possibile soltanto se essa si dà come luogo delle modalità d'una sola *materia* o *legge*»⁶⁹. La *reductio ad unum*, ovvero l'indicazione di una sorta di unità originaria genetica estesa alle strategie creative e di produzione del senso, è l'esatto contrario dell'immaginario della dispersione, delle contraddizioni, dei paradossi, della coesistenza fra razionalità e irrazionalità, da cui traggono invece auspicio quelle che possiamo considerare “le meraviglie” di Sinisgalli. Valéry conclude il lungo saggio su Leonardo con una *agudeza* che per buona parte avrebbe potuto essere sottoscritta dal poeta ingegnere:

Vedo Leonardo da Vinci approfondire quella meccanica che egli chiamava il paradiso delle scienze, con la stessa potenza naturale che lo animava nell'invenzione di volti puri e sfumati. E la medesima distesa luminosa popolata dalle infinite possibilità delle sue docili creature, è anche il luogo di quelle azioni che si placarono in opere distinte. Entrambe le attitudini erano per lui il prodotto d'una sola passione⁷⁰.

Sinisgalli in realtà non ritiene che vi sia un metodo uniforme e per di più preparatorio della stessa indagine leonardesca intorno alla natura del mondo che lo incuriosisce, mentre rivendica una congiunzione, a lui del tutto familiare, tra una sorta di intuitiva retrospezione scientifica e una creatività

⁶⁶ *Ibid.*, p. 12.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 32.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 33.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 45.

⁷⁰ *Ibid.*, pp. 61-62.

dinamica e inventiva grazie alle quali Leonardo descrive o spiega alcuni fenomeni. Scrive Sinisgalli nel saggio *Leonardo da Vinci e il volo degli uccelli*:

Il cielo, dove noi non vediamo che il vuoto (*le creux néant musical*), non ha spaventato Leonardo. Come noi guardiamo un paesaggio tutta la vita, il corso di un fiume che il tempo muta solo insensibilmente, per trent'anni Leonardo ha letto nell'aria un'animazione che ci sfugge: correnti, vortici, crinali, linee, superfici, piste e colonne, un crepitare di punti vivi, un edificio elastico, «piramidale»⁷¹.

Nel caso della curiosità leonardesca e della sua perizia analitica e creativa si verifica una fortunata congiunzione, più unica che rara, grazie alla quale Sinisgalli potrebbe aver incontrato intuitivamente i tratti della sua *poetica della meraviglia*, se si intende per meraviglia ciò che stimola l'iter della conoscenza nell'intreccio e nell'interferenza di più linguaggi e percorsi del sapere conniventi. Ecco perché nell'appassionata disamina degli studi leonardeschi sul volo, il poeta di Montemurro ne ricorda la dimensione, per così dire, a valenza multipla, una visione del poetico indagatore e metascientifico:

L'uccello ha sempre da compiere un viaggio, deve toccare un confine; vola per necessità, non per diletto: Leonardo crederà che l'uccello si alza solo spingendosi controvento. Sembra che egli spieghi una poetica contro il «soufle de l'inspiration». Le curve, i cerchi, le spirali ch'egli determina pure così labili, così casuali, acquistano la rigida fatalità di orbite planetarie. Egli doveva vedere negli uccelli specchiata la sua ansia di solitudine, la voglia di un destino temerario⁷².

Non limitandosi a questo risultato, nel saggio *Poetica di Leonardo* più decisamente Sinisgalli entra nel merito delle interpretazioni di Valéry e vi innesta le proprie. Sostanzialmente imputa a Valéry di aver considerato Leonardo una sorta di macchina perpetua, un congegno dell'intelligenza

⁷¹ Leonardo Sinisgalli, *Furor mathematicus*, a cura di G. I. Bischì, Milano, Mondadori, 2019, p. 23. Per un'accurata ricostruzione degli scritti di Sinisgalli su Leonardo cfr. Gian Italo Bischì, *Leonardo visto da Leonardo*, in *Nuova Lettera Matematica*, 1, Palermo University Press, giugno 2020, pp. 112-121. Nell'articolo Bischì, fra l'altro, invita a leggere e finalmente esaminare le tante pagine della rivista *Civiltà delle macchine*, nella quale Sinisgalli ospitò con spirito interdisciplinare e in modo continuo scritti di varia provenienza sui vari aspetti dell'opera di Leonardo.

⁷² *Furor mathematicus*, op. cit., p. 26.

continuamente assorbito dalla necessità di spiegazione dei fenomeni naturali, e per di più guardando «ai risultati senza contare le disfatte»⁷³. Per Sinisgalli, invece, l'uomo Leonardo non trascura il corpo, la fisicità, e l'attenzione alla natura anche interiore e non razionale, che suggeriscono di considerare un implicito disegno leonardesco per «una fisiologia del poeta»: «Capi innanzi tutto la fulmineità dell'atto creativo. Troppi eventi nella natura e nell'intelletto accadono in un istante: sono cariche e scariche di energia enorme, di energia animale e cosmica, che distruggono la cosa per creare l'immagine»⁷⁴. Perciò, secondo Sinisgalli, anche l'amatissima figura di Leonardo da Vinci porta alla riflessione sul concreto dell'atto creativo, delle ragioni dei linguaggi e dei segni, diremmo oggi, perché pensa a una fisica della natura e della pittura così come i grandi poeti ci lasciano una *fisica delle parole*⁷⁵.

«Vincoli, giunture»

Fra l'altro, nel *Quaderno di geometria*, la splendida prosa di Sinisgalli datata 1935, è ribadito il principio del coordinamento fra le parti, indagine che aveva assorbito Valéry il quale, in questa chiave, avrebbe scoperto proprio grazie a Leonardo «il significato più concreto della nostra "animazione"»⁷⁶; e però è allo stesso Sinisgalli che interessa il paragone con la supposta armonia delle macchine: «Bisogna prima di tutto farsi un'idea precisa di quelli che sono i legami delle membrature, stabilire le loro possibilità di accoppiamento, i loro vincoli, le loro giunture, cioè a dire i principi di una sintassi delle macchine»⁷⁷, definizione che fa *pendant* con la già citata pagina sulla conoscenza sintattica dei singoli meccanismi, a proposito del volo degli uccelli studiato da Leonardo⁷⁸. Molta parte del merito in queste osservazioni sta, secondo il poeta, nella probabile potenza visiva di Leonardo, nella minuzia e nel dettaglio delle parti che consentono

⁷³ *Ibid.*, p. 41.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.*, p. 42.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 14.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Ibid.*, p. 24.

anatomicamente il volo, così come è mostrato nei disegni, in modo da consentirgli (così si legge nel *Furor*) di fissare «le matrici eterne», di scoprire «una specie di metrica del volo»⁷⁹. E certamente, nel visionare il disegno anatomico leonardesco, il disegno strutturante in generale, Sinisgalli esclama: «Il corpo non è dotato soltanto di estensione e movimento, è dotato di intelligenza»⁸⁰. L'insieme delle sue riflessioni sui fogli leonardeschi non pretende certo di parlarci dell'elaborazione di uno specifico metodo, e però allude al senso della ricerca leonardesca. Con questo sguardo sinottico, scrive nel già menzionato saggio sulla poetica di Leonardo: «Perché intrigavano tanto Leonardo i congegni, i perni, i glifi, le viti, i tendini, le ossa, i cadaveri? Per la sua brama di trovare un Dio dove noi pensiamo che non sia. Tutta la sua caotica esperienza ci ritorna oggi riconsacrata sotto un nuovo segno»⁸¹.

È il nuovo segno di una ricerca già moderna che, proprio sotto l'aspetto apparentemente negativo, si differenzia proficuamente dal contesto a cui apparterebbe: il perché lo spiega ancora Leonardo Sinisgalli in un coinvolto articolo del 1952, dandoci alcune coordinate da tenere presenti nel tentativo di un nostro disegno riguardo a un Leonardo contemporaneo:

La prosa dell'Alberti, e più tardi quella di Galilei, si avvantaggiano di risorse retoriche, risorse di metodo, risorse compositive: c'è un agio, una soddisfazione, una calma che Leonardo irrequieto e impetuoso non conobbe quasi mai. Egli ci ha lasciato soltanto brandelli, uno dopo l'altro, spesso conseguenti l'uno all'altro, spessissimo spaiati, imbrogliati, contraddittori. Nessuna voluttà riusciamo a scoprire di genere ritmico, di genere deteriore, se non quando egli trascrive da *Lacerba* o da Plinio, o dal Pulci, o dal Valturio, o dal Bracciolini. Dobbiamo cercarlo non tanto nelle ore di contemplazione, di stasi, ma nei momenti di massima carica, di più acuta presenza: dalle favole alle cose viste, agli esperimenti, alle scoperte, ai pensieri⁸².

Si comprende bene perché Sinisgalli abbia ospitato con frequente attenzione sulla sua rivista «Civiltà delle macchine» una serie di articoli che

⁷⁹ *Ibid.*, p. 26.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 42.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Leonardo Sinisgalli, «La mano mancina», in *Pirelli*, V, 2, marzo-aprile 1952, p. 31.

approfondissero l'aspetto scientifico del pensiero leonardesco, a partire proprio dal primo numero nel quale Vittorio Somenzi rende merito alle iniziative che in quegli anni stimolano la ricerca. In particolare ricorda un prezioso intervento di Enrico Persico al XXXVIII Congresso della Società italiana di Fisica (Bergamo, settembre 1952)⁸³ che poggia su alcune utili indicazioni. Lo scienziato considera un Leonardo che non riesce a liberare il concetto di forza dall'insieme di analogie descrittive della sua prosa, e che tuttavia ricorre a un abbozzo del principio di inerzia riguardante le applicazioni nella meccanica; poi riconosce a Leonardo un debito riguardante il «teorema del poligono di sustentazione, che dà la condizione di equilibrio di un corpo solido appoggiato su un piano orizzontale», per gli edifici come per il corpo umano⁸⁴; quindi attribuisce a Leonardo l'avvio degli studi per «la teoria della resistenza alla flessione di una trave sollecitata in vari modi (appoggiata agli estremi, incastrata, caricata di punta, ecc.), problema ripreso più tardi, indipendentemente, da Galileo»⁸⁵.

Si tratta di un serio tributo al carattere intuitivo della ricerca leonardesca e della sua inesauribile curiosità, che, come ho detto, si muove nelle direzioni più diverse, con frequenza incostante, ma con puntigliosa curiosità. La mente leonardesca, se la seguiamo attraverso la scrittura dei suoi fogli, la progettazione di macchine e architetture, la minuzia descrittiva del pensiero e il fascino dei dipinti, continua a incuriosire l'uomo del XXI secolo, proprio quello dei robot, dei simulacri, degli automi, degli umanoidi, e della comunicazione virtuale.

Bibliografia

Testi di riferimento

Bigongiari, Piero, *Taccuino pittorico*, Bergamo, Moretti & Vitali, 1994.

Id., *La poesia pensa*, a cura di E. Biagini, P. F. Iacuzzi, A. Noferi, Firenze, Olschki, 1999.

⁸³ Cfr. Edoardo Persico, «Léonard de Vinci et la physique», in *Scientia*, a. 46, ser. 6, vol. 87, n. 488, 12, 1952.

⁸⁴ Vittorio Somenzi, «Leonardo restituito», in *Civiltà delle macchine*, I, 1, gennaio 1953, p. 66.

⁸⁵ *Ibid.*

- Blanchot, Maurice, *Faux pas*, Paris, Éditions Gallimard, 1943; trad. it. di E. Klersy Imberciadori, *Passi falsi*, Milano, Garzanti, 1976.
- Calvino, Italo, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988.
- Clark, Kenneth, *Leonardo Da Vinci* (1939), London, Viking-Penguin Books, 1988.
- Contini, Gianfranco, *Letteratura italiana del Quattrocento*, Firenze, Sansoni, 1976.
- De Angelis, Milo, *I fiori del male di Baudelaire*, Milano, Mondadori, 2024.
- Herzeg Werner, *Wandlungen in den Grundlagen der Naturwissenschaft*, Stoccarda, Hirzel Verlag, 1959; trad. it. di A. Verson, *Mutamenti nelle basi della scienza*, Torino, Boringhieri, 1960.
- Leonardo da Vinci, *La macchina del mondo*, Milano, Mondadori, 2019.
- Id., *Scritti scelti*, a cura di A. M. Brizio, Torino, UTET, 1966.
- Merlau-Ponty, Maurice, *La prosa del mondo*, a cura di P. Dalla Vigna, Milano-Udine, Mimesis, 2019.
- Persico, Edoardo, «Léonard de Vinci et la physique», in *Scientia*, a. 46, ser. 6, vol. 87, n. 488, 12, 1952.
- Sinigalli, Leonardo, «La mano mancina», in *Pirelli*, V, 2, marzo-aprile 1952.
- Id., *Pagine milanesi*, a cura di G. Lupo, Matelica, Hacca, 2010.
- Id., *Furor mathematicus*, a cura di G. I. Bischì, Milano, Mondadori, 2019.
- Solmi, Edmondo, *Leonardo. Vita segreta di un genio*, Roma, Giulio Perrone Editore, 2019.
- Somenzi, Vittorio, «Leonardo restituito», in *Civiltà delle macchine*, I, 1, gennaio 1953.
- Tagliapietra, Andrea, *Il nulla*, in Bartocci, C., Martin, P., Tagliapietra, A., *Zerologia. Sullo zero, il vuoto e il nulla*, Bologna, il Mulino, 2016, pp. 117-173.
- Tassoni, Luigi, *Diario di lettura e di letteratura*, Soveria Mannelli, Rubbettino editore, 2022.
- Valéry, Paul, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, in Id., *Oeuvres*, a cura di J. Hytier, Paris, Gallimard, 1957; trad. it. di Stefano Agosti, *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci, seguito da Nota e digressione*, a cura di S. Agosti, Milano, SE, 1996.
- Valéry, Paul, *Note et digressions* (1919), in Id., *Oeuvres*, a cura di J. Hytier, Paris, Gallimard, 1957, pp. 1199-1233. Valéry, Paul, *Léonard et les philosophes* (1929), a cura di J. Hytier, Paris, Gallimard, 1957, pp. 1234-1269, trad. it. di D. Manca, *Leonardo e i filosofi*, Pisa, Edizioni ETS, 2019.

Zöllner, Frank, *Leonardo*, Köln, Taschen, 2016, pp. 29-32.

Bibliografia critica

Bischi, Gian Italo, *Matematica e Letteratura*, Milano, Egea, 2015.

Id., «Leonardo visto da Leonardo», in *Nuova Lettera Matematica*, 1, Palermo University Press, giugno 2020, pp. 112-121.

Brizio, Anna Maria, *Introduzione*, in Leonardo da Vinci, *Scritti scelti*, a cura di A. M. Brizio, Torino, UTET, 1966, pp. 5-26.

Cirnigliano, Giuditta, *Leonardo: dalla favola alla profezia*, in Leonardo, *Favole Profezie. Scritti letterari*, a cura di G. Cirnigliano e C. Vecce, Milano, Garzanti, 2019, pp. XIV-XXV.

Cocolicchio Decio, Russo, Biagio (a cura di), *Fisica moderna in «Civiltà delle macchine» di Leonardo Sinisgalli*, Montemurro-Venosa, Fondazione Leonardo Sinisgalli e Osanna edizioni, 2018.

Tassoni, Luigi, *Le meraviglie di Sinisgalli*, Montemurro, Fondazione Leonardo Sinisgalli, 2019.

Vecce, Carlo, *Prefazione*, in Leonardo, *Favole Profezie. Scritti letterari*, a cura di G. Cirnigliano e C. Vecce, pp. VII-XIII.

Le tracce dell'erbario di Dioscoride nel poema medico *Regimen Sanitatis Salernitanum*

Beáta TOMBI

Università di Pécs

Abstract: The *Regimen sanitatis Salernitanum*, written by physicians of the Schola Medica Salernitana, has been widely studied for its references to Hippocratic humoral theory and Avicenna's ideas on health. Yet verses XXXIX–LXXVI, which focus on the healing and preventive uses of herbs from household and monastic gardens, have often been overlooked.

My research explores how these herbal sections connect to Dioscorides' *De Materia Medica*, a key pharmacological text known in Greek, Latin, and Arabic during the Middle Ages. I examine how the *Regimen* adapted this scientific knowledge into a didactic, accessible format, and which plants were selected for inclusion, revealing a possible link to Salerno's teaching of *lectio simplicium*, or herbal medicine.

Keywords: *Dioscorides, Regimen sanitatis Salernitanum, herbs / medicinal plants, De Materia Medica, Schola Medica Salernitana*

Introduzione

Nel IX secolo, i medici della Schola Medica Salernitana, fondata in quel periodo, composero un poema didattico, il *Regimen sanitatis Salernitanum*, che per lunghi secoli fu l'unico e il primo compendio di regole in circolazione, dedicato non solo alla cura delle malattie, ma anche alla loro prevenzione. Secondo l'edizione originale, il nucleo del poema medico, composto da 364 versi, è costituito dalla tipologia umorale di Galeno, il

medico e filosofo di origine greca che per primo sistematizzò la dottrina umorale di Ippocrate e le (delle) interpretazioni e trascrizioni delle indicazioni sulla salute del poliedrico scienziato persiano Avicenna.

Non sorprende, dunque, che gli studi sul *Regimen* si siano concentrati principalmente sull'influenza dei suddetti studiosi antichi e sulle varie risonanze delle opere a loro attribuite all'interno del testo. Le spiegazioni riguardanti le proporzioni dei fluidi corporei (sangue, bile, bile nera e flegma) associate ai tipi di quattro temperamenti (sanguigno, collerico, flemmatico e malinconico), così come la descrizione delle diete ideali o delle cure più efficaci ad esse dedicate, si sono rivelate un campo di ricerca davvero ricco e promettente.

Non si deve, tuttavia, dimenticare che, oltre alle rime di carattere anatomico, fisiologico, patologico, terapeutico e farmacologico, che costituiscono la parte principale del poema, esistono anche numerose strofe che erano state precedentemente trascurate nell'ambito delle ricerche. Nei versi dal XXXIX al LXXVI, ad esempio, sono trattati vari frutti, ortaggi e piante medicinali, i quali esercitano effetti positivi dal punto di vista fisiologico sull'organismo umano¹. Queste piante, impiegate sia a scopo terapeutico che nella prevenzione delle malattie, non sono state introdotte nel *Regimen* attraverso le opere dei medici e filosofi sopra citati, bensì, con grande probabilità, sono state recepite tramite l'erbario del medico, farmacologo e botanico greco Dioscoride.

L'obiettivo del presente saggio è analizzare in che modo l'erbario di Dioscoride sia stato trasmesso al Medioevo e come questo trovi espressione nel poema didattico intitolato *Regimen*. Cerco, inoltre, di rispondere alla domanda su quali piante medicinali e per quale motivo specifico siano state incluse nel testo medievale e in che misura il *Regimen*, canonizzato come testo divulgativo, abbia modificato i contenuti dell'opera di Dioscoride, scritta con un intento scientifico.

¹ Schultheisz Emil, *Egy orvosi tanköltemény, a salernói „Regimen sanitatis”*, in Id., *Fejezetek az orvosi művelődés történetéből*, Piliscsaba, Magyar Tudománytörténeti Intézet, pp. 118-120.

1. Il trattato dioscoridiano

Il manuale botanico *De Materia Medica* di Dioscoride, composto nel I secolo d.C., è considerato uno dei testi fondamentali della storia della botanica, della medicina e della farmacologia². Quest'opera rappresentò un'autorità indiscussa per oltre 1500 anni, venendo ampiamente letta e tradotta in latino, greco e arabo durante il Medioevo. Il medico e farmacologo greco, compilò un'opera che descrive circa 600 piante, i loro usi terapeutici e le loro proprietà farmacologiche, basandosi su conoscenze precedenti e su esperienze personali³.

Un esempio straordinario dell'influenza del trattato dioscoridiano è rappresentato dal *Codex Vindobonensis*, prodotto a Costantinopoli intorno al 512 d.C. La diffusione del *De Materia Medica* invece non si limitò al mondo greco-romano. Durante il Medioevo, i testi di Dioscoride furono tradotti in siriano e in arabo, con una significativa traduzione avvenuta nel 948 d.C. Gli studiosi arabi non solo conservarono il testo, ma lo arricchirono, come evidenziato dal *Codex Top Kapu Saray* del 1224, un manoscritto magnificamente illustrato conservato a Istanbul⁴. Da tutto ciò si evince chiaramente che il testo dioscoridiano ha avuto una diffusione straordinaria nel Medioevo⁵, plasmando profondamente la medicina di quell'epoca⁶.

² Dioscoride fu uno dei primi autori a condurre un'osservazione diretta delle piante nel loro habitat naturale, documentandone le caratteristiche morfologiche e fisiologiche in tutte le fasi del loro sviluppo (cfr. Dioscorides, *Original Dedication*, in *De Materia Medica*, a cura di Tess Anne Osbaldeston - Robert P. Wood, Parkhurst, Ibis Press, 2000, pp. viii-xiii).

³ Cfr. George Sarton, *A history of science*, Harvard University Press, Cambridge 1952-1959, vol. I, pp. 457-498.

⁴ Cfr. Dioscorides, *De Materia*, op. cit., pp. xx-xiviii.

⁵ Il ruolo determinante di Dioscoride nel Medioevo è attestato anche dal fatto che Dante stesso lo menziona nella sua *Commedia*. Il medico, collocato nel vestibolo dell'Inferno non per colpa propria, ma unicamente per la sua condizione storica, viene descritto come «buon accoglitor» con cui il poeta intende sottolineare la rilevanza di Dioscoride nel campo della botanica e della farmacopea: «[...] e vidi il buono *accoglitor del quale*, / *Diascoride dico*» (Dante Alighieri, *Divina Commedia, Inferno*, a cura di Aldo Vallone-Luigi Scorrano, Ferraro, Napoli, 1984, canto VI, vv. 139-140).

⁶ La tradizione manoscritta del *De Materia Medica* continuò ad evolversi anche nel Rinascimento. Ad esempio, il botanico Pietro Andrea Mattioli usò il *Codex Vindobonensis* come fonte principale per i suoi commentari, mentre stampatori come Christoffel Plantin contribuirono alla diffusione del testo in Europa, illustrando erbolari per studiosi come Dodonaeus, Clusius e Lobelius.

L'opera articolata in cinque libri si struttura come un trattato di classificazione botanica e farmaceutica, comprendente anche la descrizione e la preparazione di principi attivi di origine vegetale, animale e minerale di rilevanza terapeutica. Il primo libro esamina le piante aromatiche e le strutture vegetali secernenti sostanze oleose, gommose o resinose, oltre ai frutti carnosì, classificandone le proprietà chimico-farmacologiche. Il secondo libro si concentra sui prodotti di origine animale con applicazioni dietetiche e terapeutiche, nonché sulle specie vegetali di interesse agronomico, quali cereali, leguminose, crucifere e altre piante coltivate a scopo alimentare. Il terzo libro analizza in dettaglio radici, succhi, erbe e semi, descrivendone l'impiego sia in ambito nutrizionale che medico, con particolare attenzione alle loro proprietà biologiche e farmacodinamiche. Il quarto libro è dedicato alle piante medicinali dotate di effetti narcotici o tossici, evidenziandone le modalità d'uso, il meccanismo d'azione e i potenziali rischi. Infine, il quinto libro approfondisce lo studio dei vini e dei minerali metallici, analizzandone le proprietà chimico-fisiche e il loro impiego nella pratica medica, con riferimento agli effetti terapeutici e alle possibili applicazioni in ambito farmacologico⁷.

La maggior parte delle piante descritte da Dioscoride era ampiamente coltivata nei giardini dell'antichità, testimoniando il profondo legame tra botanica, medicina e architettura del paesaggio. Un esempio emblematico è costituito dai giardini pensili di Babilonia, annoverati tra le sette meraviglie del mondo antico e simbolo della raffinata cultura agronomica del tempo. Dopo la caduta dell'Impero Romano, la tradizione dei giardini antichi sopravvisse nell'immaginario collettivo attraverso fonti letterarie e mitologiche greco-romane, spesso rielaborate nel topos del *locus amoenus*, rappresentazione di uno spazio ideale naturale armonioso e rigoglioso⁸.

Nel Medioevo il concetto di giardino conobbe una nuova fase di sviluppo, assumendo una funzione non solo estetica e simbolica, ma anche terapeutica e spirituale. Nei monasteri e nelle abbazie si affermò il modello dell'*hortus conclusus*, un giardino recintato da alte mura, concepito come

⁷ *Ibid.*

⁸ Franco Cardini-Massimo Miglio, *Nostalgia del Paradiso: il giardino medievale*, Roma, Laterza, 2002, pp. 3-36.

luogo di meditazione e coltivazione di piante officinali. Al centro di questi spazi era spesso collocata una fontana, simbolo di Cristo come fonte di vita, a testimonianza della profonda integrazione tra botanica, religione e scienza medica nell'epoca medievale.

2. La botanica nel Medioevo: tra scienza e insegnamento

2.1. Orti botanici nel Medioevo

Gli orti botanici affondano le loro radici nel mondo antico. Tuttavia, è nel Medioevo che questi giardini acquisiscono un ruolo di primaria importanza, divenendo veri e propri laboratori a cielo aperto per la ricerca e la sperimentazione botanica e farmaceutica. Questi spazi verdi, non erano semplici giardini ornamentali, ma veri e propri centri di produzione di farmaci e rimedi naturali. Ciò dimostra come questi giardini fossero giustamente definiti «hortus simplex»: dedicati esclusivamente alla coltivazione di «semplici», ovvero piante medicinali, secondo la classificazione botanica dell'epoca⁹.

Nei giardini dei monasteri, i monaci, autentici eruditi del loro tempo, coltivavano una varietà di piante medicinali, aromatiche e alimentari. Le loro conoscenze, radicate negli antichi testi greci e arabi, permettevano di identificare, classificare e utilizzare le piante per scopi terapeutici. Attraverso ricerche sistematiche, gli erboristi e gli alchimisti monastici sperimentavano combinazioni e dosaggi per sviluppare rimedi contro le malattie più comuni. I risultati erano raccolti in erbari e manoscritti illustrati, che documentavano le caratteristiche botaniche e le proprietà terapeutiche delle specie studiate¹⁰.

Non sorprende, quindi, che anche la progettazione del primo giardino botanico si sia ispirata al modello degli orti monastici. Il primo orto botanico¹¹ in Italia fu il Giardino della Minerva, fondato a Salerno tra la fine

⁹ Ettore Pacini, *La rappresentazione delle piante agli inizi del XVII. secolo*, in Antonio Graniti (a cura di), *Federico Cesi, un principe naturalista*, Roma, Bardi, pp. 239-266.

¹⁰ Rosa Carafa, *I „semplici“ e „circa instans“*, in Maria Pasca (a cura di), *La scuola medica salernitana, storia, immagini, manoscritti dal XI al XIII sec.*, Napoli, Electa, 1988, pp. 102-116.

¹¹ La fondazione del primo giardino botanico moderno è attribuita a Luca Ghini, medico e botanico, che, con il sostegno di Cosimo de' Medici, creò l'orto botanico a Pisa nel 1543 (cfr.

del XIII e l'inizio del XIV secolo. Secondo le fonti, il giardino venne realizzato esclusivamente con finalità didattiche per gli studenti della Scuola Medica Salernitana¹². Tuttavia, questa iniziativa straordinaria poté sopravvivere e prosperare solo grazie al solido legame che la scuola intratteneva con l'abbazia di Montecassino, un importante centro culturale e scientifico che garantiva il sostegno pratico e intellettuale necessario per il suo sviluppo e successo¹³.

La struttura del giardino si organizzava in quattro aree principali. La prima era dedicata alla coltivazione delle verdure (*horti*), essenziali per l'alimentazione. La seconda ospitava alberi da frutto (*pomaria*), fornendo risorse alimentari supplementari. La terza includeva giardini con alberi e piante ornamentali (*viridaria*), destinati a scopi estetici e contemplativi. Infine, la quarta area era riservata alle erbe officinali (*herbaria*), fondamentali per la medicina monastica¹⁴.

La struttura del *Regimen* è organizzata esattamente secondo la disposizione del giardino, a testimonianza della sua finalità didattica¹⁵. Nondimeno, si rileva tra di essi una differenza sostanziale. Per ragioni di utilità pratica, il poema omette la sezione dedicata agli alberi e alle piante ornamentali, in quanto privi di comprovati effetti benefici sull'organismo umano. Si apre con l'esposizione delle proprietà terapeutiche delle piante,

Giovanni Arcangeli, «Brevi notizie sull'orto botanico pisano», in *Bull. della Società botanica italiana*, no 9, 1900, pp. 171-173).

¹² Cfr. Andrea Sinno, *La scuola medica salernitana e i suoi mestieri*, a cura di Marcello Napoli, Avellino, Edizioni Ripostes, 2002.

¹³ Mauro Luciano, «La scuola medica salernitana e il Giardino della Minerva», in *Natura e montagna: bollettino trimestrale della Società emiliana Pro montibus et silvis e della Unione bolognese naturalisti*, no 3, 2016, pp. 4-8.

¹⁴ Franco Cardini-Massimo Miglio, *Nostalgia del Paradiso*, op. cit., pp. 12-16.

¹⁵ Il parallelismo tra la struttura del giardino e l'organizzazione del testo non è meramente stilistico, ma riflette un preciso metodo epistemologico. La scienza medievale, infatti, si caratterizza per un approccio pragmatico e funzionale, in cui la conoscenza è ordinata secondo criteri di utilità e applicabilità. La disposizione spaziale del giardino diviene così una metafora dell'ordine del sapere, in cui ogni elemento trova collocazione in base alla sua rilevanza pratica. Questa corrispondenza tra ambiente naturale e testo scritto sottolinea la volontà di trasmettere un sapere strutturato e immediatamente fruibile. Il *Regimen* si inserisce dunque in una tradizione intellettuale in cui forma e contenuto si rispecchiano reciprocamente, confermando l'intento didattico dell'opera (cfr. Edward Grand, *La scienza nel medioevo*, Bologna, il Mulino, 1983, pp. 12-37).

con la trattazione degli alberi da frutto e si conclude con un'accurata illustrazione delle specie di interesse medicinale. Queste ultime costituiscono il gruppo più numeroso, mentre gli alberi da frutto sono rappresentati in misura minore, comprendendo varietà come peri, noci, ciliegi, susini, fichi e noccioli. A seguire, si trova un numero limitato di piante orticole, tra cui cavoli, cipolle, porri e carote. Dalla trattazione emerge chiaramente che prevalenti sono le specie aromatiche e officinali, la cui importanza fitoterapica è ampiamente riconosciuta nel poema.

2.2. La Scuola Medica Salernitana e il *Regimen Sanitatis Salerni*

La Scuola Medica Salernitana, considerata la più antica istituzione medica dell'Europa occidentale, nacque dall'incontro di tradizioni mediche greche, latine, arabe ed ebraiche. La leggenda dell'incontro tra quattro viandanti di diversa nazionalità, l'ebreo Elino, il greco Ponto, l'arabo Adela e il latino Salernus, simboleggia un sodalizio caratterizzato da un'impronta internazionale e laica¹⁶.

La storia della Scuola si sviluppa attraverso vari momenti cruciali. Inizialmente, fino al 1000, fu caratterizzata dall'arrivo di Costantino l'Africano, che introdusse importanti testi medici arabi tradotti in latino, contribuendo all'arricchimento delle conoscenze mediche occidentali. Successivamente, nel periodo che va dall'XI al XIII secolo, la Scuola attraversò la sua fase di massimo splendore, in particolare modo durante il dominio normanno. In questo periodo, divenne un punto di riferimento per la medicina, acquisendo una grande notorietà in tutta Europa. Infine, a partire dal XIII secolo, la Scuola iniziò a declinare progressivamente, perdendo parte della sua importanza fino alla sua chiusura definitiva nel 1811, quando Gioacchino Murat, con la riorganizzazione dell'istruzione pubblica, attribuì all'Università di Napoli l'esclusiva facoltà di conferire lauree in medicina¹⁷.

¹⁶ Massimo Oldoni, «La scuola medica di Salerno nella cultura europea fra IX e XIII secolo», in *Quaderni Medievali*, no 23, 1987, pp. 74-93.

¹⁷ Maria Pasca, *La Scuola medica salernitana: storia, immagini, manoscritti dall'XI al XIII secolo*, Napoli, Electa, 2005, pp. 9-67.

La posizione strategica di Salerno nel Mediterraneo favorì scambi culturali con l'Oriente e l'Africa, mentre il regno longobardo e i legami con la Curia romana permisero la salvaguardia della tradizione greco-latina. Durante il Medioevo, Salerno era nota come «Hippocratica civitas», simbolo di eccellenza medica.

L'insegnamento si basava su un rigido percorso di formazione: tre anni di logica, cinque di medicina con esercitazioni pratiche (come dissezioni), un esame finale e un anno di pratica presso un medico esperto. Questo modello prefigurava i moderni percorsi di studio medico. Tra i principali esponenti della Scuola Medica Salernitana, si distinguono figure di grande rilevanza per il loro contributo alla medicina medievale. Alfano I, vescovo di Salerno, rivisitò le teorie umorali di Ippocrate e Galeno, proponendo una sintesi delle loro dottrine, che continuò a influenzare profondamente l'insegnamento medico. Costantino l'Africano, un altro personaggio centrale, fu il principale veicolo di trasmissione della scienza islamica in Occidente: le sue traduzioni in latino delle opere di Ippocrate e Galeno, nonché dei trattati di medicina araba, divennero fondamentali per la formazione dei medici salernitani e costituirono una base solida per l'insegnamento medico in Europa. Trotula de'Ruggiero, con il suo trattato sulla ginecologia *De Mulierum Passionibus*, apportò contributi significativi allo studio della salute femminile, ponendo particolare attenzione alle problematiche legate alla gravidanza, al parto e alla cosmesi. Inoltre, Matteo Plateario, autore del *Circa instans*, un'opera enciclopedica sulle proprietà medicamentose delle piante, arricchì la tradizione botanica medica medievale, influenzando l'approccio terapeutico all'uso delle piante medicinali. Questi autori, con i loro lavori, segnarono l'evoluzione della medicina medievale e contribuirono a consolidare la posizione di Salerno come centro di riferimento per lo studio della medicina¹⁸.

Uno dei testi più autorevoli e rappresentativi della Schola Medica Salernitana è il *Regimen Sanitatis Salerni*, la cui genesi è circondata da

¹⁸ Riccardo Avallone, *La Scuola Medica Salernitana, la più antica Università d'Europa e del mondo*, Salerno, Centro Studi e Documentazione della Scuola Medica Salernitana, 1996, pp. 3-25.

numerose leggende e ipotesi sulla sua origine¹⁹. Il poema medico, noto anche come il *Flos medicinae Scholae Salernitanae*, rappresenta una sintesi della sapienza medica dell'epoca. I primi versi risalgono al X secolo, ma nel corso dei secoli il testo subì numerose modifiche²⁰.

Il testo si articola in 103 capitoletti, caratterizzati da una struttura ritmica in versi. L'opera si apre con un'introduzione che sottolinea l'importanza della medicina preventiva. Nei capitoli dal II al XIX viene trattata la cura del corpo, con particolare attenzione alla teoria dei quattro umori, fondamentale nella medicina medievale. I capitoli XX-XXXVIII si concentrano sull'alimentazione e sulla dieta, affrontando anche il tema dell'igiene personale. Nei capitoli XXXIX-LVII, l'attenzione si sposta sull'impatto della frutta nella dieta, sulle proprietà nutritive degli animali e sulle virtù terapeutiche di diversi vegetali. Segue, nei capitoli LVII-LXXXII, una rassegna dettagliata delle specie vegetali e della loro essenza, evidenziando il loro utilizzo nella cura di numerose malattie. I capitoli LXXXIII-XC sono dedicati alle pratiche anatomiche, analizzando il rapporto tra la teoria dei quattro umori e i quattro principi naturali. Nei capitoli XCI-CI viene presentata una sintesi sulla pratica del salasso, tecnica ampiamente diffusa nella medicina salernitana. Infine, gli ultimi capitoli (CII-CIII) offrono un grande affresco della vita medievale, con una riflessione sul vivere bene

¹⁹ Secondo la leggenda, il *Regimen Sanitatis Salerni* sarebbe stato composto dai medici della Schola Medica Salernitana come omaggio per il Principe Roberto II di Normandia, figlio di Guglielmo il Conquistatore. Dopo la morte del fratello, Roberto nutriva la speranza di tornare in Inghilterra per essere incoronato re, il che probabilmente spiega l'omaggio iniziale contenuto nel poema, indirizzato al re d'Inghilterra: «Questo scrisse al re anglicano / L'ateneo salernitano» (*Regimen Sanitatis seu Flos Medicinae Salerni*, tradotto da Pio Magenta, a cura di Ercole Vittore Ferrario, Milano, Stedar, 1957, capo 1.) Tuttavia, Roberto non divenne mai re d'Inghilterra, poiché nel 1106, durante la battaglia di Tinchebrai, subì una sconfitta e trascorse il resto della sua vita in prigione.

²⁰ Non esiste un testo univoco del *Flos Medicinae Salerni*, bensì molteplici redazioni, ciascuna attestata nei singoli codici o nelle prime edizioni a stampa. Circa 100 manoscritti tramandano l'opera, testimoniandone l'ampia diffusione, a cui si aggiungono oltre 300 edizioni a stampa. La lunghezza del *Regimen* subiva variazioni significative: la versione più breve consta di soli otto versi, mentre la più ampia, risultante dalla raccolta di frammenti dispersi, raggiunge i 3500 versi, comprendendo anche contributi di origine extrasalernitana (cfr. Federico Piantieri, *La scuola salernitana: versione proemiata pel dottore Federico Piantieri*, Napoli, M. Lombardi, 1868, pp. 3-23).

e in salute, ponendo l'accento sulla necessità di garantire le migliori condizioni di vita e benessere²¹.

3. Dal *De Materia* al *Regimen*

3.1. Identità nella diversità: la descrizione delle piante nelle opere

La struttura dell'opera di Dioscoride si distingue nettamente dai testi medici della sua epoca, sia per il criterio di organizzazione delle informazioni sia per l'approccio eminentemente pratico alla materia farmaceutica. Mentre autori come Plinio il Vecchio, nella sua *Naturalis Historia*, adottavano una modalità enciclopedica, accumulando una vasta quantità di dati e disponendoli spesso in ordine alfabetico o per categorie generali, Dioscoride preferì un sistema di classificazione basato sugli effetti farmacologici delle sostanze.

Grazie all'introduzione di un metodo di descrizione sistematica delle piante, senza precedenti nella tradizione medica e botanica dell'epoca, Dioscoride strutturò ogni voce secondo un criterio preciso e uniforme, conferendo alla sua opera un valore scientifico duraturo. Per ciascuna pianta, egli riportava innanzitutto il nome principale, accompagnato dalle varianti linguistiche o dialettali conosciute, per facilitarne l'identificazione. Seguiva l'indicazione della provenienza geografica, un aspetto fondamentale poiché l'efficacia terapeutica poteva variare in base alle condizioni ambientali di crescita. Un'attenzione particolare era riservata alla descrizione botanica, che comprendeva dettagli sulle caratteristiche morfologiche della pianta, come la forma delle foglie, il colore dei fiori e la tipologia del frutto o della radice, elementi essenziali per il riconoscimento. Diversamente alla prassi comune all'epoca, Dioscoride adottò un approccio analitico nello studio delle proprietà terapeutiche delle piante, esaminandone gli effetti sull'organismo e le possibili applicazioni mediche. Forniva, inoltre, indicazioni precise sulla raccolta e sulla preparazione, specificando il periodo ottimale per ottenere il massimo beneficio dalle sostanze vegetali e le tecniche più efficaci per conservarne le qualità farmacologiche. L'attenzione ai dettagli si estendeva

²¹ Cfr. *Regimen Sanitatis seu Flos Medicinae Salerni*, op. cit.

anche alla somministrazione e alle eventuali adulterazioni dei medicinali, offrendo criteri pratici per riconoscere le contraffazioni e garantire l'uso di rimedi autentici, un approccio che rese la sua opera un punto di riferimento fondamentale per la farmacologia successiva²².

Il *Regimen*, invece, per la sua natura poetica e la concisione dei versi, tratta le piante presenti nell'opera di Dioscoride esclusivamente in forma sintetica. L'influenza del capolavoro del botanico antico si manifesta non solo nella selezione delle piante, ma anche nella modalità di descrizione, che, sebbene più breve, conserva elementi fondamentali della tradizione farmaceutica dioscoridea. Il *Regimen* sembra, quindi, adattare il modello descrittivo di Dioscoride a un formato più conciso, mantenendo la sua attenzione per l'efficacia terapeutica e le proprietà farmacologiche delle sostanze vegetali. Tuttavia, il *Regimen* non segue in ogni aspetto il *De Materia Medica*. All'interno del testo poetico, infatti, si possono individuare passaggi che offrono informazioni nuove e dettagliate sulle piante trattate²³.

²² Il passaggio che segue mostra esattamente l'approccio descrittivo sistematico di Dioscoride. Vale a dire che il paragrafo non fornisce una descrizione dettagliata della morfologia della pianta e non fa riferimento diretto neanche alla sua raccolta: «*Ruta montana et hortensis. Montana et sylvestris acrior est sativa et hortensi et ad cibum haud apta.* (le diverse denominazioni della ruta con riferimento al suo habitat), *Ex hortensi autem esui magis idonea, quae iuxta ficos provenit* (luogo di crescita). *Utrumque genus urendi vim habet, calefacit, exulcerat* (entrambe le varietà hanno un effetto caustico, riscaldando e provocando ulcerazioni), *urinam ciet, menses ducit* (stimola la diuresi e favorisce il flusso menstruale), *ac tum cibo, tum etiam potu album sistit. Semen acetabuli mensura e vino bibitum contra letalia medicamenta est pro antidoto* (i semi bevuti in vino agiscono come antidoto contro i veleni letali). *Quin et folia per se praesumpta aut cum nucibus iuglandibus aridisve ficis irrita reddunt letifera* (le foglie neutralizzano i veleni mortali). *Sed et contra serpentes idonea sunt simili modo sumta* (è efficace anche contro i morsi di serpente). *Genituram exstinguit ruta seu esitata, seu bibita* (può avere effetti contraccettivi): *cocta autem cum anetho sicco tormina potu sedat* (cotta con aneto secco, allevia i dolori addominali se bevuta). *Facit et ad pectoris laterumque dolores spirandi difficultatem, tusses, pulmonis inflammationem* (è utile per i dolori al petto e ai fianchi, per la difficoltà respiratoria, la tosse e l'infiammazione polmonare), *coxendicum articularumque dolores et rigores periodicos pota, ut ante dictum est* (allevia i dolori articolari e le rigidità muscolari periodiche). *Item ad inflationes coli, vulvae rectique intestini cum oleo decocta et infusa* (decotta e infusa con olio, è efficace contro il gonfiore del colon, della vulva e del retto).» (*De Ruta*, in Dioscorides, *De Materia Medica*, op. cit., pp. 423-424).

²³ Il *Regimen* cita la ruta in vari passaggi (capo XIII, XX, LXI, LXVIII, LXXIX). È importante notare che solo il versetto LXI raccoglie e organizza tutti gli effetti benefici della ruta sull'organismo umano, mettendo in particolare evidenza soprattutto le sue proprietà antiparassitarie, il miglioramento della vista e il potenziamento del desiderio: «Pianta

3.2. La malva e l'issopo

Nell'analisi che segue, evidenzierò che i versi del *Regimen* dimostrano chiaramente un'influenza diretta dal testo di Dioscoride, riprendendone i concetti chiave, ma rielaborandoli in una forma poetica con un intento divulgativo. Dall'approfondimento emergerà chiaramente che il testo del *Regimen* non si limita alla conservazione dei termini più importanti dell'originale, ma li presenta in modo più chiaro e accessibile, facilitandone la comprensione anche per coloro che sono privi di un'istruzione formale.

De malva (Cap. CXLIV)

[...] Stomacho autem adversatur bonamque facit alvum, sed multo magis caules: utilis quoque est intestinis ac vesicae. Vim autem habent folia cruda mansa et cum salis pauxillo cataplasmatibus vice imposita aegilopia curandi. Verum cum cicatrix est inducenda, citra sales iis utendum est. Illita quoque contra apum vesparumque ictus efficax est. [...] Decoctum eius insessu vulvis emollit, quin et eo alvus commode eluitur ad intestinorum, matricis sedisque rosiones. Ius autem cum radice coctum contra letalia omnia valet, si a sorbentibus continuo evomatur.²⁴

De malva (Caput LVIII)

Dixerunt malvam veteres, quia molliat alvum.
Malva e radices rasae dedere feces:
Vulvae moverunt, et fluxum saepe dederunt²⁵

nobile è la ruta / Poiché fa la vista acuta: / Se tu meglio or vedi, al certo / Opra è sua, ed è suo merto. / Dessa l'estro all'uom rallenta, / E alle femmine lo aumenta. / Dessa infonde pudicizia, / Dà l'ingegno e la malizia. / Se la cuoci e al suol la getti / Dalle rie pulci lo netti.» (Dioscorides, *De Materia Medica*, op. cit., capo LXI, p. 33). Le altre strofe menzionano la ruta principalmente insieme ad altre piante, in relazione al trattamento di una specifica malattia o carenza, sempre in combinazione con altre erbe utili alla guarigione. Nella stanza XIII, ad esempio, essa appare tra le piante depurative o disintossicanti con un'attenzione esclusiva a questa proprietà: «Buoni antidoti son questi: /Ruta, rafano, aglio e vera / Teriaca, e noci e pera» (Dioscorides, *De Materia Medica*, op. cit., capo XIII, p. 9).

²⁴ *De malva*, in Pedanii Dioscoridiis, *De Materia Medica*, a cura di D. Carolus Gottlob Kühn, vol. I, Lipsiae, Prostat in Officina Libraria Car. Cnoblochi, 1829, pp. 260-261.

²⁵ *De malva*, in *Regimen Sanitatis Salernitatum*, op. cit., capo LVIII, p. 175.

Entrambi i testi attribuiscono alla malva proprietà emollienti e lassative, evidenziando il suo effetto benefico sull'intestino [«bonamque facit alvum» / «molliat alvum»] e sulla regolazione del flusso mestruale [«Decoctum eius inessu vulvis emollit, quin eteo alvus commode eluitur ad [...] matricis sedisque rosiones» / «fluxum saepe dederunt»]. Né Dioscoride né il *Regimen* tralasciano di menzionare che la malva è efficace nel contrastare le sostanze mortali ed è in grado di trattare le punture di api e vespe. Mentre nel primo testo, il riferimento alla funzione emetica è espressa in modo diretto [«Ius autem cum radice coctum contra letalia omnia valet, si a sorbentibus continuo evomatur»], nel secondo, quest'idea è rielaborata poeticamente mantenendo il concetto di purificazione intestinale [«Malva e radices rasae dedere feces»].

La classificazione delle proprietà principali e degli effetti terapeutici della malva, nonché la loro presenza in entrambi i testi, conferma l'esistenza di una continuità tra le due opere. Tuttavia, il rapporto tra i due testi non è dimostrato da un solo esempio, ma da numerosi casi simili. Ecco un'altra pianta che illustra questa relazione attraverso l'issopo stesso.

De hyssopo (Cap. XXVII)

Vim habet attenuantem, calefacientem. Decoctum cum ficis, aqua, melle et ruta, pulmonum inflammationibus, anhelationibus, diurnae tussi, destillationi et erectae cervicis spirationi adminiculum est. Vermes interimittit: itemque praestat, si cum melle delingatur. Humores crassos per alvam educit eius decoctum cum oxymelite potum. Comeditur et cum ficibus viridibus tritis ad subducendam alvum, valentius acturum, admistis nasturtio, vel iride, velerysimo: meliorem quoque colorem cuti conciliat.²⁶

De hyssopo (Caput LXVI)

Hysopus herba est purgans a pectore phlegma:
Ad pulmonis opus cum melle coquatur hysopus:
Vultibus eximum fertur reparare colorem.²⁷

Anche in questi due estratti testuali è evidente l'influenza del *De Materia Medica* sul *Regimen*. La scelta lessicale e lo stile rendono chiaro come

²⁶ *De Hyssopo*, in Pedanii Dioscoridiis, *De Materia Medica*, op. cit., pp. 372-373.

²⁷ *De hyssopo*, in *Regimen Sanitatis Salernitatum*, op. cit, p. 36.

lo stesso argomento, ovvero le diverse proprietà terapeutiche dell'issopo, venga trattato in modi differenti.

Il *De Materia Medica* organizza in forma scientifica e descrittiva le proprietà terapeutiche dell'issopo, evidenziandone la capacità di alleviare l'infiammazione polmonare, facilitare l'eliminazione delle secrezioni bronchiali e migliorare la respirazione nei casi di tosse persistente [«Vim habet attenuantem, calefacientem. [...] pulmonum inflammationibus, anhelationibus, diuturnae tussi, destillationi et erectae cervicis spirationi adminiculum est.»]. In aggiunta, viene sottolineato che esso contribuisce a migliorare il colorito della pelle [«meliorem quoque colorem cuti conciliat»], un aspetto che, nella concezione medica dell'epoca, era considerato un indicatore esteriore del benessere generale e della vitalità dell'individuo.

Il *Regimen*, al contrario, assume una forma poetica e aforistica [«Hysopus herba est purgans a pectore phlegma»]: invece di elencare dettagliatamente gli usi terapeutici della pianta, la sua efficacia viene espressa in modo sintetico e suggestivo, come se fosse una verità tramandata dalla tradizione. Gran parte della strofa si concentra sul ruolo dell'issopo nell'eliminazione delle secrezioni accumulate nei polmoni, accompagnato da una ricetta che può essere facilmente preparata anche a casa [«Ad pulmonis opus cum melle coquatur hysopus»]. Le istruzioni brevi e concise creano la sensazione che le considerazioni siano ben note a tutti. Anche l'idea che la pianta migliori il colorito del viso [«Vultibus eximium fertur reparare colorem»] è presentata come un sapere popolare, un sapere condiviso.

Conclusione

In questo mio lavoro, ho cercato di rispondere alla domanda sul tipo di relazione che si può istituire tra l'erbario di Dioscoride e il *Regimen Sanitatis Salernitanum*, ovvero in che misura il *De Materia Medica* abbia influenzato la genesi di questo poema medico.

Sebbene il legame tra i due testi sia evidente, non sono riuscita a determinare quale edizione del testo di Dioscoride abbia utilizzato il *Regimen* come riferimento. La causa di questa incertezza va ricercata nel fatto che il manoscritto del *De Materia Medica* scomparve dalla circolazione tra il VI e il XV secolo. Dopo il VI secolo, quando era ancora presente nel *Codex Vindobonensis* (Costantinopoli, 512), l'erbario cadde nell'oblio e riemerse solo

nel 1406 grazie a Giovanni Chortasmenos, monaco e medico del monastero di Prodromos a Costantinopoli. Naturalmente, ciò non significa che sia scomparso. Al contrario, visse il suo periodo d'oro tra i medici arabi e musulmani che realizzarono numerose traduzioni arabe. Così, giunse anche al monastero di Monte Cassino che, in quel periodo, era un vivace centro di sapere dell'epoca. Da lì, alla fine dell'XI secolo, fu trasferito alla Scuola di Salerno, insieme a una serie di opere greche tradotte dall'arabo al latino per arricchire il sapere medievale.

Non sorprende che il *Regimen*, molto apprezzato per la sua chiarezza, abbia preso come riferimento l'erbario di Dioscoride nella descrizione delle piante e delle erbe medicinali più utilizzate nella medicina medievale. Comunque, è importante considerare che il poema medievale non si limita a ispirarsi all'opera originale, ma ne amplifica il contenuto, trasformando la descrizione in un'elaborazione più poetica, senza però alterare le principali proprietà medicinali attribuite alle erbe.

Bibliografia

Testi di riferimento

Alighieri, Dante, *Divina Commedia, Inferno*, a cura di Aldo Vallone, Luigi Scorrano, Ferraro, Napoli, 1984.

Dioscorides, Pedanius, *De Materia Medica*, a cura di Tess Anne Osbaldeston, Robert P. Wood, Parkhurst, Ibis Press, 2000.

Dioscoridiis, Pedanii, *De Materia Medica*, a cura di D. Carolus Gottlob Kühn, vol. I, Lipsiae, Prostat in Officina Libraria Car. Knoblochi, 1829.

Regimen Sanitatis seu Flos Medicinæ Salerni, tradotto da Pio Magenta, a cura di Ercole Vittore Ferrario, Milano, Stedar, 1957.

Bibliografia critica

AA.VV., *Science – Early Modern Science*, a cura di Park, Katharine-Daston, Lorraine, Cambridge University Press, 2003.

Arcangeli, Giovanni, «Brevi notizie sull'orto botanico pisano», in *Bull. della Società botanica italiana*, no 9, 1900, pp. 171-173.

- Avallone, Riccardo, *La Scuola Medica Salernitana, la piu antica Università d'Europa e del mondo*, Salerno, 1996, pp. 3-25.
- Carafa, Rosa, *I „semplici” e „circa instans”*, in Maria Pasca (a cura di), *La scuola medica salernitana, storia, immagini, manoscritti dal XI al XIII sec.*, Napoli, Electa, 1988, pp. 102-116.
- Cardini, Franco, Massimo, Miglio, *Nostalgia del Paradiso: il giardino medievale*, Roma, Laterza, 2002, pp. 3-36.
- Grand, Edward, *La scienza nel medioevo*, Bologna, Il Mulino, 1983, pp. 12-37.
- Hefferon, Kathleen, *Let thy Food be thy Medicine – Plants and Modern Medicine*, New York, Oxford University Press, 2012.
- Luciano, Mauro, «La scuola medica salernitana e il Giardino della Minerva», in *Natura e montagna: bollettino trimestrale della Società emiliana Pro montibus et silvis e della Unione bolognese naturalisti*, no 3, 2016, pp. 4-8.
- Ogilvie, Brian W., *The Science of Describing – Natural History in Renaissance Europe*, University of Chicago Press, 2008.
- Oldoni, Massimo, «La scuola medica di Salerno nella cultura europea fra IX e XIII secolo», in *Quaderni Medievali*, no 23, 1987, pp. 74-93.
- Pacini, Ettore, *La rappresentazione delle piante agli inizi del XVII. secolo*, in Antonio Graniti (a cura di), *Federico Cesi, un principe naturalista*, Roma, Bardi, pp. 239-266.
- Pasca, Maria, *La Scuola medica salernitana: storia, immagini, manoscritti dall'XI al XIII secolo*, Napoli, Electa, 2005, pp. 9-67.
- Piantieri, Federico, *La scuola salernitana: versione proemiata pel dottore Federico Piantieri*, Napoli, M. Lombardi, 1868, pp. 3-23.
- Sarton, George, *A history of science*, Harvard University Press, Cambridge 1952-1959, vol. I, pp. 457-498.
- Schultheisz, Emil, *Egy orvosi tanköltemény, a salernói „Regimen sanitatis”*, in Id., *Fejezetek az orvosi művelődés történetéből*, Piliscsaba, Magyar Tudománytörténeti Intézet, pp. 118-120.
- Sinno, Andrea, *La scuola medica salernitana e i suoi mestieri*, a cura di Marcello Napoli, Avellino, Edizioni Ripostes, 2002.

Tito Livio nella *Virginia* di Vittorio Alfieri

Gabriela E. DIMA

Università "Alexandru Ioan Cuza" di Iași

Abstract: This paper examines Vittorio Alfieri's *Virginia* in relation to its principal source, Livy's *Ab Urbe Condita* (Book III, 44–58). While Alfieri remains largely faithful to Livy's narrative, he reshapes it to meet the demands of tragic drama, adding new elements to enhance emotional impact. Through a systematic comparison, the study highlights Alfieri's strategies of adaptation and narrative transformation.

Keywords: *tragedy, historical drammatization, parallel texts, adaptation*

La vicenda di Virginia trova la sua fonte nel noto lavoro di Tito Livio, *Ab Urbe Condita*, più specificatamente nel terzo libro, capitoli XLIV-LVIII. Tra tutte le tragedie alfieriane, *Virginia*, la prima «tragedia della libertà», è quella che più si avvicina alla fonte storica, soprattutto per quanto concerne la trama e il messaggio etico-politico. Tuttavia, come è consueto nei processi di trasposizione drammaturgica di materiale storico, l'autore procede a un'attenta rielaborazione del contenuto originario, nel rispetto dei principi dell'arte tragica e delle esigenze sceniche. Come osserva Angelo Fabrizi, è importante valutare l'opera di Alfieri tenendo conto del modo in cui lo scrittore abbia «assorbito» i classici¹. Nella sua autobiografia, Alfieri menziona di aver letto casualmente la vicenda e di essersene appassionato; inoltre egli traduce alcuni frammenti (che coprono con interruzioni il

¹ Cfr. Angelo Fabrizi, *Rileggere Alfieri*, Roma, Aracne, 2014, p. 334.

capitolo XLIV)², che avrebbero poi costituito l'ossatura della sua *Virginia*, lungamente elaborata (1777-1781).

Coerentemente con la poetica aristotelica, Alfieri interviene sull'andamento dell'azione operando tagli, condensando o aggiungendo episodi, modificando azioni secondarie e introducendo personaggi funzionali alla drammaturgia, talora assenti nell'opera liviana, mentre altri personaggi, presenti nella fonte, vengono eliminati, poiché ritenuti superflui rispetto alla tensione tragica centrale o all'unità d'azione. Inoltre, la tragedia si arresta approssimativamente all'altezza del capitolo XLVIII del testo di Livio, senza seguire fino alla conclusione le sorti di tutti coloro che vi sono coinvolti³.

I sei personaggi (Appio Claudio, Virginio, sua moglie Numitoria, Virginia, Icilio e Marco) sono affiancati dalla voce corale del popolo. Compaiono inoltre alcuni gruppi silenti – littori, seguaci di Icilio e schiavi di Marco – che svolgono una funzione esclusivamente scenica. Va osservato che, nella narrazione liviana, la madre di Virginia risulta già defunta al momento dei fatti, come afferma lo stesso Virginio: «uxorem sibi fato ereptam» (50.8); la giovane, infatti, è accompagnata dalla nutrice. Alfieri, invece, compie una scelta differente: introduce accanto a Virginia una figura materna viva e presente, attribuendole un ruolo di pari rilievo, con lo scopo di «acuire la tensione tragica»⁴.

Sin dalla scena d'apertura si colgono evidenti analogie con il testo liviano, sia nella caratterizzazione dei personaggi sia nella definizione delle premesse narrative. Virginio, il padre momentaneamente assente, viene descritto da Livio come colui che «honestum ordinem in Algido ducebat, vir exempli recti domi militiaeque» (44.2-3). Virginia e la madre sono presentate come donne educate secondo i medesimi principi morali, degne di un tale capofamiglia: «Perinde uxor instituta fuerat liberique instituebantur» (44.3). In Alfieri, le due figure femminili sono investite di un'aura di venerazione predeterminata nei confronti di Virginio, padre esigente che desidera

² Per un commento di questa traduzione, v. Patrizia Pellizzari, *Introduzione a Vittorio Alfieri, Frammenti di traduzioni*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2017, pp. xxx-xxxi.

³ Alfieri rifiuta il suggerimento di Calzabigi di finire la tragedia con la morte di Appio sia per non allungarla troppo, sia per non dare maggior risalto al personaggio (cfr. *Risposta dell'autore* in Vittorio Alfieri, *Virginia*, Roma, Signorelli, 1969, pp. 112-113).

⁴ Giovanni Cappello, *Invito alla lettura di Alfieri*, Milano, Mursia, 1990, p. 135.

accertarsi della virtù della figlia prima di concederle il consenso al matrimonio con il valoroso Icilio. Numitoria stessa, fiera cittadina romana, rivendica con orgoglio la trasmissione alla figlia degli stessi valori di libertà e odio della tirannia e dell'ipocrisia dei patrizi, affermando: «In un col latte / t'imbevvi io l'odio del patrizio nome» (I.47-48).

Per quanto riguarda Icilio, Livio ne sottolinea l'impegno politico e la fedeltà al popolo, definendolo «viro acri et pro causa plebis expertae virtutis» (44.3-4). Questo stesso profilo viene ripreso in chiave più affettiva dalle due eroine alfieriane, che sembrano quasi gareggiare nel celebrarne le virtù. Numitoria asserisce: «In cor d'Icilio han seggio / Virtù, valor, senno, incorrotta fede» (I.34-35), mentre Virginia ne loda «la libera al par che ardita fronte» (I.40), nonché «il suo parlar verace, / l'imperterrito cor, la nobil ira» (I.43-44).

Dal punto di vista narrativo, Tito Livio adotta, come è lecito attendersi da uno storico, una sequenza cronologica degli eventi. Egli riferisce l'interesse nutrito da Appio Claudio per Virginia e la successiva cospirazione ordita con Marco Claudio allo scopo di impossessarsi della giovane mediante un pretesto giuridico, conferendo così al gesto di Marco l'evidente carattere di esecuzione di un piano già accuratamente predisposto. Alfieri invece sceglie un approccio drammaturgico per cui l'azione si apre in un luogo altamente simbolico – il foro romano – e si concentra inizialmente sulla presentazione dei personaggi, senza fornire anticipazioni esplicite circa gli sviluppi futuri della vicenda, se non attraverso accenni alla tirannide ormai instaurata a Roma. Soltanto nelle ultime parole di Virginia nel dialogo con la madre si ravvisa un velato riferimento a un possibile abuso, ma la rivelazione viene bruscamente interrotta dall'irruzione di Marco Claudio sulla scena. Alfieri opta dunque per una costruzione teatrale fondata sulla tensione, mantenendo volutamente celate le motivazioni dell'intervento di Marco, il cui significato si chiarirà soltanto al termine del primo atto, alimentando così un senso di sospensione e ambiguità funzionale alla dinamica tragica.

La prima parte dell'episodio si sviluppa in stretta consonanza con il racconto liviano, in cui Marco Claudio intercetta Virginia mentre si reca a scuola nel foro e, dichiarandola sua schiava, figlia di una schiava, tenta di condurla via con sé: «serva sua natam servamque appellans, sequique se iubebat: cunctantem vi abstracturum» (44.6). Nell'elaborazione alfieriana, la

scena subisce un lieve spostamento temporale: Virginia viene sorpresa al momento in cui, accompagnata dalla madre, si accinge a lasciare il foro per rientrare a casa. Tuttavia, l'intervento di Marco risulta sostanzialmente analogo. Rivolgendosi agli schiavi che lo scortano, egli afferma: «Ella è mia serva / Nata, qual voi» (I.58-59) e ribadisce poco dopo: «O i servi miei / Tosto ella segua; o tratta a forza andranne» (I.91-92).

L'intervento del popolo, attirato dalle grida della nutrice nel testo liviano e da quelle della madre nella versione alfieriana, ostacola però il compimento del piano. In Livio, a Marco era stato imposto di non cedere alle pressioni di coloro che chiedevano la libertà provvisoria per la ragazza ma, quando si trova nell'impossibilità di ricorrere alla forza, opta per un ricorso strategico alla legalità, volto a calmare la folla e garantire la presenza della ragazza davanti al decemviro: «adsertor nihil opus esse multitudine concitata ait; se iure grassari, non vi. Vocat puellam in ius. Auctoribus qui aderant ut sequerentur, ad tribunal Appi perventum est» (44.8-9). L'intera scena acquista una marcata intensità drammatica nella rielaborazione alfieriana, che si distingue per l'ampliamento del ruolo di Icilio e per l'accresciuta tensione tragica. Alfieri infatti, pur ricalcando la struttura narrativa liviana, opera una trasformazione significativa sia nel tono che nella funzione dei personaggi. Marco, nella versione tragica, tenta inizialmente di trascinare Virginia via con la forza, dichiarandosi comunque disponibile a presentare le proprie «prove» dinanzi al tribunale: «Ad incorrotto tribunal supremo, / Se il vuoi tu poscia, ampia ragion son presto / A dar dell'opra mia» (I.93-95). Tali parole risultano particolarmente cariche di ironia drammatica, se lette alla luce del fatto che proprio Appio, giudice di quel «incorrotto» tribunale, è il principale artefice del complotto.

Virginia, da parte sua, subisce una trasformazione sostanziale rispetto alla «pavida puella stupente» (44.7) delineata da Livio. In Alfieri, lei emerge con forza come figura eroica⁵, consapevole della propria identità e dei valori di libertà che incarna: «Io d'alto padre / Figlia, certo, son io: mi sento in petto / Libera palpitar romana l'alma» (I.104-106). La sua fierezza rappresenta non

⁵ Marcello Passeri ritiene che gli altri personaggi vivono “nella riverberazione della luce abbagliante della personalità eroica della protagonista” in *Introduzione a Vittorio Alfieri, Virginia, op. cit.*, p. XII.

solo una rivendicazione personale, ma un'affermazione simbolica della dignità plebea⁶ contro la violenza del potere aristocratico.

La tensione drammatica raggiunge un apice nel momento in cui l'azione di Marco viene fermata dall'intervento di Icilio. Il contrasto fra i due personaggi, rappresentanti due categorie sociali diverse e contrastanti, si configura chiaramente nelle parole del giovane: Icilio rivendica la propria integrità personale e il disprezzo per ogni forma di corruzione: «Io, che finor spergiuro / Non sono; io, che l'onor non mai tradito, / Né venduto ho; che ignobil sangue vanto, / E nobil cor» (I.145-148). Marco, dal canto suo, replica con un'accusa: «Icilio, uso alle risse, / Fra le discordie e i torbidi cresciuto, / Ben è dover, che a rinnovar tumulti / Onde ognora ti pasci, or tu quest'uno / Pretesto afferi» (I.132-136). L'idea di Icilio come agitatore, incline a sfruttare ogni occasione, compresa la sorte della fidanzata, per fomentare disordini trova riscontro in Livio dove, tuttavia, è il decemviro stesso a rivolgere direttamente a Icilio questa imputazione: «cum Appius non Verginiam defendi ab Icilio, sed inquietum hominem et tribunatum etiam nunc spirantem locum seditionis quaerere diceret» (46.1-3).

Nella tragedia, Icilio non è ancora consapevole del ruolo centrale di Appio nel complotto, sebbene lo definisca con espressioni fortemente denigratorie quali «d'ogni virtù mortal nemico» (I.159) e «oppressor, duro, feroce, altero» (I.160), e ne intuisca la presenza dietro l'azione di Marco alludendo a un «infame arcano» (I.189). È attraverso un appello alla reputazione di Virginio e al rispetto che egli stesso godeva tra il popolo che Icilio riesce infine a sollevare l'indignazione collettiva, ottenendo il sostegno necessario a proteggere Virginia, secondo il modello narrativo delineato da Livio.

La quinta scena, che conclude il primo atto della tragedia alfieriana, segna un momento di svolta rivelando finalmente la causa scatenante dell'intera vicenda. È in questo frangente che Virginia diventa consapevole dell'identità del vero responsabile. Quando comprende dalle parole di Icilio che Marco è «d'Appio tiranno il rio ministro» (I.265) e il giovane le conferma che «schiavo / D'ogni sua voglia egli è» (I.265-266), la giovane svela

⁶ Secondo Giacomo Debenedetti, "la condizione di plebea è sentita, da Virginia e dai suoi, come un titolo di onore", in *Vocazione di Vittorio Alfieri*, Milano, Garzanti, 1995, p. 60.

l'angosciosa verità che fino a quel momento aveva celato: «Appio, è gran tempo, / D'iniquo amor arde per me» (I.267-268).

Nel racconto liviano, la motivazione di Appio è indicata fin da subito in modo esplicito: egli è mosso da *libido*, che evolve in un *amor amens* – una passione folle, incontrollata e profondamente immorale. Lo storico, tuttavia, adotta un registro conciso: «Ap. Claudium virginis plebeiae stuprandae libido cepit [...] Hanc virginem adultam forma excellentem Appius amore amens pretio ac spe perlicere adortus, postquam omnia pudore saepta anima dverterat, ad crudelem superbamque vim animum convertit» (44.2,4). Alfieri, al contrario, trasforma questo passaggio in un monologo di intensa carica drammatica. Le parole di Virginia esprimono non solo orrore per la violenza imminente, ma anche una lucidissima denuncia della corruzione morale che avvelena il potere: «Odi sfrenato ardire. / Or di sedurre, or d'ingannar più volte / l'onestà mia tentò: lusinghe, preghi, / promesse, doni, anco minacce, e quanto / dell'onestade ai nobili par prezzo, / tutto spiegò» (I.271-276). La giovane, infine, disvela l'«orrido arcano»: «Appio la fraude / Ora, e la forza, all'arti prime aggiunge; / Giudice, e parte egli è» (I.286-288), evidenziando l'inaccettabile conflitto d'interessi in cui si trova il decemviro.

Questa confessione-accusa, che colpisce profondamente Icilio per la gravità della situazione, lo induce a richiamare con urgenza Virginio a Roma, cosciente del fatto che «troppo è necessario il padre» (I.300). Infatti, anche Livio menziona che «in eo verti puellae salutem» (46.6); tale tempestività si rivelerà decisiva per prevenire le ulteriori macchinazioni di Appio, volte a ostacolare il ritorno di Virginio.

L'atto secondo della tragedia si concentra sulla prima comparizione di Virginia davanti al tribunale di Appio, un momento che culmina con la decisione del decemviro di rimandare ogni giudizio, in attesa del possibile ritorno di Virginio, lasciando la giovane in libertà provvisoria. Marco Claudio ripropone la sua versione dei fatti davanti al giudice, promettendo di fornire prove inconfutabili, come dichiarato nella fonte storica: «id se indicio compertum adferre probaturumque vel ipso Verginio iudice» (44.10). Nella tragedia, la stessa promessa di Marco è seguita da un'ulteriore precisazione riguardo le prove, che Alfieri rende più dettagliate: «Gente, cui noto è il prezzo, il tempo, il modo, / Condotta ho meco» (II.97-98).

Livio attribuisce ai difensori di Virginia il compito di sostenere la necessità legale di avere il padre presente al processo e di richiedere la libertà provvisoria della giovane, affinché «neu patiatur virginem adultam famae prius quam libertatis periculum adire» (44.12). Nella tragedia, Alfieri assegna interamente questo ruolo a Icilio: «Addur di legge anch'io vo' gli usi; e dico / Che della figlia giudicar non lice, / S'anco il padre non v'è» (II.130-132).

La risposta di Appio non tarda ad arrivare, e il decemviro ordina ai littori di circondare Icilio e fermarlo (cfr. II.169-172). Si tratta di una drammatizzazione del corrispondente passo di Livio (cfr. 45.6), intesa a conferire maggiore movimento alla scena, ma senza alterare il contenuto storico. Quando Icilio riprende la parola, gli elementi del testo liviano sono ancora presenti, in forma più esplicita. Infatti, mentre Livio si limita a un'allusione alla tirannia, affermando che «in liberos quoque nostros coniugesque regnum vestrae libidini datum est» (45.8-9), Icilio nella tragedia dice apertamente: «Arde d'infame / Amor quest' Appio per Virginia» (II.187-188), ripetendo poi ciò che Virginia gli aveva riferito riguardo al corteggiamento del decemviro. Il discorso di Icilio è ancor più incisivo in quanto non si rivolge soltanto ad Appio, ma anche al popolo presente, incitandolo a riflettere e a giudicare.

Per evitare uno scontro diretto con la folla, Appio, pur accusando Icilio di essere «d'ogni tumulto, d'ogni rissa il capo» (II.218), decide di sospendere il processo fino al ritorno di Virginio e rifiuta temporaneamente la richiesta di Marco di affidargli Virginia. L'insistenza di Marco nel pretendere la custodia della giovane o almeno dei garanti è presente nel passo liviano: «Cum instaret adsertor puellae ut vindicaret sponsoresque daret, atque id ipsum agi diceret Icilius, [...] manus tollere undique multitudo et se quisque paratum ad spondendum Icilio ostendere» (46.7-8). Alfieri ne riprende il contenuto quasi alla lettera: «*Marco*: Ma vuol la legge, che appo me frattanto / Resti la dubbia schiava. [...] *Marco*: Mallevador chi fia della donzella? / *Popolo*: Mallevador noi tutti. *Icilio*: Ed io con loro» (II.293-294; II.298-299). In Livio, la sospensione del processo è immediatamente seguita dalla descrizione delle manovre segrete del decemviro, che scrive ai colleghi accampati affinché neghino a Virginio il congedo e lo tengano sotto controllo: «domum se recepit collegisque in castra scribit, ne Verginio commeatum

dent atque etiam in custodia habeant» (46.9-10). Alfieri, invece, non rende esplicito questo sviluppo; il dialogo tra Appio e Marco lascia intuire un piano, ma si limita a evocare la necessità di saper sfruttare con «ingegno» il tempo guadagnato, mantenendo così un alone di ambiguità intorno alle reali intenzioni del tiranno.

Il terzo atto della tragedia alfieriana è interamente dedicato all'arrivo di Virginio a Roma e al suo dialogo con Icilio, seguito poi dal toccante incontro con Virginia e Numitoria. Sebbene scene analoghe non siano presenti nel racconto di Livio, molte delle idee espresse dai personaggi alfieriani trovano comunque corrispondenza nei contenuti dello storico. In particolare, Livio descrive Virginio che si reca nel foro indossando abiti dimessi, accompagnato dalla figlia, e invoca la solidarietà dei concittadini ricordando il proprio coraggio dimostrato in guerra a difesa della patria (cfr. 47.1-3). Questo spunto è accolto e rielaborato da Alfieri nel suggerimento di Icilio: «Già il sol nascente / Ti vegga dunque infra la plebe andarne / Tremante padre, e chieder lagrimoso / Tua vera prole» (III.49-52), e viene poi fatto proprio dallo stesso Virginio: «Roma vedrammi intorno intorno / Andar mostrando ai cittadini ignudo / Pien d'onorate cicatrici il petto. / [...] Squallido padre, canuto, tremante, / Ad ogni padre io narrerò la trista / Storia del sangue mio» (III.129-136). Anche la scena conclusiva dell'atto riprende un'immagine evocata da Livio (44.1-2): il suicidio di Lucrezia che aveva segnato la fine del dominio dei Tarquini (cfr. III.255-258). Tale gesto eroico trova un'eco nelle parole di Virginia, che si offre come possibile vittima sacrificale per i romani: «svegliar dal suo letargo Roma» (III.259).

Anche il quarto atto della tragedia alfieriana è frutto di invenzione, ma ancora una volta fondato sull'amplificazione drammatica di spunti offerti dal testo liviano. In un breve scambio con Marco, Appio rivela di aver dato ordine di trattenere Virginio presso l'accampamento militare, mentre Marco, dal canto suo, riferisce del tentativo del padre di Virginia di guadagnarsi la solidarietà del popolo romano: «Già in pianto ambo i parenti / Con la figlia, pe' trivi, e in ogni strada / Supplici, in veste squallida ravvolti, / Scorrano» (IV.14-17), rielaborazione poetica della immagine liviana: «Verginius sordidatus filiam secum obsoleta veste [...] in forum deducit» (47.1-2). Più avanti, nel confronto tra Appio e Virginio, quest'ultimo replica all'accusa di

diserzione dichiarando: «Chiesto commiato ottenni» (IV.37), richiamo diretto al «*commeatu sumpto*» del racconto storico (46.10). Completamente assente in Livio è invece l'intero episodio del colloquio tra Appio, Virginia e Numitoria, in cui il decemviro confessa esplicitamente la propria passione e tenta di indurre Virginia a rinunciare al matrimonio con Icilio.

Il quinto atto si apre con un'altra scena interamente costruita da Alfieri: la morte di Icilio, ucciso dopo aver tentato di sollevare il popolo contro la tirannia con l'appoggio di Virginio. L'insurrezione ha effettivamente luogo secondo la narrazione liviana, ma solo in seguito alla morte della giovane Virginia (cf. 50.2), mentre Icilio non viene mai rappresentato in pericolo di vita. La scelta di Alfieri intensifica ulteriormente la tensione tragica, concentrando il pathos sull'estrema solitudine di Virginio di fronte agli abusi del decemviro.

L'ultima scena della tragedia alfieriana raggiunge un altissimo grado di tensione drammatica. Di fronte al tribunale di Appio, Virginio prende la parola non solo per difendere la figlia, ma per denunciare apertamente il decemviro davanti al popolo: «Traditor è, chi figlia e sposa niega / Prostituire a lui. Convinti appieno / Non siete ancor di sua libidin cruda?» (V.167-169). Parole che riecheggiano da vicino quelle pronunciate dal Virginio liviano, che, dopo la sentenza, si rivolge ai presenti con veemenza: «Icilio,» inquit, «Appi, non tibi filiam despondi et ad nuptias, non ad stuprum educavi» (47.7). In entrambi i testi si denuncia con forza l'abuso di potere, ma nella tragedia la denuncia si configura come una vera e propria arringa pubblica.

Appio, ben consapevole della preparazione di una sollevazione popolare, si era presentato al foro circondato da uomini armati, pronti a intimidire la folla e impedire ogni reazione. Il decemviro pronuncia il verdetto in tono imperioso, ordinando che Virginia sia consegnata a Marco. La somiglianza testuale è notevole: «*lictor, submove turbam et da viam domino adprehendum mancipium*» (48.3) trova il suo riflesso quasi letterale in: «Littori, al signor suo / Date or tosto la schiava» (V.220-221).

Il momento culminante è il sacrificio finale, che riprende con fedeltà l'episodio liviano. Virginio, rimasto da solo, incapace di salvare la figlia, ottiene il permesso – esplicitato in Alfieri con una sfumatura quasi ironicamente magnanima – di salutarla un'ultima volta. La dichiarazione con cui egli rivendica la libertà della figlia attraverso la morte è praticamente identica nei

due testi: «hoc te uno quo possum modo, filia, in libertatem vindico» (48.5) corrisponde al verso alfieriano “Ultimo pegno / D’amor ricevi – libertade, e morte” (V. 249-250). Lo stesso vale per l’invettiva finale contro Appio, che in Livio suona: «te, Appi, tuumque caput sanguine hoc consecro» (48.5-6) e che Alfieri rende quasi come una maledizione: «Agli infernali Dei / Con questo sangue il capo tuo consacro» (V.252-253). Il tragico epilogo si consuma così con un perfetto equilibrio tra fedeltà al testo storico e potenza teatrale.

La tragedia *Virginia* di Vittorio Alfieri si presenta come una rielaborazione teatrale profondamente ispirata al racconto liviano, di cui riprende fedelmente i principali sviluppi narrativi. Alfieri traduce in linguaggio drammatico i momenti centrali della vicenda, arricchendoli di intensità emotiva, dialoghi articolati e riflessioni personali dei personaggi. Pur inserendo scene e scelte autonome, il testo tragico rimane strettamente legato alla fonte storica. Le invenzioni dell’autore servono a rendere più vivi i sentimenti e le relazioni, senza mai tradire lo spirito del racconto antico. In questo modo, la vicenda di Virginia assume una nuova forza espressiva, mantenendo la sua struttura originaria ma acquistando un tono drammatico e teatrale.

Bibliografia

Testi di riferimento

Alfieri, Vittorio, *Virginia*, a cura di Marcello Passeri, Roma, Signorelli, 1969.

Livio, Tito, *Storia di Roma dalla sua fondazione*, vol. 2 (libri III-IV), testo latino a fronte, Milano, Rizzoli, 2023.

Bibliografia critica

Cappello, Giovanni, *Invito alla lettura di Alfieri*, Milano, Mursia, 1990.

Debenedetti, Giacomo, *Vocazione di Vittorio Alfieri*, Milano, Garzanti, 1995.

Fabrizi, Angelo, *Rileggere Alfieri*, Roma, Aracne, 2014.

Passeri, Marcello, *Introduzione* in Alfieri, Vittorio, *Virginia*, Roma, Signorelli, 1964, pp. V-XII.

Pellizzari, Patrizia, *Introduzione* in Alfieri, Vittorio, *Frammenti di traduzioni*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2017, pp. XV-LXXXIII.

I confini del contemporaneo

Milly CURCIO

Italia

Abstract: The overcoming of certain critical labels, such as that of postmodernism, requires a rethinking and a close comparison with the thought and the narratives of new Millennium. We will not look for yet another definition for the “new” that has taken shape, but we will analyze the concrete ways of texts, writings, mixed languages, especially in contemporary short stories and novels. Coming to terms with changes in perspective means understanding the action of contemporary being as a relational coexistence between differences. Writing, in particular, gives credit, in the work of much European literature, to the importance of reorganizing the coexistence of different genres, thanks to the strong demand for interculturality, a continuous comparison between different languages and the shift of the center of attention toward alternative themes of survival.

Keywords: *Contemporary Age, European Novel, De-objectification, Postmodernisme, Self-awareness*

Il fenomeno del postmoderno

Nell'ultimo ventennio del secolo XX, dopo i primi ancor deboli segnali negli anni Sessanta, si afferma in Italia, con ritardo rispetto all'America, una nuova sensibilità indicata con il termine di *postmoderno*, che sembra investire tutte le forme di cultura, e i cosiddetti prodotti culturali, della società industriale e globalizzata. Fenomeno, questo del postmoderno e della sua teorizzazione, ancora controverso e a lungo dibattuto, non facilmente

definibile né riconducibile, soprattutto in Italia, a un movimento, una corrente, una scuola, un canone universalmente riconosciuti e riconoscibili.

L'evanescenza del fenomeno, pur supportato da suggestive teorie filosofiche e sociologiche per lo più provenienti dalla Francia e dal mondo anglosassone¹, ha generato, a sua volta, interpretazioni letterarie contrastanti che, lungi dal mettere ordine nel caos editoriale, hanno talvolta autorizzato storici della letteratura ed editori ad applicare etichette fragili e posticce a opere scritte negli ultimi decenni del Novecento, che non hanno niente a che fare con le poetiche del postmoderno in senso stretto, anzi addirittura sembrano smentirle.

Non è azzardato dire che l'uso improprio, e l'abuso, di un termine già all'origine generico, uscito presto dall'ambito strettamente artistico e letterario per sconfinare in campi meno nobili, ha contribuito a svuotarlo ulteriormente di senso. A ciò si aggiunga che il concetto si è poi dilatato a macchia d'olio fino a costituire una macro-categoria che servisse a designare *in toto* l'età in cui viviamo; una sola parola che avesse la funzione di sottolineare, con l'aggiunta di un implacabile suffisso monosillabico, che un'epoca, la modernità, si è definitivamente chiusa, e se n'è aperta un'altra.

Siamo allora tutti postmoderni? O anche la postmodernità ha fatto il suo tempo?

In realtà, se etichettare un'etichetta è cosa di per sé paradossale, è altrettanto stupefacente registrare le vivaci discussioni che a tutt'oggi si scatenano tra i teorici della letteratura, sulla carta stampata e sui blog, ogni qualvolta viene riesumata la parola "postmodernità" con annessi e connessi. Com'è noto, il postmoderno è stato dichiarato universalmente morto anche da coloro che ne avevano, a suo tempo, accettato l'esistenza, con buona pace dei detrattori, ma anche degli stessi scrittori *pulp* e *cannibali* degli anni Ottanta, che, una volta passati di moda, si sono progressivamente riciclati e

¹ Cfr. Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit, 1979; trad. it. di C. Formenti, *La condizione postmoderna*, Milano, Feltrinelli, 1981; e Frederic Jameson, *Postmodernisme, or the Cultural Logic of Late Capitalism* (1984), «New Left Review», 146, pp. 59-92; trad. it. di Stefano Velotti, *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, Milano, Garzanti, 1989. Sono questi i due saggi da cui solitamente partono le considerazioni sul postmodernismo riguardanti soprattutto l'aspetto filosofico, sociologico, economico e architettonico.

reincarnati in qualcosa d'altro, decisamente più congeniale e alle politiche editoriali e al mutato gusto del pubblico.

E quindi a che serve discutere ancora di questioni ampiamente superate da un cambio epocale? Poco importa se la postmodernità, in quanto epoca nuova, ha segnato una frattura decisiva con la modernità, come vogliono alcuni; o se invece, come sostengono i fautori della continuità, la postmodernità è solo una fase interna alla modernità (in quest'ultimo caso si sostituisce al termine *postmodernità* quello di *tarda modernità*). Poco importa, dicevamo, perché siamo entrati in un'altra epoca che si preferisce definire della *ipermodernità*, termine anche questo incapace di indicare, se pure in sintesi, l'effettiva complessità della letteratura del nostro tempo².

Si comprende allora come anche la definizione degli aspetti caratterizzanti il postmoderno, a causa della diversità delle interpretazioni, risulti piuttosto problematica; e come in Italia, a differenza di quanto accade in America, non siano ancora chiaramente delineati i confini cronologici della cosiddetta postmodernità. La periodizzazione può essere talvolta suscettibile di sensibili slittamenti all'indietro o in avanti, per quanto la maggior parte degli studiosi siano concordi nel datare la comparsa di una tendenza postmoderna nella letteratura italiana tra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta. Essere postmoderni può voler dire appartenere cronologicamente a un mondo che ha esaurito tutte le tendenze, gli ideali e le scelte della modernità? E per la letteratura ciò può significare non essere più in grado di produrre le grandi narrazioni capaci di ricostruire l'immagine totale del mondo, in un mondo sì globalizzato ma, al tempo stesso, eccessivamente frammentato? E se sono finite le grandi narrazioni, non è forse vero che dal genio creativo degli scrittori inconsapevolmente postmoderni di primissima generazione (mi riferisco ad alcuni romanzi di Calvino) è raro che nascano personaggi a tutto tondo, generati dai tempi e nel tempo che si trovano a vivere? E se questi ritornano a vivere, come il Marco Polo de *Le città invisibili*, non giungono forse da altri mondi a noi lontani?

Vedremo come più che essere una neoavanguardia, la letteratura postmoderna non ha inventato nulla di nuovo, anzi non ha fatto altro che

² La definizione si deve a Raffaele Donnarumma che ne parla in *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014.

riutilizzare temi, personaggi, forme, modelli già in passato ampiamente sperimentati, e ha cercato di registrare i segni del caos del nostro presente senza più nutrire, a differenza delle avanguardie di primo Novecento, alcuna fiducia nella forza rivoluzionaria della letteratura. Ma basta tutto ciò perché la postmodernità sia identificata in una tendenza intesa come storicizzazione del presente?

Non è un caso che proprio l'autore de *Il nome della rosa*, considerato il romanzo più postmoderno della letteratura italiana, sia per la commistione di più generi narrativi (giallo, esoterico, storico, filosofico), sia per l'elevata dose di citazionismo, abbia egli stesso nutrito, fin da subito, forti riserve sulla forza innovativa del postmoderno, tanto da affermare consapevolmente: «Non abbiamo inventato nulla, salvo la disposizione dei pezzi». Eco, però, fa di più. Accusato di plagio per aver creato una struttura romanzesca fatta di citazioni di altri testi, nella riedizione del romanzo del 1983, vi allega l'illuminante saggio *Postille a "Il nome della Rosa"* (1983), nel quale, oltre a spiegare il percorso che ha seguito nella stesura del romanzo, dà una definizione dettagliata del postmoderno che paradossalmente nega l'esistenza di un paradigma della postmodernità. Nel paragrafo dal titolo *Il Postmoderno, l'ironia, il piacevole*, così si esprime:

Malauguratamente "post-moderno" è un termine buono à tout faire. Ho l'impressione che oggi lo si applichi a tutto ciò che piace a chi lo usa. D'altra parte sembra ci sia un tentativo di farlo slittare all'indietro: prima sembrava adattarsi ad alcuni scrittori o artisti operanti negli ultimi vent'anni, poi via via è arrivato sino a inizio secolo, poi più indietro, e la marcia continua, tra poco la categoria del postmoderno arriverà a Omero. Credo tuttavia che il post-moderno non sia una tendenza circoscrivibile cronologicamente, ma una categoria spirituale, o meglio un *Kunstwollen*, un modo di operare. Potremmo dire che ogni epoca ha il suo post-moderno³.

In altre parole, Eco considera il fenomeno come una contro-tendenza della letteratura, che non ha confini circoscrivibili in un'epoca precisa ma, al contrario, è rintracciabile in ogni periodo storico, perché «il passato ci condiziona, ci sta addosso, ci ricatta». Un passato che non va rinnegato né

³ Umberto Eco, *Postille a "Il nome della rosa"*, in Id., *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1983, p. 528.

distrutto, come ha ingiustamente fatto l'avanguardia storica di primo Novecento fino ad annullare addirittura l'opera stessa (le pagine bianche in letteratura, la cornice vuota in pittura), ma va metabolizzato e reinterpretato alla luce del presente. Ed è proprio qui, nelle *Postille*, che Eco giunge a dare una definizione di postmoderno destinata a fare il giro del mondo e che, lo afferma Remo Ceserani, «forse a tutt'oggi è la più "citata" definizione di questa nuova poetica della citazione»⁴:

Arriva il momento che l'avanguardia (il moderno) non può più andare oltre, perché ha ormai prodotto un metalinguaggio che parla dei suoi impossibili testi (l'arte concettuale). La risposta postmoderna al moderno consiste nel riconoscere che il passato, visto che non può essere distrutto, perché la sua distruzione porta al silenzio, deve essere rivisitato: con ironia, in modo innocente. Penso all'atteggiamento post-moderno come a quello di chi ami una donna, molto colta, e che sappia che non può dirle «ti amo disperatamente», perché lui sa che lei sa (e che lei sa che lui sa) che queste frasi le ha già scritte Liala. Tuttavia c'è una soluzione. Potrà dire: «Come direbbe Liala, ti amo disperatamente». A questo punto, avendo evitata la falsa innocenza, avendo detto chiaramente che non si può più parlare in modo innocente, costui avrà però detto alla donna ciò che voleva dire: che la ama, ma che la ama in un'epoca di innocenza perduta. Se la donna sta al gioco, avrà ricevuto una dichiarazione d'amore, ugualmente. Nessuno dei due interlocutori si sentirà innocente, entrambi avranno accettato la sfida del passato, del già detto che non si può eliminare, entrambi giocheranno coscientemente e con piacere al gioco dell'ironia... Ma entrambi saranno riusciti ancora una volta a parlare d'amore. Ironia, gioco metalinguistico, enunciazione al quadrato. Per cui se, col moderno, chi non capisce il gioco non può che rifiutarlo, col post-moderno è anche possibile non capire il gioco e prendere le cose sul serio. Che è poi la qualità (il rischio) dell'ironia⁵.

Lasciamo per un momento da parte Eco, e consideriamo che il volume di Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, è pubblicato nel 1997, dunque in considerevole ritardo riguardo al flusso di speculazioni sull'argomento di matrice francese e americana, ma pur sempre orientato a comprendere problematicamente la diversità delle istanze nate all'interno del discorso

⁴ Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, p. 182.

⁵ Umberto Eco, *Postille*, op. cit., p. 529.

letterario piuttosto che da altri campi del sapere, anche se poco rispondente al rispecchiamento dei valori in campo promossi in modo innovativo dai vari livelli di narrazione in Italia. È il caso di dire che, ancora una volta, i corpi testuali sono molto più ricchi di interpretazioni e spiegazioni rispetto alle teorie che tenterebbero di storicizzare il presente. Forse di un altro tipo di ritorno avrebbe avuto bisogno la metodologia di lettura, quello del discorso che deve partire dall'analisi dei linguaggi testuali per arrivare a identificare oggetti concreti per una possibile storicizzazione del presente, anche letterario.

«Un tessuto di altri testi»

Che il romanzo postmoderno, lungi dall'essere una tipologia nuova, contenga tutti i generi – questa è la vera novità, sembrava dirci Eco – è dimostrato praticamente dalla costruzione stessa de *Il nome della rosa*, nel cui risvolto di copertina l'autore chiarisce immediatamente che il romanzo si presenta come «un tessuto di altri testi, un giallo di citazioni, un libro fatto di libri». Addirittura, nella ridda di citazioni di cui si serve, Eco assegna un posto privilegiato, proprio in apertura di romanzo, a un personaggio che non appartiene né alla Storia né alla letteratura bensì al mondo del fumetto. «Era una bella mattina di novembre»: uno dei tre *incipit* de *Il nome della rosa* altro non è, nelle intenzioni dell'autore, che la parodia di «Era una notte buia e tempestosa», il celebre *incipit* che Snoopy, seduto sul tetto della propria cuccia, batte incessantemente a macchina nel tentativo di scrivere un romanzo eternamente *in fieri*⁶. Non è un caso che, negli stessi anni in cui Eco scrive *Il nome della rosa*, Italo Calvino in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, altro romanzo che rientrerebbe nella sensibilità postmoderna, ricorra anch'egli a Snoopy con la stessa ironia; non però come fa Eco per parodiarlo,

⁶ Eco ha più volte affermato che per questo *incipit* di *In nome della rosa* si è ispirato al personaggio inventato da Charles Schulz che, a sua volta, aveva preso in prestito la frase (in inglese: «It was a dark and stormy night») dal racconto *Paul Clifford* di Edward Bulwer-Lytton, pubblicato nel 1830, frase che si ritrova pressoché identica in *I tre moschettieri* (1844) di Alexandre Dumas padre («C'était une nuit orageuse et sombre», *incipit* cap. LXV) e poi in *Constance contro tutti* (2002) di Ray Bradbury. Cfr. Milly Curcio, *Il gioco dell'incipit: il racconto in sé*, in *Le forme della brevità*, a cura di M. Curcio, Milano, FrancoAngeli, 2014, p. 23.

piuttosto per descrivere drammaticamente il timor panico che assale qualunque scrittore si accinga a scrivere *l'incipit* di un'opera letteraria⁷. La commistione di linguaggi è una naturale conseguenza dell'aspirazione del romanzo per definizione postmoderno ad avere un pubblico eterogeneo, a rivolgersi a un universo potenzialmente infinito di lettori; e perché il messaggio arrivi a tutti, esso deve attingere al linguaggio dei mass media e del web, riducendo drasticamente così la distanza tra la letteratura di qualità e la letteratura di consumo. D'altra parte, in chiave più generale, teniamo conto che le ironie sulle pretese del postmoderno piovono direttamente dalle pagine degli scrittori, come se i diretti interessati volessero per primi liberarsi da un'etichetta poco rispondente alle aspettative della narrativa contemporanea. Pensiamo ad Antonio Tabucchi che in *Requiem* affida al Venditore di Storie il compito di definire il postmoderno, con una significativa metafora riguardante un certo ristorante che, guarda caso, pretende di avere le caratteristiche del postmoderno:

proprio di fronte al molo c'è un ristorante che prima era una stazione o qualcosa del genere, adesso l'hanno trasformato in un luogo d'incontro polivalente, c'è ristorante, bar, discoteca e non so che altro, è un posto molto alla moda, credo che sia un locale post-moderno. Post-moderno?, dissi io, in che senso post-moderno? Non glielo saprei spiegare neanche io, disse il Venditore di Storie, voglio dire che è un posto con molti stili, guardi, un ristorante con molti specchi e una cucina che non si sa bene cos'è, insomma, è un posto che ha rotto con la tradizione recuperando la tradizione, diciamo che sembra il riassunto di forme diverse, secondo me è in questo che consiste il post-moderno⁸.

⁷ «Sulla parete di fronte al mio tavolo è appeso un poster che mi hanno regalato. C'è il cagnolino Snoopy seduto di fronte alla macchina da scrivere e nel fumetto si legge la frase «Era una notte buia e tempestosa...». Ogni volta che mi siedo qui leggo «Era una notte buia e tempestosa...» e l'impersonalità di quell'*incipit* sembra aprire il passaggio da un mondo all'altro, dal tempo e spazio del qui e ora al tempo e spazio della pagina scritta; sento l'esaltazione di un inizio al quale potranno seguire svolgimenti molteplici, inesauribili; mi convinco che non c'è niente di meglio di un'apertura convenzionale, da un attacco da cui ci si può aspettare tutto e niente; e mi rendo anche conto che quel cane mitomane non riuscirà mai ad aggiungere alle prime sei parole altre sei o altre dodici senza rompere l'incanto.» (Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in Id., *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, vol. II, Milano, Mondadori, 1992, p. 788).

⁸ Antonio Tabucchi, *Requiem*, Milano, Feltrinelli, 1992, pp. 112-113.

Negli stessi anni Péter Esterházy nel romanzo per frammenti, *Lo sguardo della contessa Hahn-Hahn (giù per il Danubio)* (1991), ridicolizza lo stesso tema in due battute:

TELEGRAMMA:

Lei è un postmoderno!

TELEGRAMMA DI RISPOSTA:

Postmoderno sarai tu e tua madre!⁹

Dopo il complesso della postmodernità

Se anche a livello internazionale alle originarie idee generali intorno al postmoderno si sono opposte teorie alternative come quella dei cambiamenti di un mondo liquido, avanzata da Zygmunt Bauman, o quella di un'antropologia della surmodernità, pensata da Marc Augé, o la fiera riconsuazione di Jürgen Habermas¹⁰, l'effettiva presa di coscienza in Italia riguardante il romanzo si deve al già citato volume di Remo Ceserani *Raccontare il postmoderno*, che, pur se carente nel riscontro sui testi narrativi, propone una formalizzazione motivata del postmoderno. Questo sforzo teorico manifesta implicitamente gli elementi fallaci di un pensiero del postmoderno applicato alla letteratura, ma paradossalmente utili ad avviarci alla comprensione di ciò che supera tale limitante storicizzazione del presente. È interessante che Ceserani riepiloghi il passaggio dalla modernità alla postmodernità in questi termini:

All'esperienza, tipica della modernità, dell'angoscia e dell'isteria si contrappone [...] la nuova esperienza tipica della postmodernità: la frammentazione schizofrenica, l'adattamento della psiche umana [...] alla nuova esperienza della molteplicità, della serialità, della proiezione di sempre nuovi punti di vista. Ma anche nascita di una strana allegria

⁹ Péter Esterházy, *Lo sguardo della contessa Hahn-Hahn (giù per il Danubio)*, trad. it. di M. Scigliitano, Milano, Garzanti, 1995, p. 44 (*Hahn-Hahn grófnő pillantása*, 1991).

¹⁰ Cfr. Zygmunt Bauman, *Il disagio della postmodernità*, trad. it. dal polacco di V. Verdiani, Milano, Bruno Mondadori, 2002; Marc Augé, *Non luoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, trad. it. di D. Roland, Milano, Elèuthera, 2009; Jürgen Habermas, *Il discorso filosofico della modernità*, Bari, Laterza, 1997, (ed. or. *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt Am Main, Suhrkamp Verlag, 1985).

allucinatoria e ricerca di una temperie formale che si può definire del “sublime isterico”, come reazione al sublime tecnologico¹¹.

L’opposizione rilevata da Ceserani, più che determinare una frattura tra due diversi aspetti, o sancire l’esistenza di forme differenti della medesima modernità (come vorrebbero alcuni critici), promuove una maggiore attenzione verso orientamenti della nostra estrema contemporaneità. Potremmo schematizzare la posizione che Ceserani ritiene precipua del postmoderno, nella sua rilettura delle teorie correnti, con i tre punti seguenti:

1. L’individuazione di un soggetto «indebolito, decentrato, moltiplicato e frammentato»¹²;
2. «Il passato e il futuro si schiacciano sul presente»¹³;
3. «La natura è tutta ormai colonizzata dall’uomo, per cui il naturismo, o i prodotti “naturali” sono a loro volta un fenomeno di mercato [...] e sono sistematicamente caricati di un sopravvalore culturale e ideologico che li trasforma in merce raffinata»¹⁴

Questi tre punti chiave rappresentano aspetti parziali di un fenomeno più complesso che ritroveremo nell’analisi della funzione narrativa del personaggio nel racconto e nel romanzo contemporanei, e che hanno come naturale contesto la relazione con i luoghi, la rappresentazione del corpo, la percezione del tempo, e la diversità proveniente dal confronto interculturale. La lettura del romanzo europeo contemporaneo oggi impone una molteplicità di approcci che in parte smentiscono e in parte confermano le tre categorie sopra sintetizzate, ma in ogni caso le problematizzano e impediscono la loro riduzione in una formula storiografica delle tendenze dell’estremo contemporaneo. D’altra parte, c’è chi ha creduto di poter spostare l’attenzione dal postmodernismo al «global novel». Basti l’esempio di Stefano Calabrese che, parlando di «grammatica degli eventi comune e riconoscibile» per i romanzi postmoderni intesi come *test di realtà*, vi oppone i testi letterari «ridivenuti dimore “pertinenti”, *cosmografie* da cui possiamo

¹¹ Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, op. cit., pp. 84-85.

¹² *Ibid.*, p. 141.

¹³ *Ibid.*, p. 142.

¹⁴ *Ibid.*, p. 143.

osservare il mondo»¹⁵. Pare proprio che da un estremo all'altro si sagginò, in questo modo, i confini piú evidenti del romanzo e non solo contemporaneo, ma non se ne valutino in concreto le risorse, le innovazioni, e i debiti rispetto alla tradizione.

Una terza e utile posizione, infine, è quella riassunta da Raffaele Donnarumma che ha definito la scrittura postmoderna una finzione che esibisce la propria finzionalità, e ha sottolineato che

il declino generale, anche se non incontrastato, delle poetiche postmoderniste dalla metà degli anni Novanta coincide anzitutto con la senescenza delle parole d'ordine della testualizzazione del mondo, del labirinto, dell'autoriflessività, della riscrittura, del manierismo, della parodia bianca, e coincide con una riconsiderazione sia delle tradizioni del realismo, sia dell'eredità modernista¹⁶.

Donnarumma propone di utilizzare il termine *ipermoderno* che, a differenza del *postmoderno*, non elude il confronto con il presente, tanto che la narrativa ipermoderna sembra

correre un pericolo doppio: da un lato, un certo moralismo, che cerca di restituire alla letteratura una funzione dopo che il postmoderno, per anni, gliel'ha sottratta, ma che finisce per smorzare la stessa funzione radicalmente critica e non ideologica; dall'altro, un'esibizione oltranzistica di immoralismo [...] che irrigidisce lo scandalo della letteratura in scandalo per i benpensanti e ne limita il pubblico¹⁷.

Il doppio versante messo in luce da Donnarumma non nasconde una contraddizione, ma rende merito alle diverse prospettive non meramente costruttive né decisamente critiche, poste in essere dal linguaggio degli scrittori contemporanei soprattutto in Europa. Solo che i particolari di questo duplice e produttivo rischio vanno circostanziati costantemente con la lettura analitica dei testi. Un'altra importante esigenza, sempre piú attuale, è quella di dare la parola al testo, comprendere che un romanzo può essere un universo pur non rappresentando stabilmente un mondo, e allo stesso tempo

¹⁵ Stefano Calabrese, *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 46-47.

¹⁶ Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità, op. cit.*, p. 99.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 163-164.

ha la necessità di rimettere in discussione le convenzioni, compresa quella della sua identificazione in un genere dai confini ferrei.

L'impressione generale di fronte alle intenzioni e alle polemiche create intorno alla definizione di postmoderno, e ciò che ne consegue, è che si tratti di un territorio vago, una di quelle atmosfere di passaggio che sembrano indugiare sull'attesa del nuovo, mentre rifiutano di riconsiderare la complessa eredità del vecchio. Devo, però, sottolineare che la decostruzione filosofica e culturale delle ragioni centrali del postmoderno, promossa da Maurizio Ferraris¹⁸, aiuta a comprenderne certi dannosi limiti, anche se dal nostro punto di vista, che non è filosofico ma letterario, sappiamo che proprio grazie alle opere il superamento dell'*empasse* metodologico e teorico si è realizzato in concreto. È utile la suddivisione in tre elementi portanti, proposta dal filosofo, di quella che egli chiama *koiné* postmoderna, ovvero: l'ironizzazione, come avversione ad affermazioni serie e a teorie; la desublimazione, in quanto liberazione dal dominio della ragione attraverso i sentimenti e il corpo; e la deoggettivazione, «secondo cui non ci sono fatti, solo interpretazioni, e il suo corollario per cui la solidarietà amichevole deve prevalere sull'oggettività indifferente e violenta»¹⁹. In effetti, Ferraris propone di capovolgere questi tre presupposti, rivalutando nell'ordine in cui abbiamo esposto i concetti, la serietà delle affermazioni, l'uso della ragione e dell'intelletto, e soprattutto il riferimento a fatti prima che a interpretazioni.

È innegabile che la letteratura contemporanea si sia avviata da tempo a elaborare una svolta, concreta nelle pagine degli autori ma forse poco avvertita dalle metodologie della critica. Dunque, il rischio banalizzante consiste prima di tutto nell'affibbiare l'etichetta di postmoderno a tutto ciò che sfugge ai nuovi criteri dell'epoca attuale. Va da sé che i germi del superamento delle teorie del postmoderno erano già impliciti e operativi nel romanzo e nel pensiero europei nei primi anni Ottanta se non addirittura nelle opere di autori emblematici, per chi ha voluto interpretare quella tendenza, almeno un ventennio prima. Lo testimoniano ampiamente l'esempio di un autore *cult* in questo senso, qual è Italo Calvino, e il suo romanzo *Il cavaliere inesistente* (1959), nel quale l'inesistenza fisica del

¹⁸ Cfr. Maurizio Ferraris, *Manifesto del nuovo realismo*, Roma-Bari, Laterza, 2012, pp. 3-23.

¹⁹ *Ibid.*, p. 7.

personaggio e le incertezze della Storia sembrano gli argomenti forti per ipotesi future. Nel cap. IV del romanzo il narratore parla di confusione nello «stato delle cose del mondo», laddove non «era raro imbattersi in nomi e pensieri e forme e istituzioni cui non corrispondeva nulla d'esistente». Grazie a questa atmosfera di disorientamento e di inconcretezza Calvino si inserisce nel desiderio individuale di opporsi al tutto con la «coscienza di sé», come a voler risolvere le fluttuazioni del mondo e della Storia mediante la presenza del vissuto individuale. Solo così il narratore nella storia può uscire allo scoperto e dichiarare, nello stesso capitolo: «Io che racconto questa storia sono Suor Teodora»²⁰. Il personaggio e il narratore prevalenti nelle opere della estrema contemporaneità condividono alcuni aspetti già *in nuce* nel famoso romanzo di Calvino. Ad esempio, essi convivono con un riferimento storico confuso, mentre nell'apparenza di ideali e istituzioni poco affidabili se non tangibili essi stessi affermano, come direbbe sempre la narratrice di Calvino, «la volontà è l'ostinazione d'esserci, di marcare un'impronta, di fare attrito con tutto ciò che c'è». Ma l'istanza di chi agisce e/o di chi narra dentro la storia deve adesso fare i conti con la sovrapproduzione di pensieri, di forme, di codici e con la mutabilità e velocità dell'avvenimento storico.

Chi agisce e/o chi narra

Potremmo immaginare che il soggetto del nuovo romanzo contemporaneo debba convivere con la duplice necessità di dare fiducia all'identificazione di un'identità e di uno spazio familiare, ma deve tener conto allo stesso tempo della variabilità dei contesti, e persino delle lingue, ovvero aprendosi continuamente all'azione aggregante, meticciasca, comparativa che il mondo attuale gli impone. Con facile formula potremmo dire che si esce naturalmente dai vuoti dell'Evo postmoderno perché e se si entra nel gioco complesso degli intrecci contemporanei, laddove l'attributo *contemporaneo* non è solo una qualità bensì il risultato di azioni, situazioni e immagini della nostra civiltà. Come scrive Agamben, «il contemporaneo non

²⁰ Cfr. Italo Calvino, *Il cavaliere inesistente*, in Id., *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barengli e B. Falcetto, vol I, Milano, Mondadori, 1991, p. 979. Cfr. in particolare *Raccontare Calvino*, a cura di Luigi Tassoni, Milly Curcio, Monica Fekete, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2024.

è soltanto colui che, percependo il buio del presente, ne afferra l'inesitabile luce; è anche colui che, dividendo e interpolando il tempo, è in grado di trasformarlo e di metterlo in relazione con gli altri tempi, di leggerne in modo inedito la storia»²¹.

È del tutto ovvio che oggi più che mai le teorie letterarie non rispondano alla esigenza di comprendere lo stato attuale delle cose, o quanto meno le teorie che pretenderebbero di dare un'immagine del mondo statica. Fare i conti con i mutamenti di prospettiva vuol dire capire l'azione dell'essere contemporaneo come convivenza relazionale tra differenze. La scrittura, in particolare, rende merito, nel lavoro di molta letteratura europea, all'importanza di riorganizzare la compresenza di generi diversi, grazie alla forte domanda di interculturalità, di un continuo comparativismo dei materiali linguistici, e dello spostamento del centro d'attenzione verso le tematiche alternative della sopravvivenza. In molti casi per gli scrittori ciò ha significato individuare l'affermazione di un personaggio capace di operare una mediazione tra il pericolo dei vuoti della storia presente, la mancanza di riferimenti certi, e la formazione di una soggettività cosciente, coinvolte e allo stesso tempo aperte all'imprevisto, comprendendo in questo i limiti opposti della disumanizzazione e dell'animalità da un lato, e dall'altro il recupero di una percezione umanizzante anche nella riscoperta di luoghi e figure dell'abbandono.

Il romanzo ottocentesco era stato per lo più dominato da alcune costanti che riguardavano soprattutto la costruzione della storia intorno a un personaggio protagonista che concludeva con la propria esperienza la parabola narrativa. Dopo gli ampi intrecci del Novecento, nella contemporaneità un tipo di narrativa davvero innovativa deve ancora distinguersi, con soluzioni di vario genere, per riuscire a coinvolgere un pubblico di lettori sempre più interessato a vicende proiettate nel nuovo millennio. È la realtà non emblematica e semmai paradossale, grottesca, complessa, frammentata dei simulacri, delle incalzanti e sempre più nuove tecnologie e della intelligenza artificiale a mettere oggi in crisi i valori del passato, e a confrontarli con le istanze del nostro presente. Ma questa è un'altra storia.

²¹ Giorgio Agamben, *La mente sgombra*, Torino, Einaudi, 2023, p. 99.

Bibliografia critica

- AA.VV, *Conversazione con Antonio Tabucchi. Dove va il romanzo?*, Roma, Omicron, 1995.
- Agamben, Giorgio, *La mente sgombra*, Torino, Einaudi, 2023.
- Ardigò, Achille, *Per una sociologia oltre il post-moderno*, Roma- Bari, Laterza, 1988.
- Augé, Marc, *Non luoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, trad. it. di D. Roland, Milano, Elèuthera, 2009 (*Non-lieux. Introduction a l'anthologie de la surmodernité*, 1992).
- Bachtin, Michail, *Estetica e romanzo*, trad. it. di C. Strada Janovic, Einaudi, Torino, 1979.
- Baldacci, Luigi, *Novecento passato remoto*, Rizzoli, Milano, 2000.
- Barenghi, Mario, *Oltre il Novecento, marcos y marcos*, Milano, 1999.
- Barthes, Roland, *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino, 1985 (*L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, 1982).
- Bauman, Zygmunt, *Dentro la globalizzazione. Le conseguenze sulle persone*, Roma-Bari, Laterza, 1999 (*Globalization. The Human Consequences*, 1998).
- Id., *Il disagio della postmodernità*, Milano, Bruno Mondadori, 2002 (*Ponowoczesność*, 2000).
- Id., *Modernità liquida*, Roma-Bari, Laterza, 2002 (*Liquid Modernity*, 2000).
- Benvenuti, Giuliana, Ceserani, Remo, *La letteratura nell'età globale*, Bologna, il Mulino, 2012.
- Berardinelli, Alfonso, *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, 2007.
- Calabrese, Stefano, *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, Torino, Einaudi, 2005.
- Calvino, Italo, *Saggi. 1945-1985*, tomi 1 e 2, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995.
- Ceserani, Remo, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bolati Boringhieri, 1997.
- Chiurazzi, Gaetano, *Il postmoderno*, Milano, Bruno Mondadori, 2002.
- Curcio, Milly (a cura di), *La fortuna del racconto in Europa*, Roma, Carocci, 2012.
- De Cristofaro, Francesco (a cura di), *Letterature comparate*, Roma, Carocci, 2014.
- Derrida, Jacques, *Come non essere postmoderni. Post, neo e altri ismi*, Milano, Medusa, 2002 (*Some Statements and Truisms about Neologisms, Newisms, Postisms, Parasitisms, and Other Small Seismisms*, 1990).
- Donnarumma, Raffaele, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2014.

- Eco, Umberto, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1962.
- Id., *Dalla periferia dell'impero*, Milano, Bompiani, 1977.
- Ferraris, Maurizio, *Manifesto del nuovo realismo*, Roma-Bari, Laterza, 2012.
- Ferroni, Giulio, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino, Einaudi, 1996.
- Id., *Scritture a perdere. La letteratura negli anni zero*, Roma-Bari, Laterza, 2010.
- Habermas, Jürgen, *Il discorso filosofico della modernità. Dodici lezioni*, Bari, Laterza, 1997 (*Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Suhrkamp, Frankfurt Am Main 1985).
- Jansen, Monica, *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*, Firenze, Franco Cesati editore, 2002.
- Luperini, Romano, *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida, 2005.
- Lyotard, Jean-François, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, trad. it di C. Formenti, Milano, Feltrinelli, 1981 (*La Condition postmoderne*, 1979).
- Mari, Giovanni (a cura di), *Modernol/Postmoderno. Soggetto, tempo, sapere nella società attuale*, Milano, Feltrinelli, 1987.
- Pressburger, Giorgio, *Oh Dio, come si scrive un romanzo?*, Budapest, Istituto italiano di cultura, 1999.
- Raimondi, Ezio, *Novecento e dopo. Considerazioni su un secolo di letteratura*, a cura di V. Bagnoli, Roma, Carocci, 2003.
- Rella, Franco (a cura di), *Forme e pensiero del moderno*, Milano, Feltrinelli, 1989.
- Simonetti, Paolo, *Supereroi postmoderni: letteratura e graphic novel negli Stati Uniti*, in «Fictions. Studi sulla narratività», IX, 2010, pp. 31-58.
- Tassoni, Luigi, *Il viaggiatore visibile. Come leggere i romanzi*, Roma, Carocci, 2008.
- Id., *L'invenzione della contemporaneità*, Barcelona-Paris, Alta Formazione Editrice, 2025.
- Tassoni, Luigi, Curcio, Milly, Fekete, Monica, (a cura di), *Raccontare Calvino*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2024.
- Vattimo, Gianni, *La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1985.
- Id., *La società trasparente*, Milano, Garzanti, 1989.

«Cento libri» scelti e introdotti da Giorgio Manganelli e Cesare Garboli: la trasmissione letteraria attraverso le schede d'autore

Nicola TALLARINI

Università di Klagenfurt

Abstract: The aim of this article is to explore the theme of collaboration and multiple authorship in the column *Cento libri in ogni casa*, a joint cultural project in which writing is used to promote works of different genres. To write the contributions, Giorgio Manganelli and Cesare Garboli have developed a linear writing style, characterized by clarity and synthesis, with the aim of offering the essence of a work and an author in a limited space.

Keywords: *Il Giorno, Giorgio Manganelli, Cesare Garboli, editorial column*

Tra le iniziative culturali promosse dal *Giorno* vi fu la rubrica intitolata «Cento libri in ogni casa», nata dall'iniziativa di Paolo Murialdi e attiva dal 4 ottobre 1960 al 7 marzo 1961 sotto la direzione di Pietro Citati. Con cadenza settimanale venivano pubblicate dalle quattro alle sei schede, in ognuna delle quali veniva presentata un'opera. Cesare Garboli e Giorgio Manganelli scrissero quarantasette schede ciascuno, mentre Roberto de Monticelli scrisse le altre sei dedicate a opere teatrali. Quelle di Garboli e Manganelli furono raccolte in un volume, prima come supplemento della rivista *Leggere* (numero 11, aprile 1989), poi da Archinto con il titolo *Cento libri per due secoli di letteratura*¹. Il presente contributo si propone di indagare le dinamiche di

¹ Cesare Garboli, Giorgio Manganelli, *Cento libri per due secoli di letteratura*, Milano, Archinto, 1989. Di seguito viene citata l'edizione del 1997.

collaborazione e di autorialità plurima all'interno di un progetto coerente e strutturato, analizzandole nel quadro tematico dell'eredità e della trasmissione, intese come forme di relazione tra generazioni e contesti culturali, con particolare attenzione ai meccanismi di ridefinizione del canone.

Il rinnovamento redazionale del 1963 portò alla creazione della sezione «Giorno libri», affidata alla direzione di Murialdi. Tra le principali innovazioni si segnalano l'abbandono della tradizionale terza pagina e la ricollocazione dei contenuti culturali all'interno del giornale, secondo una formula più dinamica e moderna che contribuì a rinnovare il panorama del giornalismo letterario italiano². La rubrica dei «Cento libri» trovò la sua fortuna in un contesto culturale favorevole alla co-autorialità, che consentì agli intellettuali di intensificare il proprio impegno in ambito editoriale e giornalistico attraverso la direzione di collane e la redazione di riviste. Tra i collaboratori del quotidiano ricordiamo Pasolini, Calvino, Bassani, Eco, Bertolucci, Ginzburg e Arbasino³, i quali furono attivi persino nelle vesti di letterati editori in una stagione dell'editoria italiana di cultura in cui l'organizzazione del catalogo fu affidata a nuove forme di collaborazione tra intellettuali e gruppi editoriali⁴. In questo clima avvenne il passaggio a una nuova «generazione», caratterizzata dall'orientamento verso un pubblico di

² V. Paolo Murialdi, «Dalla Liberazione al centrosinistra», in Valerio Castronovo, Nicola Tranfaglia (a cura di), *La stampa italiana dalla Resistenza agli anni Sessanta*, Roma-Bari, Laterza, 1980, p. 272; Vittorio Emiliani, *Gli anni del Giorno: il quotidiano del signor Mattei*, Milano, Baldini & Castoldi, 1998, pp. 170-1; Gian Carlo Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004, p. 200.

³ Manganelli e Garboli non vengono menzionati nelle testimonianze di Giorgio Acquaviva e Angelo del Boca: v. Ada Gigli Marchetti (a cura di), *Il Giorno: cinquant'anni di un quotidiano anticonformista*, Milano, Franco Angeli, 2007, pp. 74, 195. Il volume contiene gli atti della giornata di studi *Aprile 1956: nasce Il Giorno*, svoltasi a Milano il 21 aprile 2006. Nello studio di Enrico Falqui – in cui i principali oggetti di discussione sono la terza pagina e l'elzeviro – vi è un articolo dedicato al «brillante e capriccioso» Arbasino, mentre non vi è alcun cenno a Garboli e a Manganelli: v. Enrico Falqui, *Giornalismo e letteratura*, Milano, Mursia, 1969.

⁴ Cfr. Gian Carlo Ferretti, *Il mercato delle lettere*, Milano, Il Saggiatore, 1994, p. 40. Per approfondire la figura del letterato editore si rimanda ad Alberto Cadioli, *Letterati editori*, Milano, Il Saggiatore, 1995; Id., *Letterati editori. L'industria culturale come progetto*, Milano, Net, 2003; Id., *Letterati editori: attività editoriale e modelli letterari nel Novecento*, Milano, Il Saggiatore, 2017.

massa e dall'espansione del catalogo⁵. L'iniziativa si caratterizzava per l'intento educativo, volto a promuovere la formazione di biblioteche private, prestando particolare attenzione ai tascabili⁶. La partecipazione al progetto della rubrica appartiene a una fase transitoria di Manganelli, del quale ricordiamo l'interesse verso le edizioni economiche e l'ammirazione verso il progetto della BUR, perché coniugava la ricerca di una letteratura universale, proponendo libri che potevano essere letti, collezionati e protetti, in linea con quanto espresso in *Discorso dell'ombra e dello stemma*⁷.

Come afferma Menechella, trascurare la materialità delle opere di Manganelli priverebbe il lettore di un aspetto essenziale della ricezione del testo, in quanto «nel paratesto si verifica l'incontro (che è anche compromesso) e lo scontro tra letteratura e cultura»⁸, e si instaura un dialogo con il «lettore impossibile»⁹. Oltre al fatto di essere accomunati dal servizio prestato in ambito editoriale e giornalistico, ricordiamo che Garboli e Manganelli sono «scrittori paratestuali»¹⁰ e che una quantità consistente delle loro opere consta di recensioni, introduzioni e articoli: sono artefici, dunque, di «un genere letterario in cui bibliografie, prefazioni, documenti, note, glosse alle note, appendici, note alle appendici si susseguono intrecciandosi»¹¹. I paratesti di Garboli e Manganelli manifestano una propria autonomia, che consente di disgiungerli dal testo principale e di includerli in antologie. La scheda può rientrare tra gli elementi paratestuali che si trovano all'esterno del libro e che non hanno limiti precisi, oltre a indicare diverse tipologie testuali, come quella posta all'interno del libro con

⁵ Cfr. Giovanni Ragone, *L'editoria in Italia. Storia e scenari per il XXI secolo*, Napoli, Liguori, 2005, p. 65.

⁶ Cfr. Piero Citati, «La biblioteca che la scuola non vi ha suggerito», in *Il Giorno*, 4 ottobre 1960.

⁷ Giorgio Manganelli, *Discorso dell'ombra e dello stemma*, Milano, Rizzoli, 1982, p. 85.

⁸ Grazia Menechella, *Il felice vanverare. Ironia e parodia nell'opera narrativa di Giorgio Manganelli*, Ravenna, Longo, 2002, p. 219.

⁹ Anna Trocchi, «Le quarte di copertina e i risvolti autografi di Giorgio Manganelli», in Viola Papetti (a cura di), *Le foglie messaggere: scritti in onore di Giorgio Manganelli*, Roma, Editori riuniti, 2000, p. 167.

¹⁰ Paolo Gervasi, *Vita contro letteratura. Cesare Garboli, un'idea di critica*, Roma, Luca Sossella, 2018, p. 12.

¹¹ Carlo Ginzburg, «Nota introduttiva», in Laura Desideri, *Bibliografia di Cesare Garboli: 1950-2005*, Pisa, Edizioni della Normale, 2007, p. X.

informazioni bio-bibliografiche e giudizi della critica, o come quel testo redatto sulle opere sottoposte al giudizio¹². Nigro, a proposito, parla di «resoconti di lettura, saggi ristretti maneggiati con sveltezza e cordialità del linguaggio»¹³. Nel momento in cui le schede vengono raccolte in volume, possono rientrare nella categoria del libro-biblioteca, le cui origini andrebbero ricondotte alla celebre *opera* di Fozio, la quale avrebbe segnato il passaggio dalla biblioteca come luogo fisico a una concezione simbolica, dove l'ordinamento dei testi riflette un principio culturale o teorico¹⁴. Come recita il risvolto dell'edizione Adelphi, in cui si fa cenno a Borges, «è un libro che fa sognare altri libri che non avremo mai la possibilità di leggere»¹⁵. Queste considerazioni valgono per la rubrica dei «Cento libri» che, come una collana editoriale, raccoglie una porzione di libri scelti per promuovere, conservare il sapere e valgono come inventari di letture necessarie per la formazione di una cultura di base e insieme per far conoscere stili letterari che non mancano di essere descritti: pensiamo a Benedetto Croce e alla «solennità [...] affettuosa della sua limpidissima prosa»¹⁶, alla «prosa preziosa, cantante, nervosa»¹⁷ di Roberto Longhi, al «filo di voce superba e insieme infinitamente discreta, umile e planetaria» di Giacomo Leopardi¹⁸. La scheda di Garboli per *L'isola del tesoro* di Robert Louis Stevenson, «racconto di avventura, esotico, piratesco e marinaro» si apre così: «La precisione e la limpidezza dello stile sono le grandi qualità di Stevenson, uno scrittore dall'anima romantica e dall'ispirazione così genuina, da riuscire, forse, il più classico dei narratori dell'Ottocento»¹⁹. Le schede vengono formulate «in termini chiari, con linguaggio diretto, senza appesantimenti di

¹² V. Enrico Mistretta, *L'editoria. Un'industria dell'artigianato*, Bologna, il Mulino, 2002, p. 51; Gérard Genette, *Seuil*, Paris, Seuil, 1987, p. 11.

¹³ Salvatore Silvano Nigro, «Quel tonnello di carta», in Giorgio Manganelli, *Estrosità rigorose di un consulente editoriale*, Milano, Adelphi, 2016, pp. 298-9.

¹⁴ Cfr. Renato Nisticò, *La biblioteca*, Roma, Laterza, 1999, pp. 13-14.

¹⁵ Fozio, *Biblioteca*, Milano, Adelphi, 1992.

¹⁶ Cesare Garboli, Giorgio Manganelli, *Cento libri per due secoli di letteratura, op. cit.*, p. 107.

¹⁷ *Ibid.*, p. 96.

¹⁸ *Ibid.*, p. 74.

¹⁹ *Ibid.*, p. 42.

tipo didattico»²⁰; non mancano giudizi sulla lingua altrui, come quella «non depurata, ma gustosa di impurità venete e settentrionali»²¹ di Ippolito Nievo o quella «affatto nuova, vernacolare, fantasiosa, nutrita di infiniti umori dialettali»²² di Mark Twain. Alternandosi nella stesura delle schede, Manganelli e Garboli perseguirono la ricerca di un linguaggio divulgativo, dove le tracce della co-autorialità sono osservabili nell'impresa di presentare in «modo succinto ed esauriente [...] e stimolante» opere di autori come Maupassant, Marx, Flaubert e Freud in schede «di non più di venti righe l'una. Si richiedeva un miracolo. Il miracolo fu fatto»²³. Entrambi adottarono espedienti comuni per rendere in «venti righe» il valore e la complessità di un'opera. La limitatezza dello spazio impone una scrittura essenziale, capace di evocare attraverso l'economia del linguaggio e di valorizzare il non detto come strategia che sollecita la partecipazione interpretativa del lettore. Un espediente comune per restituire la varietà e la complessità di un'opera è l'enumerazione, come si può notare nella scheda di Garboli in cui si presentano i versi di Carlo Porta, dove «ogni parola è una cosa»²⁴, e si offrono alcuni frammenti autobiografici. Nella scheda successiva sono elencati i temi «confusamente naviganti nell'atmosfera del tempo» di Ugo Foscolo: «ideali di storia e di patria, di civiltà e di bellezza, la memoria e il tempo, l'amore e la morte, la sepoltura, le armi, l'esilio»²⁵. Si veda, inoltre, il seguente *incipit* di Manganelli nella scheda per *Emma* di Jane Austen, dove il ritmo è sostenuto dall'anafora: «Una visione esatta [...]: una altera coerenza, uno stile nel trattare i personaggi, un agio privo di indulgenze; una asciutta e grave volontà morale [...]; infine una prosa di incantevole limpidezza»²⁶.

Un tratto comune è la presenza di tre sostantivi scelti per restituire il contenuto di un'opera e, con maggior frequenza, di tre aggettivi riferiti a un

²⁰ Graziella Pulce, «I Cento Libri in ogni casa. La sfida del quotidiano *Il Giornale*», in Valentina Russi (a cura di), *Rubriche d'autore: Boine, Calvino, Campanile, de Céspedes, Manganelli, Manzini, Morante, Palazzeschi, Serao, Manzi, Vecchiarelli*, 2015, pp. 302.

²¹ Cesare Garboli, Giorgio Manganelli, *Cento libri per due secoli di letteratura, op. cit.*, p. 19.

²² *Ibid.*, p. 51.

²³ Beniamino Placido, «Il sottile batticuore di leggere Conrad», in *La Repubblica*, 4 gennaio 1997.

²⁴ *Ibid.*, p. 71.

²⁵ *Ibid.*, p. 72.

²⁶ *Ibid.*, p. 37.

sostantivo, come nella scheda di Manganelli per le *Confessioni* di Nievo, dove nel «racconto vi sono ingenuità, acerbità e svagamenti» e la Pisana è descritta come «proterva, arrogante e lusinghiera»²⁷; nella scheda successiva, redatta da Garboli per *I Malavoglia*, Giovanni Verga è presentato come l'autore dalla personalità «assoluta, isolata e invadente»²⁸; i racconti di Alberto Moravia, presentati da Manganelli, «si ispirano a un lento, minuto, strascicato disgusto»²⁹; Garboli conclude la scheda su *Eugenia Grandet* celebrando la «misura sobria, perfetta, addirittura classica» di Honoré de Balzac³⁰; Gustave Flaubert con *Madame Bovary* «rovescia tutta la sua classica, oratoria, angosciata vocazione di tragico»³¹. Nelle schede rivolte alla poesia, Garboli presenta Foscolo come l'autore che, come Friedrich Hölderlin, «anticipa l'idea moderna della poesia come valore eterno, negativo e illusorio»³²; Manganelli nella scheda successiva celebra la «lingua plebea, corrotta e ribalda»³³ di Gioachino Belli. La rubrica si inseriva in un più ampio progetto culturale del quotidiano, volto a integrare lacune educative e a sperimentare nuovi registri espressivi. Con la lettura dei principali capolavori degli ultimi due secoli, essa mirava a forgiare «una coscienza letteraria e civile»³⁴. Ciò giustifica il riferimento alle opere come classici, utili a interpretare il presente³⁵.

I riferimenti biografici rientrano tra i contenuti presentati al lettore. L'intento di Manganelli è di svelare aspetti inediti e nascosti della vita, concentrandosi su pochi fatti che abbiano un peso rilevante nell'esistenza umana. Per Garboli la vita è una «preoccupazione fondamentale, ma mai in sé: sempre in relazione alla letteratura»; una vita, dunque, intesa come «insieme di fatti biologici [che resta] incomprensibile, impercettibile, se non trova il modo di tradursi in forma scritta»³⁶. Le biografie di Debenedetti e

²⁷ *Ibid.*, p. 19.

²⁸ *Ibid.*, p. 20.

²⁹ *Ibid.*, p. 23.

³⁰ *Ibid.*, p. 27.

³¹ *Ibid.*, p. 32.

³² *Ibid.*, p. 72.

³³ *Ibid.*, p. 73.

³⁴ Graziella Pulce, «I Cento Libri in ogni casa. La sfida del quotidiano *Il Giorno*», *op. cit.*, p. 305.

³⁵ Cesare Garboli, Giorgio Manganelli, *Cento libri per due secoli di letteratura*, *op. cit.*, pp. 60, 67, 120.

³⁶ Paolo Gervasi, *Vita contro letteratura. Cesare Garboli, un'idea di critica*, *op. cit.*, p. 186.

Garboli non si limitano alla mera esposizione di dati anagrafici ed eventi esterni, ma si pongono come obiettivo l'esplorazione approfondita dei processi interiori, delle dinamiche della coscienza e del pensiero³⁷.

La redazione delle schede rappresenta una tappa significativa per entrambi gli scrittori, sia come occasione per un confronto con i classici ottocenteschi sia per l'elaborazione di strategie efficaci per redigere testi di microcritica. A entrambi va riconosciuto il merito di aver contribuito a nobilitare la scrittura paratestuale, assegnando al genere un'autorevolezza tale da giustificare la pubblicazione in forma di raccolta. D'accordo con Graziella Pulce, il progetto risulta nel «complesso armonico», anche se gli autori delle schede hanno mantenuto le «proprie peculiarità di scrittura e di prospettiva critica»³⁸. Sebbene nel caso della rubrica dei «Cento Libri» non si tratti propriamente di una scrittura a firma multipla o di autorialità plurima, una lettura sequenziale dei testi mostra come sia stato raggiunto l'equilibrio di una forma letteraria, caratterizzata dalla ricerca della chiarezza e della sintesi, allo scopo di offrire l'essenza dell'opera e di un autore in uno spazio limitato³⁹. La scrittura eccelle per l'esattezza e la capacità di sintesi con cui al lettore vengono offerti riferimenti sull'ambientazione, sulle coordinate temporali, oltre a un accenno alla trama e ai protagonisti. Dotata di un suo spazio ristretto, la scheda non mira ad essere approfondita ed esauriente, quanto a offrire spunti e riferimenti al lettore, al quale si richiede di intervenire sulla base della propria esperienza. Al termine di queste considerazioni, è opportuno concludere ribadendo la necessità di leggere questo «libretto tuttora utilissimo e da divulgare»⁴⁰ come un'opera autonoma, che ha rivestito un ruolo significativo nell'ambito della trasmissione letteraria intergenerazionale. Il prodotto di questa rubrica può appartenere al genere del libro-biblioteca ed essere accostato ad altre opere

³⁷ *Ibid.*, p. 61. La sezione più significativa, quella che rivela l'intenzione critica di Debenedetti, è il ritratto biografico: cfr. Raffaele Manica, «La critica, in breve», in Giacomo Debenedetti, *Preludi. Le note editoriali alla «Biblioteca delle Silerchie»*, Palermo, Sellerio, 2012, p. 20.

³⁸ Graziella Pulce, «I Cento Libri in ogni casa. La sfida del quotidiano *Il Giorno*», *op. cit.*, p. 318.

³⁹ V. Alvaro Barbieri, Elisa Gregori (a cura di), *L'autorialità plurima. Scritture collettive, testi a più mani, opere a firma multipla*, Atti del XLII Convegno Interuniversitario (Bressanone, 10-13 luglio 2014), Padova, Esedra, 2015.

⁴⁰ Vittorio Emiliani, *Gli anni del Giorno: il quotidiano del signor Mattei*, *op. cit.*, p. 172.

costituite da prefazioni, note editoriali, risvolti e quarte di copertine. L'aumento consistente delle pubblicazioni di raccolte di elementi paratestuali negli ultimi anni evidenzia la necessità di una maggiore attenzione nei confronti dei generi liminari all'interno del dibattito letterario.

Bibliografia

Testi di riferimento

Garboli, Cesare, Manganelli, Giorgio, *Cento libri per due secoli di letteratura*, Milano, Archinto, 1997.

Bibliografia critica

Barbieri, Alvaro, Gregori, Elisa (a cura di), *L'autorialità plurima. Scritture collettive, testi a più mani, opere a firma multipla*, Atti del XLII Convegno Interuniversitario (Bressanone, 10-13 luglio 2014), Padova, Esedra, 2015.

Cadioli, Alberto, *Letterati editori*, Milano, Il Saggiatore, 1995.

Id., *Letterati editori. L'industria culturale come progetto*, Milano, Net, 2003.

Id., *Letterati editori: attività editoriale e modelli letterari nel Novecento*, Milano, Il Saggiatore, 2017.

Citati, Piero, «La biblioteca che la scuola non vi ha suggerito», in *Il Giorno*, 4 ottobre 1960.

Emiliani, Vittorio, *Gli anni del Giorno: il quotidiano del signor Mattei*, Milano, Baldini & Castoldi, 1998.

Falqui, Enrico, *Giornalismo e letteratura*, Milano, Mursia, 1969.

Ferretti, Gian Carlo, *Il mercato delle lettere*, Milano, Il Saggiatore, 1994.

Id., *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004.

Fozio, *Biblioteca*, Milano, Adelphi, 1992.

Garboli, Cesare, *Scritti servili*, Torino, Einaudi, 1989.

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

Gervasi, Paolo, *Vita contro letteratura. Cesare Garboli, un'idea di critica*, Roma, Luca Sossella, 2018.

Gigli Marchetti, Ada (a cura di), *Il Giorno: cinquant'anni di un quotidiano anticonformista*, Milano, Franco Angeli, 2007.

- Ginzburg, Carlo, «Nota introduttiva», in Laura Desideri, *Bibliografia di Cesare Garboli: 1950-2005*, Pisa, Edizioni della Normale, 2007, pp. IX-XI.
- Manganelli, Giorgio, *Discorso dell'ombra e dello stemma*, Milano, Rizzoli, 1982.
- Manica, Raffaele, «La critica, in breve», in Giacomo Debenedetti, *Preludi. Le note editoriali alla «Biblioteca delle Silerchie»*, Palermo, Sellerio, 2012, pp. 11-24.
- Menechella, Grazia, *Il felice vanverare. Ironia e parodia nell'opera narrativa di Giorgio Manganelli*, Ravenna, Longo, 2002.
- Mistretta, Enrico, *L'editoria. Un'industria dell'artigianato*, Bologna, il Mulino, 2002.
- Murialdi, Paolo, «Dalla Liberazione al centrosinistra», in Valerio Castronovo, Nicola Tranfaglia (a cura di), *La stampa italiana dalla Resistenza agli anni Sessanta*, Roma-Bari, Laterza, 1980, pp. 169-308.
- Id., *Storia del giornalismo italiano*, Bologna, il Mulino, 1996.
- Nigro, Salvatore Silvano, «Quel tonnellaggio di carta», in Giorgio Manganelli, *Estrosità rigorose di un consulente editoriale*, Milano, Adelphi, 2016, pp. 297-312.
- Nisticò, Renato, *La biblioteca*, Roma, Laterza, 1999.
- Placido, Beniamino, «Il sottile batticuore di leggere Conrad», in *La Repubblica*, 4 gennaio 1997.
- Pulce, Graziella, «I Cento Libri in ogni casa. La sfida del quotidiano Il Giorno», in Valentina Russi (a cura di), *Rubriche d'autore: Boine, Calvino, Campanile, de Céspedes, Manganelli, Manzini, Morante, Palazzeschi, Serao, Manziana, Vecchiarelli*, 2015, pp. 301-326.
- Ragone, Giovanni, *L'editoria in Italia. Storia e scenari per il XXI secolo*, Napoli, Liguori, 2005.
- Trocchi, Anna, «Le quarte di copertina e i risvolti autografi di Giorgio Manganelli», in Viola Papetti (a cura di), *Le foglie messaggere: scritti in onore di Giorgio Manganelli*, Roma, Editori riuniti, 2000.

La famiglia letteraria “allargata” di Giuseppe Montesano

Patrizia UBALDI

Italia

Abstract: The aim of this article is to analyse how much and how Giuseppe Montesano in his novel *Di questa vita menzognera* was influenced by contemporary and previous literature, how much and what contamination he received from the writers who preceded him, how we recognise in this novel transmission of earlier and older styles that have left their mark. The research is aimed to show how even a contemporary novel with an exquisite local flavour can contain elements of international classical literature, and how these are closely linked to the author's personal culture. The dialectisms and neologisms scattered throughout the novel fail to contaminate the cultured and elegant language, nor the cultural heritage and intellectual training of our author.

Keywords: *literature, symbolism, baroque, expressionism*

*Nel dolce vento dell'estate
si spande una luce sublime.
Una nebbia profumata cade densa,
la luna declina sul tetto.
Temendo che nella notte profonda
i fiori si addormentino
ho acceso una grande candela
per far risplendere la loro veste rossa.
(Su Tung-po)¹*

¹ Giuseppe Montesano, *Come diventare vivi. Un vademecum per lettori selvaggi*, Milano, Bompiani, 2017, p. 178.

Leggere un libro di Giuseppe Montesano, romanzo o saggio che sia, significa intraprendere un viaggio nell'inconscio di un presente distopico, significa prestare ascolto a un oracolo e perdersi nei meandri di una ricerca alla comprensione del messaggio ermetico, messaggio che il nostro autore dissemina capitolo dopo capitolo, paragrafo dopo paragrafo, rigo dopo rigo, parola dopo parola, come un Pollicino della letteratura, per guidarci attraverso il surreale nel perverso labirinto della realtà. E se possiamo ritenere il Realismo russo come nato dalla fusione fra il Naturalismo satirico di Gògol e il Realismo sentimentale di George Sand, considerarli quindi quali suoi genitori effettivi, allora possiamo ritenere Aleksandr Aleksandrovič Blok, Charles Baudelaire, Fëdor Michajlovič Dostoevskij, Luigi Pirandello, Jorge Luis Borges, James Joyce, Louis-Ferdinand Céline, Italo Calvino, François Rabelais una sorta di famiglia allargata di Giuseppe Montesano.

Giuseppe Montesano è uno scrittore della cui vita si sa poco, professore di Filosofia, ha pubblicato alcuni romanzi, molti saggi e ha tradotto e curato autori come La Fontaine, Baudelaire e tanti altri. Il direttore di Feltrinelli lo ha definito «lo scrittore italiano vivente più colto». Il suo stile è contemporaneamente estetico e mistico, attinge al Simbolismo francese e a quello russo, ma non è espressione di poetica né di filosofia; attinge al Barocco, ma non si limita all'inquietudine né alla precarietà; attinge al Rinascimento, ma non ne raccoglie la rigidità dello schema classico; attinge all'Espressionismo francese, ma non ne esalta la violenza; attinge al neorealismo, ma non resta intrappolato nello schema del racconto bellico, almeno non quello classico. Montesano è fondamentalmente un collezionista, raccoglie senza sosta quelli che sono tutti i dettagli, anche le scorie, dei movimenti ai quali ha attinto; teorico del riciclo, costruisce su temi passati scenari presenti dal vago, ma persistente, sapore profetico. Il romanzo su cui mi soffermerò è *Di questa vita menzognera*, da cui, grazie a una brillante idea di Toni Servillo e su commissione del Teatro San Carlo di Napoli, è stato tratto dal musicista Fabio Vacchi il melologo *EterNapoli*; il testo, che è ovviamente stato rielaborato da Giuseppe Montesano, è un testo per attore, attrice, coro misto e grande orchestra ed è stato rappresentato la prima volta nel febbraio 2018; poiché, al suo esordio, suscitò grande interesse

e apprezzamento, è stato poi rappresentato anche al Piccolo Teatro di Milano e al Teatro Comunale di Bologna nel 2020².

Di questa vita menzognera, che pubblicato nel 2003 ha vinto il Premio Viareggio e il Premio Selezione Campiello, può essere liberamente considerato un “romanzo saggio”, dove viene messo in risalto un “ambiente saggio”, che è a sua volta il palcoscenico di un “eroe saggio”, ma siamo sicuri di essere di fronte a un eroe? La storia ruota intorno alla famiglia Negromonte, una famiglia di imprenditori napoletani che attraverso agganci pseudo-politici-camorristici commettono una serie di scelleratezze verso la città di Napoli. Sono dei parvenu e come tutti gli arricchiti sono egoisti, conservatori e convinti che a loro tutto sia concesso, e come nel migliore dei romanzi borghesi a essi si contrappone l’eroe. Il particolare interessante è che non abbiamo solo un eroe, ne abbiamo più d’uno, o almeno presunti tali che sono Roberto, l’apprendista artista, nonché voce narrante, Carlo Cardano, il dandy-artista e genero del capostipite dei Negromonte e Andrea Negromonte, il figlio minore e ribelle. Sin dall’approccio ci possiamo rendere conto del forte peso che il simbolismo russo ha sul nostro autore e sulla narrazione, infatti, già il titolo, *Di questa vita menzognera*, è tratto da una poesia dello scrittore russo Aleksandr Aleksandrovič Blok, *Sì. Sì. L’ispirazione così detta*³, di cui troviamo un’altra citazione nella frase in esergo «Ma di questa vita menzognera / cancella l’untuoso rossetto [...] e anche non vedendo l’avvenire / di no ai giorni del presente.»⁴. Il simbolismo russo con il suo misticismo realistico, ma anche il simbolismo francese, con il suo disagio poetico, traspaiono da ogni pagina, mostrando il racconto della vita quotidiana visto come proiettato in uno specchio deformante. Ma proprio lo specchio rappresenta un punto focale, perché rappresenta la menzogna che è l’unica a essere creativa, per cui, secondo Cardano l’Estetica è superiore all’Etica, e la sua bellezza sta proprio nella sua inutilità: «Un dandy deve aspirare a essere sublime senza interruzione! Deve vivere e morire davanti a uno specchio!»⁵. Ci troviamo di fronte a un novello esempio di Narciso,

² https://it.wikipedia.org/wiki/Di_questa_vita_menzognera#Opere_derivate (15/04/2024)

³ Giuseppe Montesano, *Lettori selvaggi*, Milano, Giunti, 2016, p.1379.

⁴ Giuseppe Montesano, *Di questa vita menzognera*, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 7.

⁵ *Ibid.*, p.14.

Cardano non è innamorato della sua immagine riflessa nello specchio, ma dello specchio in sé per le molteplici immagini che può riflettere, tra l'altro tutte inutili, perché secondo il suo pensiero, all'eroe non resta altro che esercitare "l'arte dell'inutile". Ritroviamo spesso lo specchio e sempre con Cardano che ci si riflette, per ravviarsi i capelli o per aggiustare il nodo della cravatta, ma a mano a mano che le pagine scorrono, lo specchio si trasforma da stagno di Narciso nello specchio del male di Baudelaire, e Cardano si trasforma sempre di più da artista-eroe in burattino, in quel "mostro delicato" che "l'ipocrita lettore" ben conosce⁶.

Lo specchio è un elemento fondamentale sia nel simbolismo francese sia in quello russo, dove il realismo mistico è rappresentato dalla trasformazione dell'immagine che esso ci riflette. Lo specchio rappresenta la demonizzazione della realtà, la visione surreale della vita, mostra la nostra anima. Secondo Jacques Lacan, lo specchio è una funzione, prima ancora di essere un oggetto, che consente la cosiddetta prima identificazione; questa identificazione si basa, però, sull'immaginario che è l'insieme dei riflessi e dei doppi, e così nello specchio l'uomo vede la sua immagine, ma l'artista vede la sua anima⁷. In *Memorie dal sottosuolo* di Dostoevskij, il narratore/protagonista, nel vedere la donna per cui ha pagato, registra questi pensieri «Per caso mi scorsi in uno specchio. Il mio volto in subbuglio mi sembrò ripugnante all'estremo: pallido, incattivito, turpe, con i capelli arruffati. "E sia, ne sono persino contento" pensai, "sono contento proprio di apparirle così ripugnante; la cosa mi fa piacere..."⁸». Nello specchio vede il suo doppio e la sua vera natura, come Dorian Gray nel ritratto vede riflessa la sua anima e, non a caso, un famoso proverbio russo recita "Нет смысла винить зеркало, если лицо кривое" ("Non ha senso incolpare lo specchio se è la faccia a essere storta"). Baudelaire, invece, trova il suo specchio nel lettore, perché il lettore è a sua volta lo specchio del male, nel quale è rimasto di umano solo lo sguardo carico di un pianto involontario, ma il poeta anziché diventare complice del lettore, lo chiama "ipocrita" perché il lettore

⁶ Cfr. Giuseppe Montesano, *Baudelaire è vivo. I fiori del male tradotti e raccontati*, Milano, Giunti, 2021, p. 68.

⁷ Giovanni Bottirolì, *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Torino, Einaudi, 2006, p. 264.

⁸ Fëdor Dostoevskij, *Memorie dal sottosuolo*, Milano, Mondadori, 2010, p. 103.

è il poeta stesso che non può chiamare le cose con il proprio nome e deve, con la sua lingua bifida, mascherarle mentre le rivela⁹. La maschera nasconde la realtà, a differenza dello specchio che la distorce, e, se nello stereotipo della critica il poeta è lo “smascheratore” della realtà, per il simbolista francese, invece, è necessario indossare la maschera, e ogni volta una maschera diversa, proprio per dare libero sfogo alla realtà. Ed è così che fa Cardano, indossa maschere a seconda dell’esigenza, ma alla fine, in uno degli ultimi capitoli, quando per scappare durante una sorta di mascherata, si rifiuta di indossare la maschera ed esclama «La mia maschera è questa!»¹⁰, non lo fa per mostrare la sua vera natura, ma semplicemente perché è diventato egli stesso una maschera. È evidente la forte presenza della teoria pirandelliana delle maschere. Ognuno indossa una maschera a seconda delle esigenze, delle imposizioni della società, maschere che cambiano in base alle necessità, ma Cardano è oramai al capolinea, il conflitto tra l’io e l’Es, tra l’apparire e l’essere non sfocia nella triplicità esistenziale pirandelliana, ma mostra il totale annichimento dell’uomo che non vive più il conflitto tra il suo io interiore e quello esteriore perché, interamente travolto dall’alienazione, completamente spersonalizzato dalle esigenze dell’ambiente e delle persone che lo circondano, è costretto a trasformarsi in una maschera.

Un’analisi attenta della struttura ci mostra un’armonia del nostro romanzo che a un primo sguardo potrebbe sembrare stonato, invece scendendo nel profondo, scavando per indagare nelle stratificazioni, troviamo nessi e correlazioni che si bilanciano e si pareggiano, come la bellezza e la sua inutilità, l’aristocrazia e il “popolo basso”, la classicità e la modernità. La struttura dei singoli capitoli dimostra l’elemento barocco con il giusto equilibrio tra il tragico e il comico, ma il comico non fa altro che camuffare il distopico, e, così, ci accorgiamo che quell’equilibrio, quell’armonia della struttura era solo un’ennesima maschera. Una maschera barocca che rappresenta la metamorfosi, la trasformazione evolutiva, che incarna uno stile di vita, un *modus vivendi* che trasforma la realtà in apparenza, che cerca una sua dimensione tra coscienza e conoscenza, tra

⁹ Cfr. Giuseppe Montesano, *Baudelaire è vivo*, op. cit., p. 80.

¹⁰ Giuseppe Montesano, *Di questa vita menzognera*, op. cit., p. 173.

impulso e razionalità, tra fantasia e rigore logico¹¹. Le descrizioni delle esagerazioni, dai pantagruelici pranzi agli eccessivi palazzi dei Negromonte, non possono non riportarci alla memoria le esagerazioni di François Rabelais, facendoci fare un tuffo nel Rinascimento francese:

Dalla mattina presto tutta Villa Negromonte era stata investita da un'attività frenetica. Già nei giorni precedenti i furgoni frigorifero avevano trasportato una quantità di cibi da far sopravvivere un paese in tempo di guerra, i quarti di bue erano stati portati nelle cucine ancora gocciolanti di sangue, e erano arrivati i capponi vivi legati per le zampe con Miranda che li palpava rimandando indietro quelli troppo magri. Sugli agnelli, ancora con le teste e la pelliccia attaccata alle zampe, Miranda aveva esercitato un controllo rigoroso, e di un'intera partita aveva accettato alla fine solo dieci "crapettielle" del Malese. E a metà mattinata erano arrivati i furgoni col pesce fresco che avevano scaricato aragoste con le tenaglie legate che agitavano le antenne, polpi veraci che allungavano i tentacoli sulle braccia degli inservienti, taratufi e ricci di mare che Miranda aveva spaccato col coltello e assaggiato mentre si muovevano ancora, facendo cenno con la bocca piena che le ceste si potevano scaricare.¹²

Ma basta un nome, o meglio un soprannome, e ci ritroviamo nel rinascimento shakespeariano, dove O' Calebbano, il primo dei figli del capostipite Negromonte, e il cui vero nome non viene mai menzionato, con i suoi modi incarna perfettamente la rozzezza del figlio della strega Sycorax della *Tempesta*. L'interessante arguzia e passione per il paradosso nella descrizione del pensiero "filosofico" della famiglia di imprenditori che vuole trasformare la città partenopea in un enorme parco giochi, EterNapoli, è evidente nel passaggio sottocitato:

"Si deve creare un mito, il mito dei Negromonte. Allora 'basta con il fare quello che fanno tutti, basta con il mischiarsi agli altri! Ci vuole altro, ci vuole altro.'" Tutti i ragazzi dovevano ritirarsi dalla scuola. Sarebbero stati educati in casa da precettori privati, come si usava nelle famiglie aristocratiche di un tempo. La notizia doveva essere diffusa

¹¹ Cfr. Delia Morar, *L'immaginazione barocca di Carlo Emilio Gadda*, in *Eccesso e abuso nelle letterature romanze*, Atti del Convegno (Cluj-Napoca, 14-15 ottobre 2022), Cluj-Napoca, Presa Universitară Clujeană, 2023, pp. 148-149.

¹² Giuseppe Montesano, *Di questa vita*, op. cit., p. 54.

dai giornali, in modo da far notare che non si trattava di un ritorno al passato, ma di “un salto nell'imminente i futuro”.¹³

La città diventa palcoscenico della vita «Tutto il mondo è una scena e l'uomo un attore sulla scena del mondo»¹⁴, dove si svolge la quotidianità come una rappresentazione, dove ogni singolo individuo, come rappresentante dell'intera popolazione, è chiamato a diventare attore-imprenditore, portando in scena con la sua stessa vita un pezzo di storia, storia da trasformare e adattare a seconda delle esigenze del momento e degli spettatori-turisti; il tutto è controllato da un'organizzazione paramilitare poliziesca che ricorda molto la “thought police” di 1984 di Orwell. La polizia in questione, però, per una sorta di legge del contrappasso, è travestita da quella che da sempre è la maschera che rappresenta la plebe, “lu popolo vascio”, che con astuzia riesce a risolvere i suoi problemi, Pulcinella: «“Ciro, attento, ci sono i Pulcinella!” I Pulcinella giravano in gruppi di cinque o sei, con i bastoni in mano e le trombette, e nessuno gli badava. Erano le guardie speciali dei Negromonte che giravano travestite, avevano le foto segnaletiche di Ciro e di Nadja, e bisognava stare attenti a non insospettirli.»¹⁵. L'elemento cristologico, fortemente presente in tutta la narrazione, si manifesta palesemente nella corsa finale, attraverso una Napoli surreale, di Cardano, Roberto, Nadja e Ciro che portano decisamente alla memoria il poemetto di Blok *I Dodici*, dove dodici guardie rosse, che rappresentano gli apostoli, girano di notte in una Pietrogrado frustata da una tempesta di neve, avanzano nella bufera, vanno incontro alle pallottole, non hanno paura e alla fine incontrano un Cristo rivoluzionario che li precederà in questa loro marcia nella tormenta. Ma i dodici, nonostante rappresentino un miscuglio di individui non sempre raccomandabili, marciano decisi, incarnano gli apostoli del dopo resurrezione di Cristo, mentre i nostri quattro personaggi, solo un terzo dei “dodici”, sono quattro disperati che cercano di salvarsi, che vagano sconsolati in una notte senza fine alla ricerca di un porto da cui salpare, dopo la morte del Messia/Cristo/Andrea, come avviene agli apostoli subito dopo l'arresto di Cristo, quando sono ridotti allo sbando.

¹³ *Ibid.*, p. 50.

¹⁴ Delia Morar, *L'immaginazione barocca*, op. cit., p. 148.

¹⁵ Giuseppe Montesano, *Di questa vita*, op. cit., pp. 179-180.

L'inquietudine di Roberto e Carlo Cardano, la precarietà delle loro vite è il leitmotiv del romanzo, i due "eroi saggi" che si aggirano nel romanzo non hanno niente in comune con l'eroe classico, non hanno nessuna delle qualità estetiche decantate nei classici, non hanno la bellezza né la prestantza fisica di Achille, anzi Cardano è anche in sovrappeso, non hanno l'ingegno di Ulisse, anzi talvolta sono incapaci di affrontare le situazioni, non hanno potere decisionale, anzi sono alla totale mercè dei Negromonte; al contrario, i cosiddetti "antieroi", che nella tragedia classica erano brutti e poco dotati fisicamente, qui sono esteticamente più attraenti, hanno prestantza fisica e potere, ma mancano di una cosa di cui invece la controparte dispone in abbondanza: la cultura. Ma può la cultura salvare? Si può essere coscienti della cultura? E di che cultura parla l'autore? In un aforisma in apertura di *Come diventare vivi. Un vademecum per lettori selvaggi*, Montesano ci spiega cosa pensa della cultura: «La cultura che ignora di essere fasulla è ottusa perché crede di conoscere tutto: l'ignoranza che sa di essere ignoranza è meravigliosa perché vorrebbe conoscere tutto. Socrate sapeva di non sapere, e desiderava la conoscenza. Guidati dalla passione che cerca ciò che ignora, i lettori selvaggi leggono per vivere.»¹⁶. In questo romanzo i Negromonte, gli antieroi, non rappresentano gli schiavi del mito della caverna, ma sono il potere superiore che proietta le immagini sul fondo della caverna, che usa il popolo-schiavo, popolo che non vuole essere liberato dalla sua schiavitù, anzi si ribella agli eroi che cercano di illuminarlo, è un popolo mentalmente pigro, analfabeta emotivo e intellettuale che preferisce pensare il pensiero altrui piuttosto che svilupparne uno proprio; gli abitanti di Eternapoli sono diventati tutti δοξοσόφοι (doxosophoi), saccenti ignoranti che credono di sapere tutto, ma conoscono solo la loro opinione, che non ascoltano gli interlocutori perché sono troppo presi a pensare cos'altro possono dire per dimostrare arguzia e conoscenza. Per Montesano la conoscenza, che cresce e si sviluppa attraverso la lettura, è l'unica opportunità che possiamo dare al cervello per modificarsi e per modellare noi stessi in un'infinita evoluzione, è l'attraversamento delle tenebre, è il raggiungimento di una "nudità luminosa"¹⁷.

¹⁶ Giuseppe Montesano, *Come diventare vivi*, op. cit., p. 6.

¹⁷ Giuseppe Montesano, *Baudelaire è vivo*, op. cit., p. 127.

Il nostro autore, in piena connessione con Baudelaire e il simbolismo francese e russo, inserisce nella realtà cittadina, nella realtà storico-industriale, l'ambiente saggio del suo romanzo dove i suoi personaggi mettono in mostra le loro debolezze, le loro fragilità, le loro disperazioni, ma anche le loro aspirazioni. Il contrasto tra il "bello" e il "vero" baudelairiano, sono rappresentati, il primo dagli oggetti d'arte trafugati dai Negromonte, e il secondo dal disprezzo verso quegli stessi oggetti attraverso l'uso che ne viene fatto: come utensili quotidiani! Questi reperti storici vengono spogliati così della loro grandezza e oltraggiati dalla sostituzione con volgari imitazioni in caso di rottura¹⁸. Entriamo, così, in contatto con lo spirito simbolico e allegorico del Nostro, dove troviamo la storia millenaria di una città data in pasto a un popolo disumanizzato, decerebrato dalle aspettative di un facile arricchimento promesso da una minoranza al potere. Roberto e Cardano, i due eroi, sono rispettivamente l'esploratore e il veggente, il primo cerca di estrapolare il bello attraverso l'estetica del brutto, cerca una via d'uscita dalla confusione che lo circonda e lo fa attraverso l'arte e la cultura; il secondo, sempre diviso tra l'ideale che lo porta a innalzarsi verso l'arte, il genio, e il reale che lo trattiene incatenato alle cose terrene attraverso la sua abitudine alle comodità pagate con i soldi disprezzati dei Negromonte, cerca attraverso le sue allucinazioni, i suoi vaneggiamenti di riconoscere le celate e oscure indicazioni della realtà. Montesano scava nell'animo dei suoi personaggi, esplora la loro interiorità, cerca il fondo della loro umanità e incontra abissi sconosciuti: una natura umana misteriosa che svela condotte predatorie da parte di una minoranza al potere, una sola famiglia capace di sfruttare un'intera popolazione scatenando comportamenti alienati dettati da indottrinamenti mediatici; analizza l'animo umano attraverso un realismo etico e metafisico di puro stampo dostoevskiano.

I personaggi di Montesano sono fortemente individuali, sono colmi di significato, ma anche di simboli metafisici, sono individui che potremmo incontrare a ogni angolo di strada, ma sono anche anime, spiriti quasi evocati da una seduta spiritica, come quelli di Dostoevskij che sono peccatori, sono sensuali, sono carnali, ma il loro peccato, la loro sensualità, la loro carnalità non è nel loro corpo, ma nella loro sostanza spirituale. Roberto è un

¹⁸ Cfr. Giuseppe Montesano, *Di questa vita menzognera*, op. cit., pp. 107-117.

personaggio particolare, un po' oltre le righe che sembrerebbe ricordare Bazarov di *Padri e figli* di Ivan Sergeevič Turgenev, lo studente di medicina che incarna il nichilismo politico, la volontà di andare contro l'autorità paterna, un'autorità che rappresenta il passato, l'immobilità della tradizione; anche Roberto, giovane laureato, si contrappone all'autorità della famiglia, in particolare della madre, che lo vorrebbe omologato in un pragmatismo senza ideali, ma mentre il primo rappresenta il nichilismo per eccellenza, il secondo è un idealista. Sì, Roberto ricorda Bazarov, ma incarna decisamente Baudelaire, e Nadja potrebbe essere Jeanne Duval. Le due donne sono decisamente diverse, l'una, alta, di colore «il cui incedere da regina, pieno di una grazia feroce, aveva insieme qualcosa di divino e di bestiale»¹⁹, l'altra, dall'età indefinibile, con un corpo elegante, con gli occhi lucenti dallo sguardo innocente, ma sicuramente entrambe scatenano le stesse emozioni «e fui scosso fino alla radice dei capelli da un brivido che mi salì lungo la schiena»²⁰. Cardano sembra, invece, incarnare un personaggio di Dostoevskij, in lui ritroviamo la classica doppiezza psicologica tra la parte che emerge dell'animo umano, quella esposta in superficie, quella illuminata e la parte della coscienza che sta nel profondo, quella buia, il lato oscuro, quello nascosto, ma che è sempre anche quello ferito, straziato.

Ciò che contraddistingue Giuseppe Montesano è la sua abilità nel porre attenzione non solo ai particolari esterni, quelli minimi come lo sfiorare un tappeto con le dita, battere con la mano su un vetro, corrugare la fronte²¹, quelli estremi come la dettagliata descrizione dei preparativi per il pranzo di Natale dalla salsa "garum" all'allestimento dei vivai nelle cantine della villa dei Negromonte²², ma soprattutto ai dettagli psicologici che ci rivelano l'animo delle persone. Se ci fermiamo per un attimo ad analizzare i dettagli esterni sopradescritti, ci accorgiamo che sono il tramite attraverso cui raggiungere l'animo dei personaggi: quando Andrea fa scorrere le dita sul tappeto, lo accarezza, ci mostra la sua nudità interiore, con quel gesto ci mostra il suo asciugarsi le lacrime dell'animo, il suo corrugare la fronte

¹⁹ Giuseppe Montesano, *Baudelaire è vivo*, op. cit., p. 49.

²⁰ Giuseppe Montesano, *Di questa vita menzognera*, op. cit., p. 91.

²¹ *Ibid.*, p. 92.

²² *Ibid.*, p. 144.

rappresenta lo sforzo di un'intera generazione di parlare dell'amore, l'amore come contrapposizione alle tenebre. Impossibile non riconoscere il pensiero di Aleksandr Aleksandrovič Blok, il suo misticismo realistico, pieno della naturale solennità dell'angelo caduto, trasparente a ogni parola, anche l'aspetto quasi messianico di Andrea potrebbe ricordare quello del poeta russo, ma lo ritroviamo soprattutto attraverso la sua filosofia, quasi profetica, quando l'erede dei Negromonte, come un novello messia, con un fervore mistico e una fede a tratti realistica, rinnega la sua famiglia per rivelare l'avvento di una nuova terribile era²³. Il dolore e la sofferenza di Andrea hanno un che di catartico, vogliono rappresentare la meditazione stessa del dolore e della sofferenza, per cercare di risolvere "l'enigma dell'universo", ma sfortunatamente il più giovane dei Negromonte, nel procedere nel suo percorso all'insegna del dubbio e dell'umiliazione raggiunge solo la consapevolezza dei suoi limiti. Tormentato da questa stessa consapevolezza è un'anima straziata, un'anima divisa tra la coscienza di dover salvare l'integrità della sua città dalla dissoluzione perpetrata dalla sua famiglia e la cognizione della sua incapacità di affrontare e sconfiggere il male che i suoi consanguinei rappresentano. Quando incontra Nina, la bambina che un po' ricorda l'Arinočka dostoevskiana de *L'adolescente*, sembra che lo sviluppo spirituale di Andrea sia al suo culmine, ma la sua fragilità, la sua frammentazione interiore verranno fuori all'improvviso nella maniera più tragica possibile.

La crisi di valori a cui si è assistito all'inizio del precedente secolo in tutta la letteratura europea, si è talmente evoluta che il concetto di "valori" è stato totalmente assorbito dal concetto di "tornaconto personale" e i personaggi qui descritti presentano una personalità poliedrica, una personalità che è frazionata in tanti aspetti contraddittori, ma tutti volti a rappresentare quella parte oscura dell'inconscio come una prostituzione della "coscienza". Tutte le "coscienze" sono viste e analizzate attraverso la "loro realtà", il "loro universo", per cui il nostro autore, attraverso i dialoghi di Roberto, la voce narrante, scandaglia i più profondi abissi della natura umana per rappresentarne il suo aspetto poliedrico²⁴. Attraverso questa

²³ Cfr. *ibid.*, pp. 68-70.

²⁴ Cfr. Michail Michajlovič Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e statistica*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 8-33.

nuova chiave di lettura Roberto e Carlo da eroi si trasformano in antieroi; Roberto è contemporaneamente istintivo e razionale, è introverso, ma a tratti diventa socievole, incarna il prototipo dell'uomo privo di qualità; Carlo rappresenta l'uomo che soccombe alla sua indolenza, alla sua passività, alle sue tante nevrosi, la sua incapacità di rapportarsi alla realtà e il suo celarsi dietro aforismi e citazioni lo conduce alla totale disgregazione della sua personalità, incarnando appieno il concetto montaliano del "male di vivere". La loro coscienza risulta, perciò, complessa, ma anche mutevole, a volte è chiara e fortemente meditativa, altre volte precaria, inconsistente e confusa. Attorno ai suoi personaggi si sviluppano labirinti interiori borgesiani necessari per leggere la riscrittura della realtà che circonda il nostro autore, infatti attraverso la realtà immaginaria che descrive non fa altro che creare una nuova realtà casuale, ma più reale e dal sapore profetico. La stessa corsa notturna di alcuni personaggi nella parte finale del libro attraverso una Napoli, una città che ha dato loro i natali, li ha cresciuti, svezzati, liberati, ora mostra il suo lato oscuro, il suo doppio, diventa un labirinto che li stringe, li avviluppa, li stritola come le spire di un serpente; è l'Irlanda joyciana che come una rete imbriglia l'anima di chi nasce in quella nazione per impedirgli di fuggire, o che come una vecchia scrofa mangia i suoi cuccioli²⁵; è il sogno borgesiano che diventa un incubo céliniano. La buia notte della fuga, le finestre inchiodate di Cardano, i vetri oscurati delle macchine dei Negromonte, ricordano il buio opprimente di Céline, le tenebre che avvolgono, che spaventano, che imitano la cecità, ma che permettono anche di vedere oltre la realtà.

Il romanzo è tutto impostato su tre questioni principali: quella politico-imprenditoriale della famiglia Negromonte, affiancata da quella del popolino a cui vanno solo le briciole; quella amorosa che si distingue in due parti, Cardano con l'amore per il bello, l'arte e i soldi, e Andrea con il suo concetto di amore universale, quasi messianico; infine, quella esistenziale di Roberto che diventa più soggetta alle variazioni, ma anche all'approfondimento dell'idealizzazione dell'arte come unica rappresentante della verità pura e semplice, e come incarnazione della bellezza perché «La ricerca della bellezza per se stessa ha qualcosa di spiritualmente anemico e

²⁵ James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Dover, Dover-Thrift Editions, 1994, p. 154.

di brutalmente animale: la bellezza non va oltre la superficie, la forma, e appare dunque come un esito morboso dell'arte. La grande arte tende solo al perseguimento della verità»²⁶ e quindi «l'artista può giungere a possedere e comunicare la verità, ma solo attraverso la bellezza»²⁷. E l'avventura di questo romanzo inizia con un annuncio pubblicitario in cui viene menzionato il "sudario della Bellezza"²⁸, dove entrambe le parole sono emblematiche, il sudario perché nella migliore delle ipotesi rammenta il sudore del lavoro, nella peggiore la morte, e la Bellezza scritta con la maiuscola, quasi con la volontà di umanizzarla, personificarla, perché la bellezza è nella musicalità dei versi di Saffo così come in quelli di Baudelaire o di Leopardi, è nell'armonia delle fattezze della *Venere di Milo*, del *David* di Michelangelo o delle *Grazie* del Canova, nella morbidezza della *Primavera* di Botticelli, nella follia del *Trittico del giardino delle delizie* di Bosch o nel tormento delle *Muse inquietanti* di De Chirico, è nella melodia del *Nuper rosarum flores* di Guillaume Dufay, così come in quella dell'ouverture del *Tannhäuser* di Wagner o nella *Danza dei Cavalieri* del *Romeo e Giulietta* di Prokofiev, perché è da considerarsi Bellezza l'amore e tutto ciò che può innalzare l'animo umano al sublime.

Bibliografia

- Asor Rosa, Alberto, *Storia europea della letteratura italiana. La letteratura della Nazione*, Torino, Einaudi, 2009.
- Bachtin, Michail Michajlovič, *Dostoevskij. Poetica e statistica*, Torino, Einaudi, 1968.
- Id., *Estetica e romanzo*, traduzione di Clara Strada Janovic, Torino, Einaudi, 1997.
- Id., *Michail Bachtin e il suo circolo, opere 1919-1930*, a cura di Augusto Ponzio con la collaborazione di Luciano Ponzio per la traduzione dal russo, Milano, Bompiani, 2014.
- Bottiroli, Giovanni, *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Torino, Einaudi, 2006.
- Carpi, Guido, *Storia della letteratura russa*, Roma, Carocci Editore, 2016.

²⁶ Umberto Eco, *Le poetiche di Joyce*, Milano, Bompiani, 2002, p. 21.

²⁷ *Ibid.*, p. 23.

²⁸ Giuseppe Montesano, *Di questa vita menzognera, op. cit.*, p. 9.

Dostoevskij, Fëdor Michailovič, *Memorie dal sottosuolo*, Milano, Mondadori, 2010.

Eco, Umberto, *Le poetiche di Joyce*, Milano, Bompiani, 2002.

Joyce, James, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Dover, Dover-Thrift Editions, 1994.

Montesano, Giuseppe, *Di questa vita menzognera*, Milano, Feltrinelli, 2003.

Id., *Baudelaire è vivo. I fiori del male tradotti e raccontati*, Milano, Giunti, 2021.

Id., *Come diventare vivi. Un vademecum per lettori selvaggi*, Milano, Bompiani, 2017.

Id., *Lettori selvaggi*, Milano, Giunti, 2016.

Morar, Delia, *L'immaginazione barocca di Carlo Emilio Gadda*, in *Eccesso e abuso nelle letterature romanze*, Atti del Convegno (Cluj-Napoca, 14-15 ottobre 2022), Cluj-Napoca, Presa Universitară Clujeană, 2023.

Webgrafia

https://it.wikipedia.org/wiki/Di_questa_vita_menzognera#Opere_derivate.

De l'écriture de soi à l'autothéorie : quel héritage ?

Andrei LAZAR

Université „Babeş-Bolyai” Cluj-Napoca

Abstract: This study aims to explore how the term “autotheory”, made famous by the writings of Paul B. Preciado and Maggie Nelson and, in the field of theory, by Lauren Fournier, is the result of the constant evolution, since the 1970s, of forms of self-narrative : autobiography, autofiction, autosociobiography, and the undecidable narrative. In our search for the conceptual heritage of autotheory, we also examine a series of approaches dating back to the 1990s (Julie Le Blanc, Régine Robin), which have been forgotten in today's theoretical developments but could shed new light on the scope, challenges, and limitations of this new way of understanding literature and contemporary cultural forms.

Keywords: *autotheory, autobiography, theory, contemporary literature*

Dans un essai de 1980 intitulé « L'autobiographie au cinéma. La subjectivité devant l'objectif », Elisabeth Bruss déplore ce qu'elle considère comme la disparition de l'autobiographie en tant que genre. Ce processus, selon elle, implique « la transformation de tout un environnement, en particulier en ce qui concerne la force relative des modes d'expression nouveaux »¹. Cette prétendue disparition du genre n'a pourtant rien de

¹ Elisabeth Bruss, « L'autobiographie au cinéma. La subjectivité devant l'objectif », in *Poétique*, n° 56, novembre 1983, traduit de l'américain par Vincent Giroud, p. 461. L'article

surprenant ni de réellement nouveau car, au même moment où le genre autobiographique semble se consolider grâce aux travaux de Philippe Lejeune, en France, au début des années 1970², le discours critique est déjà traversé par un imaginaire de l'épuisement du genre, des limites du récit rétrospectif, incapable de contenir, de définir, de circonscrire et d'offrir au lecteur une forme de subjectivité et d'individualité. Si dans le monde francophone cette remise en question des fondements du genre se manifeste notamment sur le plan littéraire, qu'il s'agisse de la parution de *Roland Barthes par Roland Barthes*³ qui déconstruit le pacte autobiographique, de Serge Doubrovsky qui introduit le terme « d'autofiction » sur la quatrième de couverture du *Fils*⁴ ou encore des expérimentations réalisées par Alain Robbe-Grillet pendant les années 1980, à l'origine de la nouvelle autobiographie, le monde anglophone voit émerger une critique théorique essentiellement académique. Paul de Man⁵, Michael Sprinker⁶ et Paul John Eakin⁷ ont contesté le bien-fondé de ce genre (jusqu'à lui dénier le droit d'en être un) et la possibilité d'existence d'un récit autobiographique transparent ou authentique, vu que le soi autobiographique, en tant qu'entité fictive, construite par le discours et le récit ne pourra produire qu'une fiction du moi.

Le succès de l'autofiction, selon Karen Ferreira-Meyers, s'explique par une modification profonde de la conception d'identité, désormais perçue comme floue, instable et difficile à définir en dehors de son rapport aux autres, aux expériences du quotidien et à la capacité de l'autofiction

avait été paru initialement dans James Olney, *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton University Press, 1980.

² Il s'agit notamment de Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971 et *Id.*, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

³ Roland Barthes, *Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975.

⁴ Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.

⁵ Paul de Man, « Autobiography as Defacement », in *MLN*, n° 5, 1979, pp. 919-930.

⁶ Michael Sprinker, « Fictions of the Self: The End of Autobiography », in James Olney (ed.), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton, Princeton University Press, 1980, pp. 321-342.

⁷ Paul John Eakin, *Fictions in autobiography. Studies in the art of self-invention*, Princeton, Princeton University Press, 1985.

« autoférentielle, métadiscursive, métatextuelle et métafictionnelle »⁸ de revenir sans cesse sur ses propres fondements et ses mécanismes constitutifs.

Cette instabilité identitaire, propre à l'autofiction, ouvre la voie à d'autres formes de récit de soi, plus radicales dans leur volonté de réunir expérience vécue et discours critique. C'est dans ce prolongement – mais aussi en rupture – que s'inscrit l'autothéorie, comme l'indique Simon O'Sullivan dans *On Theory-Fiction and Other Genres*⁹. Elle émerge lorsque le sujet qui fait le récit de soi rejette ouvertement une théorie qui ne le représente pas ou qui l'exclut, tout en élaborant, par ce geste même, une nouvelle forme de récit théorique capable de le revendiquer. Contrairement à l'autofiction, l'autothéorie a tendance à inscrire le vécu intime dans les cadres conceptuels et performatifs du féminisme et de la pensée décoloniale ou queer, comme émanant d'un « soi qui tourne le dos, parfois ouvertement, à la psychanalyse, pour se présenter en tant qu'esprit incarné (*embodied mind*) »¹⁰.

Bien que ce concept ait attiré l'attention des chercheurs et des spécialistes à partir de 2021, notamment grâce à l'ouvrage de Lauren Fournier, *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*¹¹, sa circulation dans l'espace culturel francophone – en particulier depuis les années 1990, où il est esquissé comme une alternative à l'autofiction – est restée largement inaperçue. Nous nous proposons ainsi, en ce qui suit, d'analyser ces déclinaisons francophones de l'autothéorie, absentes de l'approche de Lauren Fournier, et de tracer les grandes lignes d'un héritage conceptuel que la pensée autothéorique contemporaine gagnerait

⁸ Karen Ferreira-Meyers, « L'aventure de l'autofiction : de la théorie doubrovskienne à la nécessité d'une continuation de la réflexion à propos de ce genre littéraire au XXI^e siècle », in *Dalhousie French Studies*, 91/2010, p. 59. Voir aussi Arnaud Schmitt, « De l'autonarration à la fiction du réel : les mobilités subjectives », in Claude Burgelin, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche (eds.), *Autofiction(s)*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2020, pp. 417-440.

⁹ Simon O'Sullivan, *On Theory-Fiction and Other Genres*, Cham, Palgrave Macmillan, 2024.

¹⁰ Diana Mistreanu, « Écrire le soi à l'âge de la post-vérité. De la cognition "5E" à la solidarité démocratique : une grille conceptuelle pour théoriser l'autothéorie », in *Studia Philologia*, n° 1, 2025, Diana Mistreanu, Andrei Lazar (eds.), « Nouvelles formes et pratiques de l'écriture de soi : l'autothéorie et la transbiographie », pp. 33-34.

¹¹ Lauren Fournier, *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*, Cambridge, MIT Press, 2021. Epub.

à réintégrer afin d'enrichir sa portée critique et sa dimension transdisciplinaire.

Un consensus critique s'est établi autour de l'idée que le terme « autothéorie » a été introduit par Paul B. Preciado, en 2008, dans la préface de *Testo Junkie*. Dans ce texte inaugural, l'auteur essaie de définir le genre auquel se rattacherait son texte et distingue son récit queer de l'autofiction qui, d'emblée, est placée en position de repoussoir¹². Le récit de Preciado est en ce sens un essai sur son propre corps dans lequel s'imisce la fiction autopolitique. Selon ses termes, il s'agit d'une autothéorie¹³ : « Ce livre n'est pas une autofiction. Il s'agit d'un protocole d'intoxication volontaire à base de testostérone synthétique concernant le corps et les affects de B. P. Un essai corporel. Une fiction, c'est certain. S'il fallait pousser les choses à l'extrême une fiction autopolitique ou une autothéorie. »¹⁴.

Pourtant, l'idée d'autothéorie se retrouvait déjà, une dizaine d'années auparavant, sous la plume de la chercheuse canadienne Julie Le Blanc qui étudie l'écriture diaristique de Madeleine Ouellette-Michalska. Chez l'auteure de *La tentation de dire*, le récit autobiographique, fruit d'un « moi » féminin « collectif et relationnel »¹⁵, devient le prétexte d'une « une théorisation de la subjectivité auctoriale féminine fondée sur l'altérité »¹⁶. Ouellette-Michalska rejette ainsi en bloc les conventions narratives du genre autobiographique et son côté « essentialiste et androcentrique »¹⁷, dans un

¹² Voir en ce sens Émilie Lévesque-Jalbert, « “This is not an autofiction” : Autoteoria, French Feminism, Culture, and Theory », in *Arizona Quarterly*, John Hopkins University Press, n° 1, 2020, p. 79.

¹³ Comme les spécialistes de Preciado l'ont remarqué, dans la traduction anglaise du livre, réalisée par Bruce Benderson (New York, The Feminist Press, 2013) le terme a été transposé de la manière suivante « a theory of the self, or self-theory ». Voir aussi Alex Brostoff, « An autotheory of Intertextual Kinship : Ambivalent Bodies in the Work of Maggie Nelson and Paul B. Preciado », in *Synthesis : an Anglophone Journal of Comparative Literary Studies*, n° 14, 2021, pp. 91-115.

¹⁴ Beatriz Preciado, *Testo junkie : sexe, drogue et biopolitique*, traduit de l'espagnol par l'auteur, Paris, Grasset et Fasquelle, 2008, pp. 11-12.

¹⁵ Julie LeBlanc, « Autothéorisation au féminin : les journaux de Madeleine Ouellette-Michalska », in *Voix et Images*, n° 22, 1996, p. 58.

¹⁶ *Ibid.*, p. 59.

¹⁷ *Ibid.*, p. 57

registre « parfois autoréféxif, parfois métatextuel. »¹⁸. Même si ces analyses de Le Blanc ne permettent pas d'échafauder un système théorique plus complexe, applicable à des écrivaines issues des horizons francophones différents, elles explorent de manière pertinente les tensions entre écriture féministe et contraintes autobiographiques. À ce titre, elles ne s'éloignent pas fondamentalement de l'approche de Fournier en ce qui concerne le tournant féministe du récit de soi contemporain.

Une année plus tard, la théoricienne canadienne Régine Robin se penche sur les ouvrages autofictionnels de Serge Doubrovsky, qu'elle analyse à travers le prisme de l'imbrication entre récit de soi et discours critique. La chercheuse met en lumière la façon dont Doubrovski, spécialiste reconnu de Proust et de Sartre, intègre dans sa narration autoréférentielle des réflexions érudites à ces figures littéraires et les transforme en objets de pensée critique capables d'expliquer et de modifier à la fois son propre récit de vie. Proust et Sartre deviendront ainsi des « objets de réflexion intégrés à la diégèse, voire aux dialogues »¹⁹ dans le cadre d'une œuvre qui relève, selon elle, de l'auto-théorisation²⁰. Par rapport à sa prédécesseure, Robin esquisse une définition de l'auto-théorisation qui insiste surtout sur le rapport conceptuel entre le soi et un autre (qui est nécessairement écrivain) comme forme hybride de critique littéraire et d'écriture personnelle :

[Ce] va-et-vient qu'un écrivain organise entre son œuvre de fiction, son autobiographie ou son autofiction, et son travail théorique, qui est la plupart du temps une auto-théorisation ou une mise en rapport entre un autre écrivain qui est l'objet de son analyse et son propre travail d'écrivain, entre sa propre fiction et le cadre épistémologique dans lequel il se situe, entre sa propre écriture et une conceptualisation directe ou indirecte de celle-ci. Mieux même. L'écriture aujourd'hui est

¹⁸ *Ibid.*, p. 62.

¹⁹ Régine Robin, « L'Auto-théorisation d'un romancier : Serge Doubrovski », in *Études françaises*, n° 1, 1997, p. 48.

²⁰ Régine Robin comprend ce terme dans la lignée psychanalytique de Chiantaretto dans *De l'acte autobiographique* paru en 1995.

largement *métafictionnelle*. C'est même souvent à l'intérieur de l'œuvre que l'explicitation, l'auto-théorisation se mettent en place.²¹

Malgré cette définition limitative – le geste auto-théorique est l'apanage des écrivains-critiques capables de dialoguer dans l'écriture avec leurs modèles –, l'approche de Robin parvient néanmoins à saisir certains enjeux de cette nouvelle forme d'écriture de soi dans laquelle la théorie devient matériau de création, au même titre que la vie même.

À l'absence du côté féministe, contestataire et queer dans l'étude de Régine Robin, répond, d'une certaine manière, le chapitre que Stacey Young consacre aux textes autothéoriques dans son ouvrage qui a fait date, *Changing the Wor(l)d : Discourse, Politics, and the Feminist Movement*²² en 1997. Cette parution jouit d'une certaine célébrité dans le monde universitaire et place Young en position de préceuse de Fournier, notamment en ce qui concerne le travail des féministes intersectionnelles dans le contexte des systèmes de pouvoirs multiples. La chercheuse anglo-saxonne indique ainsi la nécessité, pour les femmes, de produire de la théorie à partir de leur expérience vécue, et non comme fruit d'une réflexion désincarnée, afin de contrer la violence symbolique et l'exclusion inhérentes à la théorie académique.²³

Pourtant, la critique littéraire reste assez réticente par rapport à l'emploi du concept, en préférant poursuivre des réflexions sur les différentes manières de comprendre le rapport entre récit de vie, fiction et questionnement autoréflexif, comme le démontre le monumental *Handbook of Autobiography/Autofiction*²⁴, datant de 2019, réalisé sous la direction de Christian Moser, qui répertorie et définit des termes comme « meta-autobiography », « creatical life wrtifying », « autobiografiction », « confessional criticism », « autocritique », « critical memoir », etc., sans analyser ou mentionner l'autothéorie. Dans l'espace francophone, où la

²¹ *Ibid.*, p. 46.

²² Stacey Young, *Changing the Wor(l)d : Discourse, Politics, and the Feminist Movement*, London, New York, Routledge, 1997.

²³ Voit en ce sens Max Cavitch, « Everybody's Autotheory », in *Modern Language Quarterly*, n° 83, Mars 2021, pp. 81-116.

²⁴ Martina Wagner-Egelhaaf (ed.), *Handbook of Autobiography/Autofiction*, Berlin, De Gruyter, 2019.

théorie de l'autobiographie reste largement dominante dans le milieu universitaire, la situation est similaire, comme on peut le voir grâce aux excellentes synthèses qui forment le *Dictionnaire de l'autobiographie* de 2018 dirigé par Françoise Simonet-Tenant²⁵, où le terme est toujours absent.

D'autant plus étonnant, lorsque paraît un volume comme *Les Argonautes* de Maggie Nelson, en 2015²⁶, qui se revendique ouvertement de l'autothéorie de Preciado et de *Roland Barthes par Roland Barthes*, la critique littéraire reste, jusqu'à un certain point, toujours réticente à abandonner l'approche traditionnelle. Laura Di Summa-Knoop, par exemple, déploie un appareil critique redoutable qui mobilise les théories du genre littéraire et radiographie les mutations des récits de soi pendant tout un siècle, afin de poser les fondements de ce qu'elle appelle « l'autobiographie critique » un sous-genre qui englobe « des ouvrages assez intellectuels : elles affirment une vie tout en l'analysant en fonction d'une multitude de critères, dont l'un est justement la réflexion sur l'efficacité littéraire des mémoires »²⁷. Di Summa-Knoop veut concilier ainsi l'effet de lecture proposé par Paul de Man avec l'idée d'un nouveau pacte de lecture que ces écrivains signent avec les lecteurs et par lequel ils s'engagent dans une sorte d'empathie cognitive relative aux difficultés de l'aveu²⁸. Malgré un corpus plutôt canonique – Georges Perec, Barthes, Pamuk, Saramago, Helen McDonald, Maggie Nelson – l'autobiographie critique s'approche de l'autothéorie par cette posture (auto)réflexive qui lui est propre, par son côté hybride et par la politisation du sujet qui s'écrit, mais qui n'arrive pas jusqu'à produire du savoir (le savoir situé et incarné) à partir de sa propre expérience de vie, tel que postulé par Fournier.

Enfin, en 2020, un numéro thématique de *Arizona Quarterly*, dédié à l'autothéorie se proposera de circonscrire des définitions possibles et un

²⁵ Françoise Simonet-Tenant, *Dictionnaire de l'autobiographie*, Paris, Honoré Champion, 2018.

²⁶ Maggie Nelson, *The Argonauts*, Minneapolis, Graywolf Press, 2015.

²⁷ « Critical autobiographies are, allow me to say, somewhat brainy: they assert a life while analyzing it according to a multiplicity of standards, one of them being an actual reflection on the literary effectiveness of memoirs. » Laura Di Summa-Knoop, « Critical autobiography: a new genre? », in *Journal of Aesthetics & Culture*, n° 9, 2017, p. 11. [N. tr.]

²⁸ Cf. *Ibid.*

corpus d'œuvres. Deux articles nous semblent problématiser de manière plus frontale cette nouvelle forme d'écriture de soi.

Émile Lévesque-Jalbert, d'abord, relie l'autothéorie à l'écriture féministe de la deuxième vague, notamment aux écrits de Luce Irigaray qui, dès *Ce sexe qui n'en est pas un*²⁹ de 1977, refuse toute forme de théorie qui produirait des significations univoques. Avec Julia Kristeva, on se demande comment la déconstruction du sujet permet au sujet féminin de se reconstruire et par quel type d'approche théorique. Une réponse qu'elle indique, sans la nommer, est celle de l'auto-théorisation. Anne Garréta et Marie Darieussecq vont ainsi s'emparer de l'autofiction et lui inculquer une charge politique et contestataire, faisant se rejoindre le psychanalytique et le féminisme, le théorique et le poétique³⁰. Lévesque-Jalbert illustre également une des caractéristiques fondamentales de l'autothéorie, qui sera reprise notamment par Lauren Fournier : le fait que le sujet produit de la théorie à partir de son propre « moi », ce qui contredit le sujet phallogocentrique et l'omniprésence du cadre psychanalytique³¹. Tout cela représente, selon Ralph Clare, auteur d'un second article fondamental de ce numéro d'*Arizona Quarterly*, une manière de faire suite à la mort de la théorie ou d'amorcer frontalement un refus définitoire la théorie³², mais avec les instruments narratifs de l'autofiction.

De ce fait, la théorie est employée, d'une part, dans le récit de soi non pas pour déconstruire le « moi », montrer ses fissures et ses défaillances, mais pour en faire ressortir sa vulnérabilité, ses déterminations sociales, génériques, linguistiques, et d'autre part, tout ce qui relève de l'individuel à la capacité de sécréter de la théorie. En fin de compte, selon Clare,

²⁹ Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Minuit, 1977.

³⁰ Comme l'indique Emile Lévesque-Jalbert, « in autotheory, as in French feminist writing, the psychoanalytical, the theoretical, and the poetic are political. They are not shelters, disconnected from society. They are intertwined in its cultural fabric and exposed to power relations. » Emile Lévesque-Jalbert, « "This is not an autofiction" : Autoteoria, French Feminism and Living in Theory », *in op. cit.*, p. 76. [N. tr.]

³¹ *Ibid.*, p. 82. [N. tr.]

³² Il s'agit d'un rejet assumé et programmatique de l'héritage de la théorie critique poststructuraliste : « [...] autotheory as a genre is formed in direct response to the rise, institutionalization, and generational transmission of critical theory [...]. » Ralph Clare, « Becoming Autotheory », *in Arizona Quarterly*, n° 1, 2020, p. 88.

l'autothéorie n'aspire pas à l'essentialisme, donc elle ne se revendique pas des *Confessions* de Rousseau et de leur valeur d'exemplarité pour la condition humaine, mais préfère rendre compte de l'expérience incarnée – « embodied experience », un concept qui « sous-tend la malléabilité même de l'identité ».³³

En 2021, *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism* de Lauren Fournier, premier volume consacré au phénomène de l'autothéorie, nous proposera de comprendre toutes ces approches sous des configurations différentes. Comme l'auteure l'indique, « l'autothéorie semble décrire le mieux la pratique des artistes, écrivains et d'autres travailleurs de la culture qui se déplacent entre le monde de l'art contemporain, la littérature et l'université, dans des espaces où la pratique et la recherche, l'écriture et l'art de studio, l'autoréflexion et l'étude philosophique se rencontrent »³⁴. Force est de constater que par rapport aux théoriciennes et théoriciens mentionnés jusqu'ici, qui envisageaient le phénomène sur le terrain littéraire avec les instruments de la critique littéraire, Fournier ancre la discussion au niveau plus large des phénomènes cultures et artistiques. Le récit, le film, le happening, l'installation, l'écriture expérimentale, la fiction philosophique, le roman performatif ou l'art corporel, la littérature et même la critique tiennent tout aussi bien de l'autothéorie. Ceci fait que celle-ci ne se cristallise par en un genre, à la différence d'autres formes plus instituées d'écriture de soi, comme l'autobiographie ou même l'autofiction ; tout au contraire, l'autothéorie chevauche plusieurs arts et des régimes différents de représentation. Mais, sans être un genre en soi, l'autothéorie est une pratique intrinsèquement liée au genre, au sens où, comme l'affirme Fournier, « l'histoire du féminisme est d'une certaine manière l'histoire de l'autothéorie »³⁵. Elle oppose à la Théorie universitaire des années 1970 et 1980, dominée par des figures masculines et des approches patriarcales et colonialistes, un récit théorique personnel, incarné, qui émane de l'expérience quotidienne et non pas de la réflexion abstraite.

³³ *Ibid.*, p. 86.

³⁴ Lauren Fournier, *op. cit.*

³⁵ *Ibid.*

Pour ce qui est de l'héritage conceptuel de cette nouvelle forme de récit de soi, il convient de souligner que l'autothéorie reste intrinsèquement liée à l'autobiographie, non pas en tant que genre, mais comme forme du récit à la première personne, comme l'indique Fournier dans la définition même de son concept : « œuvres littéraires, textes et travaux critiques qui incorporent l'autobiographie à la théorie et à la philosophie de manière directe et consciente [...] Plus simplement, ce terme désigne l'intégration de la théorie et de la philosophie à l'autobiographie, au corps et à d'autres modes de récit dits personnels et explicitement subjectifs. »³⁶. L'essai, par contre, est placé par Fournier en position de précurseur de l'autothéorie, en vertu de sa liberté et de sa position « à la croisée de la critique et de l'autobiographie »³⁷. Les modèles cités sont certainement Montaigne, Saint Augustin, Descartes, Kant, Freud, Nietzsche, Derrida et Luce Irigaray. Fournier ne se limite pas à l'écrit mais prend en compte des formes intermédiaires comme l'essai vidéo et filmique.

D'un autre point de vue, Fournier conçoit l'essai comme une forme qui précède l'autothéorie et qui constitue aussi une des figures actuelles qu'elle peut investir. Autrement dit, l'autothéorie est impulsion créatrice, « théorie et performance, autobiographie et philosophie, recherche et création, connaissances qui émergent de l'expérience vécue et des expérimentation matérielles et conceptuelles menées en studio ou dans la salle de cours. »³⁸. En ce sens, une œuvre autothéorique sera désignée comme telle non pas en fonction du respect ou non-respect d'une série de contraintes formelles, mais en fonction de sa capacité de mobiliser la théorie pour produire un savoir situé et incarné et en fonction aussi de volonté de son auteur-e de la placer dans cette catégorie. De ce point de vue, tout fonctionne comme dans le cas des déplacements des catégories entre autobiographie et discours romanesque (voire autofictionnel) comme l'indique Lejeune dans *Le pacte*

³⁶ « Works of literature, writing, and criticism that integrate autobiography with theory and philosophy in ways that are direct and self-aware [...] Most simply, the terms refers to the integration of theory and philosophy with autobiography, the body, and other so-called personal and explicitly subjective modes. » *Ibid.* [N. tr.]

³⁷ « The essay is a form accustomed to living in the place where criticism and autobiography meet [...] ». *Ibid.* [N. tr.]

³⁸ « [...] autotheory is theory and performance, autobiography and philosophy, research and creation, knowledge that emerges from lived experience and material-conceptual experiments in the studio and the classroom. » *Ibid.* [N. tr.]

autobiographique, selon la mention paratextuelle choisie par l'écrivain ou le système éditorial. Même si le théoricien français ne se situe pas, à vrai dire, parmi les références essentielles de l'approche de Fournier – Jacques Derrida et Roland Barthes étant présents en tant que théoriciens et précurseurs de l'autothéorie – son approche critique peut constituer, toutes proportions gardées, un des héritages obliques de l'autothéorie.

On observe ainsi que si l'autothéorie a tendance à s'imposer aujourd'hui comme une pratique artistique et critique novatrice, elle ne surgit pas *en nihilo*, mais plutôt comme point de convergence d'une série de tensions théoriques et esthétiques qui circulent et se retrouvent dans les approches critiques d'une part et d'autre de l'Atlantique. En ce sens, une série de concepts bénéficiant d'une certaine délimitation théorique pourraient nous permettre de mieux comprendre les couches intellectuelles de cette pratique.

Par exemple, le concept d'« indécidabilité » n'est que rarement mentionné comme tel, mais il est à l'œuvre dans la plupart des pratiques autothéoriques comme refus des catégories rigides ou dans l'oscillation permanente entre fiction et non-fiction des œuvres, entre récit de vie et discours critique et politique. Certes, pour Fournier ce « flou » générique de l'autothéorie constitue une manière dans laquelle le sujet contemporain, notamment féminin et engagé met en crise l'idée de Théorie, telle qu'elle était véhiculée dans le milieu universitaire des années 1980-2000 afin de produire des œuvres « qui dépassent les catégories de genres et les frontières disciplinaires existantes, qui s'épanouissent dans les espaces liminaires entre les catégories, qui révèlent l'imbrication entre recherche et création [...] »³⁹. Elle rejoint aussi l'idée de Bluno Blanckeman, selon lequel l'indécidabilité générique qui caractérise l'écriture des auteurs comme Hervé Guibert, Pascal Quignard et Jean Echenoz, parmi d'autres, est une forme de réponse aux nombreuses crises des années 1990 surtout celle de la théorie :

[Cette crise] se répercute sur le statut de l'écrivain, en deuil de la figure prestigieuse de l'Intellectuel et en mal de reconnaissance. Elle régit enfin la pratique du texte, moins épris que jamais d'appartenances génériques, en recherche de formes mutantes et hybrides accordées à

³⁹ « [...] a way of describing an artist's or writer's way of working, autotheory seems a particularly appropriate term for works that exceed existing genre categories and disciplinary bounds, that flourish in the liminal spaces between categories, that reveal the entanglement of research and creation [...]. » *Ibid.* [N. tr.]

un univers dont le sens se recompose. À époque incertaine, récits indécidables : la notion d'indécidabilité narrative se veut la théorisation de ce postulat.⁴⁰

La non-appartenance, l'entre-deux qui se trouve au cœur de la pensée de Blanckeman est également présent dans la pensée de Preciado, qui réfléchit dans *Testo Junkie*, un des récits sur lesquels Fournier revient à plusieurs reprises, aux limites de son écriture et surtout à la manière dont le genre est modifié par la pharmacopée et les technologies pornographiques⁴¹.

Enfin, les notions d'autoethnographie et d'autosociobiographie, bien que forgées dans des contextes théoriques différents, convergent vers les préoccupations principales de l'autothéorie et interrogent les modalités de production du savoir à partir de l'expérience vécue. Si l'autoethnographie performative est déjà placée par Fournier parmi les constructions théoriques qui précèdent l'apparition de l'autothéorie, l'autosociobiographie, telle que formulée et pratiquée par Annie Ernaux⁴² par exemple, permet, tout comme l'autothéorie, d'inscrire l'individuel dans une perspective sociologique et de conférer au « moi » qui fait son récit de vie, une dimension transpersonnelle et surtout politique.

Pour conclure, loin d'être une simple innovation terminologique, l'autothéorie s'impose aujourd'hui comme une forme de critique transversale, capable de remettre en question les rapports entre écriture de soi, fiction, théorie et politique. Elle reconfigure les traditions féministes, queer, philosophiques et littéraire dont elle hérite, à la fois francophones et anglophones, tout en mobilisant un appareil conceptuel typiquement francophone comme l'indécidabilité ou l'autosociobiographie.

⁴⁰ Bruno Blanckeman, *Les récits indécidables*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2000, p. 11.

⁴¹ Voir également les réflexions sur l'indécidabilité de Lili Owen Rowlands dans « Paul B. Preciado and the Contamination of Genre », in *Paragraph*, n° 46, 2023, pp. 49.

⁴² Annie Ernaux propose ce terme comme alternative au côté réductif et nombriliste de l'autobiographie dans *L'écriture comme un couteau*, entretien avec Frédéric-Yves Jeannet, Paris, Stock, 2002. Sur les aspects autothéoriques de l'œuvre d'Annie Ernaux voir Hannah Volland, « L'écriture de soi comme forme de connaissance. Agentivité et autothéorie dans Mémoire de fille d'Annie Ernaux », in *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 27, 2023, [En ligne]. URL : <http://journals.openedition.org/fixxion/13456>, consulté le 20 août 2025.

Dans le contexte des littératures francophones, avec leurs particularités esthétiques et formelles, forgées aussi par le contact avec une théorie qui, depuis les années 1970 privilégie les débats entre autobiographie, autofiction et autres formes de récit de soi, l'autothéorie pourra trouver un terrain fertile, non seulement par la richesse des corpus existants – de Roland Barthes à Annie Ernaux, Didier Eribon, Edouard Louis – mais aussi par la capacité de ces œuvres d'interroger en permanence les conditions même de leur énonciation et leur rapport avec toute forme de théorie.

Bibliographie

- Barthes, Roland, *Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975.
- Blanckeman, Bruno, *Les récits indécidables*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2000.
- Brostoff, Alex, « An Autotheory of Intertextual Kinship », in *Synthesis*, n° 14, 2021, pp. 91-115.
- Bruss, Elisabeth, « L'autobiographie au cinéma. La subjectivité devant l'objectif », in *Poétique*, n° 56, novembre 1983, pp. 461-482.
- Olney, James (éd.), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton, Princeton University Press, 1980.
- Cavitch, Max, « Everybody's Autotheory », in *Modern Language Quarterly*, n° 83, mars 2021, pp. 81-116.
- Clare, Ralph, « Becoming Autotheory », in *Arizona Quarterly*, n° 1, 2020, pp. 86-88.
- Doubrovsky, Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.
- Eakin, Paul John, *Fictions in Autobiography. Studies in the Art of Self-Invention*, Princeton, Princeton University Press, 1985.
- Ernaux, Annie, *L'écriture comme un couteau*, entretien avec Frédéric-Yves Jeannet, Paris, Stock, 2002.
- Ferreira-Meyers, Karen, « L'aventure de l'autofiction : de la théorie doubrovskienne à la nécessité d'une continuation de la réflexion à propos de ce genre littéraire au XXIe siècle », in *Dalhousie French Studies*, n° 91, 2010, p. 55-61.
- Fournier, Lauren, *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*, Cambridge, MIT Press, 2021.
- Irigaray, Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Éditions de Minuit, 1977.
- LeBlanc, Julie, « Autothéorisation au féminin », in *Voix et Images*, n° 22, 1996, pp. 57-62.

- Lejeune, Philippe, *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971.
- Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- Lévesque-Jalbert, Émilie, « "This is not an autofiction" : Autoteoria, French Feminism, Culture, and Theory », in *Arizona Quarterly*, n° 1, 2020, pp. 76-82.
- de Man, Paul, « Autobiography as Defacement », in *MLN*, n° 5, 1979, pp. 919-930.
- Mistreanu, Diana, « Écrire le soi à l'âge de la post-vérité. De la cognition "5E" à la solidarité démocratique : une grille conceptuelle pour théoriser l'autothéorie », Mistreanu, Diana, Lazar, Andrei (eds.), in *Studia Philologia*, n° 1, 2025, pp. 33-34.
- Nelson, Maggie, *The Argonauts*, Minneapolis, Graywolf Press, 2015.
- O'Sullivan, Simon, *On Theory-Fiction and Other Genres*, Cham, Palgrave Macmillan, 2024.
- Owen Rowlands, Lili, « Paul B. Preciado and the Contamination of Genre », in *Paragraph*, n° 46, 2023.
- Preciado, Paul B, *Testo Junkie*, traduit par Benderson, Bruce, New York, The Feminist Press, 2013.
- Robin, Régine, « L'Auto-théorisation d'un romancier : Serge Doubrovsky », in *Études françaises*, n° 1, 1997, pp. 46-50.
- Schmitt, Arnaud, « De l'autonarration à la fiction du réel : les mobilités subjectives », in Burgelin, Claude, Grell, Isabelle, Roche, Roger-Yves (éds.), *Autofiction(s)*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2020, pp. 417-440.
- Simonet-Tenant, Françoise (éd.), *Dictionnaire de l'autobiographie*, Paris, Honoré Champion, 2018.
- Sprinker, Michael, « Fictions of the Self : The End of Autobiography », Olney, James (éd.), *Autobiography : Essays Theoretical and Critical*, Princeton University Press, 1980, pp. 321-342.
- di Summa-Knoop, Laura, « Critical Autobiography : A New Genre ? », in *Journal of Aesthetics & Culture*, n° 9, 2017, pp. 1-12.
- Volland, Hannah, « L'écriture de soi comme forme de connaissance », in *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 27, 2023. URL : <http://journals.openedition.org/fixxion/13456>
- Wagner-Egelhaaf, Martina (éd.), *Handbook of Autobiography/Autofiction*, Berlin, De Gruyter, 2019.
- Young, Stacey, *Changing the Wor(l)d : Discourse, Politics, and the Feminist Movement*, London/New York, Routledge, 1997.

Portraits de femmes dans leur jardin. Filiations maternelles dans le roman *Inflorescence* de Raluca Antonescu

Simona JIȘA

Université „Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca

Abstract: The article deals with the theme of maternal filiation as it is represented in the novel *Inflorescence* by the Swiss writer Raluca Antonescu. Investigating intergenerational relationships (Tisseron, Schützenberger), we start from the psychoanalytic considerations of Abraham and Török aimed at the creation of a “crypt” that can be transmitted within the family. If geographical and ecological materialization is an abyss where dead animals and disused weapons are thrown, the reverse side are the gardens that four women create in their own way and which speak of the traumas they suffered and transmitted from one generation to the another.

Keywords: *maternal filiation, Raluca Antonescu, Inflorescence, gardens, crypt*

Le nom de Raluca Antonescu a une sonorité roumaine rapidement identifiable. Née à Bucarest en 1976, Raluca Antonescu arrive en Suisse à l'âge de quatre ans¹. Elle quitte la Roumanie pendant une période noire où la

¹ Ces informations sont extraites d'une conférence, modérée par Simona Jișa, que l'écrivaine Raluca Antonescu a donnée à l'Université Lyon 3 en mai 2024, lors de sa présence en France pour la cérémonie de remise du *Prix littéraire des jeunes européens* [En ligne]. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=NLSbRtf-BnU>, consulté le 12 octobre 2024.

« Securitate » – la police politique – s’en prend aux gens, dès que ceux-ci critiquent le régime de Nicolae Ceaușescu ou sur une simple dénonciation. Son identité linguistique changera plusieurs fois : si le roumain reste comme la langue de l’enfance, elle passera à l’allemand en vivant en Suisse alémanique et puis au français, langue dans laquelle elle a fait ses études. Il s’impose dès le début de faire cette observation sur la perte de la langue maternelle et sur la difficulté de la remplacer par une autre.

À cela s’ajoute le fait qu’elle a dû rester apatride vingt ans à cause de son statut de réfugiée politique. Dans sa conférence en mai 2024 à Lyon, elle avoue que son identité a dû se construire « sur rien », se sentant vulnérable : « Mais je pense que tout cela nourrit mon univers imaginaire, nourrit aussi un besoin aussi de dire des choses et c’est vrai que comme la création était pour moi ce qui m’a permis d’exprimer les choses que je ne pouvais pas exprimer quand je ne pouvais pas parler la langue, quand j’étais dans un statut où je n’avais pas de place. »².

Sa formation dans le domaine des arts décoratifs et ensuite de l’audio-visuel en tant que réalisatrice de documentaires sont les balises de ce parcours qui la dirigent vers un autre type d’art, la littérature : « Je pense que tous ces éléments font que la création et au final l’écriture [...] sont des voies détournées pour exprimer les choses que je n’ai pas la possibilité de faire autrement. »³

Son troisième roman paraît en 2021 aux Éditions La Baconnière ; *Inflorescence*⁴ est récompensé avec le Prix Pittard de l’Andelyn, le Prix des lecteurs de la ville de Lausanne et le Prix littéraire des jeunes européens. Placé comme les deux romans précédents (*Sol* de 2014 et *Inondation* de 2017) sur une toile de fond qui implique la nature, *Inflorescence* relève lui aussi de l’écoféminisme et de la nature writing.

Le livre bénéficie d’une couverture exceptionnelle, un cyanotype d’Anna Atkins résultant d’un procédé photographique de superposition de la lumière sur des objets qui laisse une empreinte. Selon l’explication offerte

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Raluca Antonescu, *Inflorescence*, Chêne-Bourg, La Baconnière, 2021. Toutes les citations renvoient à cette édition.

par l'autrice lors de sa conférence de mai 2024, « cette biologiste a été la première femme qui a utilisé ce procédé photographique pour faire un livre de botanique »⁵.

L'architecture du roman *Inflorescence* est particulièrement soignée, les chapitres alternent polyphoniquement les voix des quatre femmes, situées à différentes distances temporelles et spatiales qui couvrent un siècle : Aloïse (Jura, 1922-1923), Amalia (Seine-et-Marne, 1967), Catherine (Patagonie, 2007-2008), Vivian (Genève, 2007-2008). Ce chronotope à quatre volets est coupé par cinq chapitres sur « Le Gouffre », dont la succession respecte cette fois la chronologie. Si les chapitres nom de femme racontent certains événements essentiels de la vie des protagonistes en rapport surtout avec la nature, devenue un jardin plus ou moins grand, sauvage ou domestiquée, le Gouffre est un reversement de l'image du jardin. Il représente en réalité un précipice situé dans les Montagnes de Jura où étaient jetés les cadavres des animaux et autour duquel les habitants avaient constitué un substrat de légendes où la peur et le monstrueux se mélangeaient. Lors de la première descente pour étudier le gouffre, faite en 1901, le spéléologue découvre un espace transformé en charnier de bétails : « Le ventre du gouffre était pourri, infesté de maladies, pollué inlassablement par la mort violente. » (p. 127). L'interdiction de 1904 d'utiliser ce gouffre comme dépotoir d'animaux malades ou morts n'est pas toujours respectée et, en 1924, quelques milliers de tonnes de dispositifs militaires inutiles à la fin de la Première Guerre Mondiale sont jetées là-dedans, comme si on voulait oublier, cette fois, les horreurs de la guerre. La rivière qui traverse ce précipice de plus de 100 mètres de profondeur transporte les substances chimiques qui en résultent et qui polluent une large surface tout autour, ce qui est facilité aussi par le sol karstique.

Il nous semble que ce cas, inspiré de la réalité, choquant les lecteurs de notre époque, beaucoup plus conscients des désastres écologiques, a exercé un impact en deux temps sur l'imaginaire de Raluca Antonescu. D'abord, en écrivaine engagée, elle se sert du texte littéraire comme d'une plateforme pour dénoncer une situation critique et pour rendre ses lecteurs encore plus conscients des gestes écologiques qu'ils doivent observer. En citoyenne de

⁵ Raluca Antonescu, conférence à l'Université Lyon 3 en mai 2024, *op. cit.*

notre époque, elle montre comment les décisions des gens (jeter les cadavres des animaux, les animaux malades ou indésirables) créent un charnier où la mort revient se venger des individus qui n'ont pas compris comment communiquent entre eux tous les éléments de la nature, ne sachant pas que la rivière du gouffre donne l'eau des sources pour les hommes et les animaux de la région. Mais, elle dénonce aussi l'irresponsabilité des dirigeants, militaires et politiques qui se débarrassent du matériel militaire, du métal et des substances chimiques polluants et nuisibles, sans penser aux conséquences. Dans le dernier chapitre où il est question de gouffre, l'action arrive en 2009 et un garde-pêche est employé pour surveiller la pêche sportive (car le poisson ne peut plus être consommé) et à ramasser en cachette les poissons morts afin que leur image n'affecte pas le tourisme local.

Nous ne nous focaliserons pas davantage sur les aspects écologiques du Gouffre. Nous nous proposons d'identifier son isotopie dans les histoires de vie des quatre femmes à partir de ce qu'il représente et de comment les protagonistes le perçoivent. Il serait intéressant de voir comment l'imaginaire romanesque a été travaillé par l'image primordiale du gouffre. Tout comme le gouffre est vu à certains intervalles de temps, évoluant d'une légende vers un documentaire, les personnages féminins se distribuent selon les époques, entretenant un réseau discret et à la limite du repérage entre les liens de parentés : Aloïse (Jura, 1922-1923) est la mère d'Amalia (Seine-et-Marne, 1967) qui est la mère Catherine (Patagonie, 2007-2008). Vivian (Genève, 2007-2008) a comme mère biologique Catherine, mais elle l'apprend seulement à la mort d'Amalia qu'elle croyait être sa mère.

À notre avis, l'intrusion de l'imaginaire du Gouffre a le rôle, à la fois, de cacher et de révéler les secrets de cet arbre généalogique féminin. Nous allons percevoir le Gouffre comme une forme littérisé de la « crypte » qui cache un secret de famille, telle qu'elle a été théorisée par les psychanalystes Nicolas Abraham et Maria Török⁶ et repris par d'autres, comme par exemple, Serge Tisseron⁷ ou Anne Ancelin Schützenberger⁸.

⁶ Nicolas Abraham et Maria Török, *L'écorce et le noyau*, Paris, Flammarion, 1987.

⁷ Serge Tisseron dans *Nos secrets de famille. Histoires et mode d'emploi*, Paris, Ramsay, 1999, pp. 66-67.

⁸ Anne Ancelin Schützenberger, *Aïe, mes aïeux !*, Paris, Méridienne/Desclée de Brouwer, 1993, p. 80.

Pour les psychanalystes Abraham et Török les concepts de *crypte* et de *fantôme* résultent des traumatismes subis et cachés. Le psychique humain réagit en se constituant une « crypte » qui codifie l'événement qui n'arrive plus à être inclus, introjecté normalement dans son psychique : « Dans la crypte repose, vivant, reconstitué à partir de souvenirs de mots, d'images et d'affects, le corrélat objectal de la perte, en tant que personne complète »⁹, c'est-à-dire le Secret inavouable de l'autre. Le *fantôme*¹⁰ est ce qui dissimule le « gouffre » du psychique. Il ressemble à la partie nocturne, incontrôlable de notre cerveau, à l'Inconscient qui accueille tout ce que l'être humain refoule et qui fait partie souvent d'un héritage transgénérationnel. Selon Nicolas Abraham et de Maria Török, les fantômes du passé sont une « invention des vivants. Une invention, oui, dans le sens où elle doit objectiver, fût-ce sur le mode hallucinatoire, individuel ou collectif, la lacune qu'a créée en nous l'occultation d'une partie de la vie d'un objet aimé. [...] C'est dire que ce ne sont pas les trépassés qui viennent hanter, mais les lacunes laissées en nous par les secrets des autres. »¹¹. À la lumière de cette théorie, chacune des quatre femmes qui peuplent l'univers végétal du roman *Inflorescence* reçoit le statut de *cryptophore*, car chaque représentante de la génération suivante transporte, sans le savoir consciemment, la crypte (c'est-à-dire le trauma) de son antécesseure et développe une *inclusion* psychique (un clivage) qui se trahit par des formes de conduite et des réactions physiques et psychiques sans une explication logique.

En adaptant au roman de Raluca Antonescu ces principes qui relèvent de la psychogénéalogie, nous remarquons que le Gouffre a son pendant dans un type de « jardin » que chacune de ces femmes cultive à sa manière. Toute comme la végétation est sujette à des ramifications dont une partie est visible (admirable ou détestable) et une autre partie invisible (faite des racines qui se fixent dans la terre et se nourrissent des matières du sous-sol), les quatre femmes forment une « inflorescence », comme dit le titre. Ainsi le jardin

⁹ Nicolas Abraham et Maria Török, *L'écorce et le noyau*, op. cit., p. 266.

¹⁰ « Le fantôme est une formation de l'inconscient qui a pour particularité de n'avoir jamais été consciente [...] et de résulter du passage [...] de l'inconscient d'un parent à l'inconscient d'un enfant. », *ibid.*, p. 429.

¹¹ *Ibid.*, p. 427.

devient la métaphore de la personnalité de chacune, relevant le mode trouvé par chaque cryptophore de devenir « jardinière » de son propre destin.

Afin de montrer quel gouffre cache chacune des quatre femmes, nous analyserons le type de relation qu'elles ont avec la nature. Nous présenterons les caractéristiques de chaque « jardin » dont elles prennent soin, car il illustre aussi un rapport au gouffre intérieur (un jardin de l'enfer), dont elles ne semblent pas être conscientes. La présentation du rapport à ce « jardin » nous permettra aussi de montrer comment ces femmes ont trouvé une réponse au Mal qui a marqué leur destin.

1. Le jardin à l'anglaise d'Aloïse (Jura, 1922-1923)

Aloïse a environ 11 ans lorsqu'elle apparaît dans l'histoire placée au début du XX^e siècle. Sa mère est morte en lui donnant naissance et alors sa « crypte » à elle cache justement ce fantôme de la mère qu'elle n'a pas connue et qu'elle essaie d'imaginer. Son père, dépeint sous la figure d'un ogre, dépourvu de toute tendresse paternelle, la considère comme la coupable de ce malheur. En plus, sa naissance difficile la laisse boiteuse, infirmité que la famille voit comme une sorte de punition pour avoir causé la mort de la mère. Sa sœur, qui joue tant bien que mal le rôle de mère, cherche la première occasion pour fuir son père et sa ferme. Comme une sauvagesse, Aloïse, passe son temps dans la forêt, fascinée par la terre, ses plantes et ses animaux, et elle est obsédée par le Gouffre qui recueille tant de secrets, y compris l'image impossible de sa mère.

Sa vie change lorsque le père l'abandonne sur le domaine de Suzie, une femme excentrique qu'Aloïse voit comme une bonne fée. Remplaçante de la mère, elle donne une forme humaine à la figure maternelle et chasse le fantôme qui hante la crypte-gouffre de l'enfant, qui n'est plus finalement attirée par le Gouffre.

Suzie crée avec Aloïse « un jardin de beauté » (p. 187) qui imite la nature, avec des centaines d'espèces de plantes, où la ligne droite est prohibée et où plusieurs chemins serpentent. Elles aménagent des endroits pour se cacher, mais aussi pour se montrer, manger ou lire. Il s'agit d'appivoiser la nature comme Aloïse a été appivoisée par cette femme

originale. Apprivoiser dans le sens de respecter la variété de la nature (y compris humaine), d'en garder ses aspects différents. Le choix des plantes ensemencées est fait souvent grâce à la poéticité de leurs noms (Herbes aux éclairs, Sabots du diable, Cornouiller de Chine) ou selon des critères chromatiques, pour le plaisir du regard.

Dans leur esprit, ce jardin « paradisiaque » ne leur appartient pas, il doit réjouir les générations suivantes. Suzie explique à Aloïse : « Tu plantes pas seulement pour toi ou pour moi. Tu plantes pour les suivants et ceux d'après encore. » (p. 242). Le jardin a le rôle de remplacer les démons intérieurs par la beauté des fleurs. Il a la force de chasser ainsi « les fantômes » en éclairant en couleurs leur « crypte ». Les souffrances rejetées dans ce « gouffre » intérieur trouvent leur apaisement grâce à l'esthétique de ce microcosme végétal, car « un jardin est la mémoire de la beauté » (p. 210).

2. Le jardin à la française : Amalia (Seine-et-Marne, 1967)

Amalia est la fille d'Aloïse et celle qui bouscule les lois de la transmission générationnelle, car elle n'hérite pas la main verte de sa mère. Mais elle subit néanmoins une transmission générationnelle, car elle hérite de l'horreur du Gouffre du Jura. Dans sa crypte à elle se trouvent la saleté de la terre, les mouches, les odeurs. Afin de s'en éloigner, elle déménage en Seine-et-Marne dans une maison faite en style américain selon le slogan « Un endroit voué au bonheur » (p. 74), où il n'y a « Aucune chance que ça sente le gouffre, comme disait sa mère lorsque l'eau à la ferme sentait la charogne » (p. 75).

Obsédée par la propreté, le métier de secrétaire d'un médecin lui convient jusqu'au moment où elle y renonce pour se dédier entièrement à sa nouvelle maison. Son jardin est une « crypte » aseptisée, où le gazon doit avoir 10 cm et où les légumes (catégorie non noble de jardin) sont interdits, car les engrais puent. Amalia ne veut pas passer une vie dans la boue et le purin, comme sa mère. Elle se dédie au nettoyage quotidien rigoureux, adore la géométrie du mobilier, porte des gants et craint toute tache.

Sa manie pour la propreté semble être le résultat d'un trauma subi pendant son enfance lorsque les mouches d'un cadavre d'animal ont touché

son visage. Si on descend vers une couche plus profonde de l'inconscient collectif et on explore l'origine de sa « crypte », sa peur des mouches renvoie au Gouffre du Jura, dépotoir des cadavres d'animaux et d'autres déjections.

Attaché à l'élément liquide, qui nettoie et purifie en permanence l'espace de la maison et du jardin, Amalia les prive de leur vitalité, les transformant dans une maison de poupée. Sisyphe du nettoyage portant toujours des gants pour ne rien toucher directement, son entreprise visant la perfection est annihilée par un Cèdre qui laisse son pollen jaune tout couvrir, à l'extérieur et à l'intérieur. Pour Amalia, cette poussière incarne le Mal et la misère et c'est pourquoi elle décide d'empoisonner en cachette l'arbre afin qu'il meure.

Dans son jardin, pauvre et laid, les plantes ne poussent pas ou rarement, car aucune émotion positive ne les nourrit. Sa haine contre les jardins vient aussi du sentiment que, pour sa mère Aloïse, un jardin compte davantage que sa fille. Elle envie sa mère qui se réjouit à sa maturité de tant de prestige parmi ses clientes qui achètent ses plantes. Amalia devient spécialiste des cookies, car le sucre et le lait sont autant de renvois au lait maternel et à l'affection maternelle manquante.

3. Le jardin planétaire : Catherine (Patagonie, 2007-2008)

Écologiste et écoféministe, Catherine a hérité de sa grand-mère Aloïse la passion de la nature, ce qui l'a éloigné de sa mère Amalia. Elle veut corriger ce que les autres détruisent dans la nature et la Patagonie est sujette à des incendies afin que les prix des terres baissent et qu'elles puissent être ensuite utilisées pour l'agriculture intensive ou l'immobilier.

Créature aérienne, Catherine a une serre où poussent des plants et elle parcourt, depuis vingt ans, ce territoire montagneux afin de les y planter en attendant patiemment qu'ils deviennent des arbres et des forêts. Selon le modèle de Jean Giono, elle serait « la femme qui plantait des arbres ». Elle se voit comme une maille de sa généalogie végétale : « Voilà mon jardin géant, se dit-elle. [...] Elle sait, sans totalement le comprendre ni vouloir l'expliquer, qu'elle perpétue une chose qui a commencé avant elle. Et qui continuera bien

après. » (p. 68). Elle pense aux forêts qu'elle a ensemencées comme à sa propre famille.

Il y a en elle aussi une crypte qui abrite un fantôme, celui de son mari argentin. Garde-forestier, il n'accepte pas la destruction des forêts et disparaît, certainement assassiné par le gouvernement à cause de son opposition. Perdre son mari empêche Catherine d'élever leur fille Vivian. Presque folle de chagrin et craignant les autorités, mais aussi de ne pas s'occuper convenablement de sa fille, elle demande à sa mère de le faire à sa place. Ainsi Amalia élève Vivian comme sa propre fille.

Lorsque Catherine apprend la mort de sa mère Amalia, elle ressent le besoin de lui faire une maison du mort selon les traditions locales. C'est un autre espace clos capable d'adoucir les regrets et d'accueillir l'âme de sa mère. C'est une isotopie de la crypte, mais ce n'est pas un gouffre : elle héberge symboliquement l'âme-fantôme de sa mère afin qu'elle repose en paix et qu'elle demeure encore présente dans la vie des autres.

La mort d'Amalia déclenche en elle un sentiment maternel, qu'elle cachait derrière une attitude de femme dure et inaccessible. Elle écrit à sa fille Vivian en lui révélant que c'est elle sa mère biologique (et non pas sa sœur) et l'invite en Patagonie, essayant de refaire le fil rompu de sa généalogie familiale.

4. Le jardin à venir : Vivian (Genève, 2008-2009)

La mort d'Amalia, sa mère (adoptive) déclenche une crise dans la vie de Vivian. Un certain ennui sans cause, sinon le deuil, bouleverse ses points de repère. Sa crypte à elle se colorie de gris et ne sait quel fantôme elle abrite. Elle décide de se séparer de son copain qui, d'ailleurs, ne l'aime pas et de quitter un boulot qui lui est indifférent. Elle renoue avec son beau-père une relation intermédiée toujours par un jardin que celui-ci cultive et laisse son âme guérir jour après jour avec l'apparition de nouvelles fleurs. Et lorsque Catherine lui écrit pour lui avouer qu'elle est sa mère biologique, elle se prépare pour ce voyage vers la Patagonie, curieuse de faire sortir à la lumière ce fantôme de mère-vivante.

Comme sa mère Amalia portait des gants afin que choses et émotions se tiennent à une distance protectrice, le signe distinctif de Vivian est une marque sur sa main, dissimulée en permanence par un gant. Symbole de la blessure subie quand elle était bébé, elle incarne un secret aux yeux des étrangers, un handicap, tout comme sa grand-mère Aloïse qui boitait. Pour les deux femmes, les tares transmises de manière transgénérationnelle sont liées à la mère qui les a abandonnées et dont la raison de son absence est plus ou moins tenue secrète par la famille.

Au moment où Vivian, à l'image d'un feu vital qu'elle cachait et que son nom attestait, décide d'entreprendre le voyage vers l'Amérique du Sud et vers Catherine, soutenue par son beau-père, elle décide d'enlever son gant. C'est un acte de libération, où le secret honteux n'en est plus un, car mis en lumière, il devient la marque personnelle de l'individu. Comme une jeune pousse, il reste à Vivian de trouver la forme convenable de jardin qui satisfasse ses goûts et désirs et qui détruise toute crypte personnelle qui enferme quelque fantôme.

Conclusion : les femmes-fleur

La fleur semble être un remède contre le mal et la souffrance, tout ce qui symbolise le Gouffre. Il apparaît dès le début comme un espace qui accueille ce qui doit être oublié : « Cet endroit possédait la capacité d'avaler tout ce qui devait disparaître » (p. 10), tandis que le jardin ou la forêt sont des espaces de la mémoire qui se focalisent sur les éléments lumineux et beaux de la vie humaine.

Ces femmes cherchent, chacune à sa façon, des contre-exemples à l'image du Gouffre, symbole de mort et de destruction. Elles créent des jardins qui leur ressemblent, symboles de la vie et mise en valeur de la nature, sauvage ou domestiquée. Les inflorescences s'accordent avec la généalogie qui se ramifient et transmettent le savoir aux nouvelles pousses, à travers une filiation problématique. La lignée des femmes-fleur pousse de la terre et les jardins racontent, dans leur langage, la vie de ces quatre femmes. Des souffrances d'Aloïse jaillissent des types nouveaux d'iris qu'elle

baptise avec les noms des femmes qu'elle aime (Suzie, Catherine, Éveline), symbole de la sublimation en beauté de leur destin difficile.

Il nous reste à nous demander ce que le Gouffre cache de « gouffre » pour la romancière même, quel secret et quels non-dits se trouvent dans sa profondeur et peinent à sortir à la lumière. Ce secret serait-il celui des premières années de la vie de Raluca Antonescu loin de ses parents ? Le silence serait-il celui des langues variées qui l'ont entourée, mais qui n'étaient pas sa langue maternelle ? Dans ce gouffre personnel surgit-il parfois sa langue maternelle qu'elle a oubliée entre temps ? Voilà autant d'hypothèses auxquelles ses inflorescences littéraires nous font penser.

Bibliographie

Abraham, Nicolas et Maria Török, *L'écorce et le noyau*, Paris, Flammarion, 1987.

Antonescu, Raluca, *Inflorescence*, Chêne-Bourg, La Baconnière, 2021.

« Regards croisés avec Raluca Antonescu (Prix littéraire des jeunes Européens) à l'Université Lyon 3 », modératrice Simona Jișa, 24.05.2024 [En ligne]. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=NLSbRtf-BnU>.

Tisseron, Serge, *Nos secrets de famille. Histoires et mode d'emploi*, Paris, Ramsay, 1999.

Schützenberger, Anne Ancelin, *Aïe, mes aïeux !*, Paris, Méridienne/Desclée de Brouwer, 1993.

L'après-communisme : réflexions littéraires sur l'héritage post-Ceaușescu chez Marius Daniel Popescu et Eugène

Bianca-Livia BARTOȘ

Université „Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca

Abstract: This study investigates the literary representation of Romania's communist past and its aftermath. Adopting a hermeneutic, historical and sociological methodology, it focuses on *The Symphony of the wolf* (2007) by Marius Daniel Popescu and *Letter to my dictator* by Eugène. Both texts, authored by Romanian-born Swiss writers, reflect on the oppressive daily life under Ceaușescu's regime, the December 1989 revolution and its consequences. The primary objective is to examine the narrative construction of post-communist trauma and disillusionment.

Keywords: *communist heritage, dictatorial legacy, literary legatee, cultural transmission, post-totalitarian memory.*

« Savez-vous ce qui est plus froid que l'eau froide ? ». Voici l'une des devinettes humoristiques inspirées de « l'époque d'or », qui circule encore en Roumanie, même trente-cinq ans après la chute du régime dictatorial de Nicolae Ceaușescu. Cet héritage tyrannique constitue encore le *leitmotiv* d'un grand nombre de récits contestataires, dont *La Symphonie du loup*¹ de Marius

¹ Marius Daniel Popescu, *La Symphonie du loup*, Paris, José Corti, 2007. Voir la même édition pour toutes les citations tirées de ce roman, abrégé avec les initiales SL.

Daniel Popescu et la *Lettre à mon dictateur*², le plus récent texte d'Eugène, deux auteurs d'origine roumaine, nationalisés suisses. L'objectif de cette étude est de retracer, par le biais d'une analyse herméneutique, historique et sociologique, la réalité du quotidien communiste, culminant avec la révolution décembriste de 1989, tout en poursuivant l'observation de la dure réalité du pays après la chute du régime dictatorial.

Avant d'entrer dans le vif du sujet, faisons un bref détour biobibliographique des deux écrivains qui font l'objet de notre étude. Tout d'abord, Marius Daniel Popescu naît en 1963 à Craiova et vit toute sa jeunesse en Roumanie, pays qu'il décide de quitter seulement après la chute du régime, pour s'installer en Suisse. Passionnée dès son enfance par la lecture, il commence très tôt à écrire des poèmes, mais se remarque surtout par sa prose inédite. Tel est le cas du roman à l'étude, qui lui remportera le prix Walser et le prix culturel vaudois en 2008, une année après sa publication. Chauffeur de bus pendant le jour, écrivain de nuit, il vit dans une dualité permanente et ce n'est donc pas étonnant si son roman se situe également à mi-chemin entre le passé de la Roumanie sous le régime dictatorial de Nicolae Ceaușescu et le quotidien d'une famille déjà installée en Suisse, vivant les réminiscences psychologiques de la dictature³.

Quant à Eugène Meiltz, largement connu d'après son pseudonyme littéraire Eugène, il naît en 1969 à Bucarest. Lorsqu'il n'avait que cinq ans, son père, alors ingénieur à l'Institut de Physique Atomique, prend la décision de fuir la Roumanie et la dictature communiste de Nicolae Ceaușescu pour s'établir dans le pays des cantons. Le couple Meiltz quitte donc la Roumanie en 1974, mais les enfants sont censés rester encore une année à Bucarest à la charge de leur grand-mère, épisode qui représente l'un des catalyseurs de l'écriture meiltzienne en général et de la *Lettre à mon dictateur* en particulier. Ce n'est qu'après une année de séparation, période imprégnée d'angoisses et de douleur provoquées par la rupture, que les deux enfants Meiltz obtiennent le droit de quitter la Roumanie et la famille se réunit finalement à Lausanne. Actuellement professeur à l'Institut littéraire de Bienne, parolier

² Eugène, *Lettre à mon dictateur*, Genève, Slatkine, 2022. Voir la même édition pour toutes les citations tirées de ce roman, abrégé avec les initiales LD.

³ Réception pour le prix Walser, in *Le Régional*, n° 420, 15-16 mai 2008.

et danseur pour le groupe de rock Sakaryn, chroniqueur pour *Hebdo, 24 heures, Tracès* ou *Nouveau quotidien*⁴, Eugène se remarque également comme auteur de théâtre, BD, nouvelles et romans. Sa technique de travail lui rendra le succès escompté auprès de ses lecteurs, puisque *La lettre à mon dictateur* sera immédiatement récompensée par le Prix des auditeurs de la RSR et le Coups de Cœur romand de Lettres frontière.

Lors d'une lecture en profondeur des deux textes, on constate, tout d'abord, que *La Symphonie du loup* est une « poésie polyphonique envoutante »⁵ et parfois même déroutante : piégé par un discours à la III^e personne qui ouvre le roman, le lecteur de Marius Daniel Popescu change d'étiquette à chaque nouvelle section du texte, passant du roman autobiographique au récit épistolaire et des mémoires au texte à dédicace. Rédigé majoritairement à la II^e personne du singulier, le texte s'ouvre par la nouvelle subite d'un décès : la mort du père du protagoniste, n'ayant que 14 ans à l'époque des faits.

La Lettre à mon dictateur se présente, d'autre part, comme monologue épistolaire de facture autobiographique, proposant un personnage tracassé par l'angoisse de séparation vécue pendant son enfance. Suit une période de quête couronnée par la résilience engendrée par l'écriture, entamée sous la forme d'une lettre thérapeutique adressée au « génie des Carpates », Nicolae Ceaușescu. En grandes lignes, tel que le titre l'annonce, l'histoire s'articule autour de l'image du dictateur, ainsi prouvant qu'il est encore assez présent dans le quotidien des Roumains et que cette période douloureuse de l'histoire de la Roumanie laisse une cicatrice toujours visible dans les esprits de ceux qui l'ont vécue.

Pour aller plus loin et ainsi mieux structurer notre analyse, on observe que, du point de vue sémantique, l'« héritage » – notion qui constitue le fondement de ce recueil collectif – renvoie à l'idée de « biens acquis ou

⁴ Brîndușă-Petronela Ionescu, « Identité et altérité dans *La Vallée de la jeunesse* d'Eugène », in *Journées Scientifiques Internationales*, Sibiu, n° 1, 2010, pp. 344-355.

⁵ Réception pour le prix Walser, in *Le Régional*, n° 420, le 15-16 mai 2008.

transmis par voie de succession »⁶. Cette définition nous conduit implicitement vers l'idée de transmission, tout en regroupant, de cette manière, les trois éléments-clé du processus – le légataire, la transmission et la succession –, sections qui baliseront aussi notre étude en ce qui suit.

1. Dictature et oppression

Notre démarche initiale vise à esquisser un panorama de la dictature autoritaire de Nicolae Ceaușescu, image du légataire, avec l'objectif de mieux cerner les avatars de cette figure centrale ayant façonné l'héritage communiste. C'est en 1965 qu'il prend les rênes d'un pays subjugué par l'oppression communiste de Gheorghe Gheorghiu-Dej, devenant secrétaire général du parti. Ses premières années de gouvernement lui garantissent l'estime du peuple, car il noue des amitiés avec l'Occident, notamment grâce la visite des présidents Charles de Gaulle et Richard Nixon. Il touche l'apothéose en 1968 avec le refus de participer à l'invasion de la Tchécoslovaquie par les pays socialistes alliés du pacte de Varsovie : « Ceausescu, au début, vraiment, nous a tous séduits. Tous ! »⁷, confesse avec un profond regret la dissidente clujoise Doina Cornea.

Toutefois, cette notoriété de *persona gratissima* se réduit progressivement jusqu'à sa disparition totale en 1981, lorsque Nicolae Ceaușescu met en place un régime autarcique afin de régler la totalité de la dette extérieure envers les pays occidentaux. C'est à ce point que convergent les récits contestataires de la période, liste qui comprend également les deux textes à l'analyse. On y constate, en première instance, un niveau de vie austère des roumains, vivant sous la politique de la rationalisation : tout d'abord, celle de l'électricité (le frigo est formellement prohibé), mais aussi du chauffage (la température maximale tolérée en hiver était de 14°C), du carburant et même des aliments, car tout était exporté afin de régler la dette extérieure. Les habitants de la Roumanie n'avaient le droit qu'à 300g de

⁶ Dictionnaire *Larousse* version électronique, s.v. « héritage » [En ligne]. URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/h%C3%A9ritage/39675>, consulté le 6 septembre 2024.

⁷ Doina Cornea, *Doïna Cornéa. Liberté*, propos recueillis par Michel Combes, Paris, Criterion, 1990, p. 31.

pain par personne par jour (*SL*, p. 353), 7g de farine, 29g de sucre et 23g de porc⁸ : « il y avait le sucre et l'huile et le pain et la viande qui étaient vendus sur des bons comme au temps de guerre, l'essence était rationnée... » (*SL*, p. 257), constate l'auteur de *La Symphonie du loup*.

On rappelle également l'interdiction des contraceptifs et, bien sûr, de l'avortement : « les amoureux n'avaient pas de préservatifs, les femmes n'avaient pas de pilule contraceptive, l'avortement était interdit par la loi du chef du parti unique qui voulait doubler la population » (*SL*, p. 257), se souvient Marius Daniel Popescu. Enceinte avec son deuxième enfant, le premier instinct de Mme Meiltz avait donc été d'avorter, « mais dans la Roumanie de Ceaușescu c'était impossible. Son décret interdisait l'avortement. »⁹ (*LD*, p. 161). Se trouvant dans la même situation, la copine du narrateur de *La Symphonie du loup* prend sa pilule et avorte chez elle, dans une bassine en plastique, et jette l'embryon à la poubelle. (*SL*, pp. 259-261), épisode d'une sensibilité effrayante, décrit avec un tel réalisme que le lecteur a l'impression de se trouver dans la même pièce que la femme nue, au-dessus de la bassine, vivant l'agonie d'expulser l'embryon, essuyer le sang avec des chiffons, emballer les restes dans un sac en plastique – dans lequel elle avait acheté des oignons – et le jeter à la poubelle, parmi des déchets ménagers. Cette banalité du style représente l'une des techniques privilégiées par l'écrivain, cherchant l'inédit à travers une méthode qui consiste à tout observer et créer du rien, s'inspirant banalement de la vie au jour le jour¹⁰, où « tout est sacré » et « rien n'est rien »¹¹.

⁸ *Ceaușescu, la folie du pouvoir – Roumanie – Union soviétique – Documentaire histoire – CTB* [En ligne]. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=Ylli4ejP5MY&t=2088s>, min 29:49-31:40, consulté le 11 août 2023.

⁹ Dans cet objectif, afin de prévenir les avortements clandestins, qui se faisaient quand même, avec des conséquences graves pour la mère et pour les médecins, Ceaușescu ordonnait des vérifications gynécologiques mensuelles obligatoires pour toutes les femmes arrivées à l'âge fertile, surtout celles de moins de 40 ans, travaillant dans les usines. L'objectif était de découvrir une grossesse dans son étape la plus précoce et d'empêcher toute tentative d'avortement.

¹⁰ Marius Daniel Popescu invité au podcast *Zest* d'Adina Varga [En ligne]. URL : https://www.youtube.com/watch?v=jEboGq0_jDg min 1:30, consulté le 30 août 2024.

¹¹ *Ibid.*

Au milieu de toute cette terreur, il y avait un seul visage souriant : celui de Nicolae Ceaușescu, sur les affiches phagocytant tous les coins de Bucarest, les institutions publiques, les usines et même les écoles. La situation dans le pays est telle qu'en 1988 le pays connaît « le niveau de vie le plus bas de toute l'Europe »¹², comme le souligne Matei Cazacu dans son étude sur le cheminement et les causes ayant conduit à ces effets désastreux du communisme sur l'économie du pays. Pour résumer, la ville de Bucarest et la Roumanie entière étaient dominées par la famine et la psychose, ce qui a engendré des conséquences néfastes sur la population. La seule option pour un grand nombre de familles reste l'émigration, rêve que la famille Meiltz a depuis longtemps. Mais cet exil volontaire symbolise une rupture à l'ordre de la filiation, tel que le remarque aussi David Martens¹³ et qui ne garantit portant pas une discontinuité dans la transmission de l'héritage.

2. La transmission et la prise de conscience

Sylvie Germain¹⁴ soulignait que chaque écrivain est, tout d'abord, héritier de la langue dans laquelle il écrit. Si Eugène et Marius Daniel Popescu rompent cette transmission en choisissant de publier directement en français, ils s'inscrivent, par le biais de la thématique choisie, dans le paradigme du legs générationnel. Du jour au lendemain, les deux héros des romans à l'étude se transforment en acteurs sur la scène terrifiante du régime. Eugène, pour commencer, connaît les sbires de la Securitate à un très jeune âge, très tôt après l'exil de ses parents en Suisse. Désormais, il se croit suivi en permanence, au point de développer une manifestation anxieuse face au regard d'autrui :

¹² Matei Cazacu, « Quelle "voie Roumaine" vers le communisme ? », in *Esprit*, n° 147 (2), 1989, pp. 15-18.

¹³ David Martens, « Vol à voile de Blaise Cendrars. La naissance d'un pseudonyme », in Christian Helebourg, David Martens, Myriam Watthée-Delmotte (dir.), *Héritage, filiation, transmission. Configurations littéraires (XVIII^e-XXI^e siècles)*, Presses universitaires de Louvain, 2011, pp. 61-73.

¹⁴ Sylvie Germain, « Variations autour du verbe tester », in Christian Helebourg, David Martens, Myriam Watthée-Delmotte (dir.), *op. cit.*, pp. 99-103

La distance géographique ne me protégeait pas de tes pouvoirs. Je t'imaginai avec des bras mécaniques saisissant n'importe qui à Bucarest, ou au fin fond des Carpates, ou dans un petit village de Transylvanie. Tes bras s'allongeaient pour attraper un dissident roumain à Paris. Pendant ce temps, un autre bras traversait le ciel de Lausanne [...] Elle cassait la grande fenêtre du salon ; elle m'attrapait. Mes hurlements se perdaient dans la nuit. Tu m'arrachais à ma famille. Tu me ramena à Bucarest. Tu me jetais dans une prison moisie. (*LD*, pp. 35-36)

Cette image omniprésente et éternelle du dictateur, transcendant toute limite d'espace et de temps, réapparaîtra à la fin du roman, comme pour boucler un cercle parfait : « Tu as soulevé le couvercle de ton cercueil [...] Tel un phénix, tu t'es élevé dans le ciel de Bucarest. Tu as volé par-dessus les fleuves, les montagnes, les forêts et les villes. Tu es entré dans l'appartement de mon enfance, à Lausanne. » (*LD*, p. 161). Un seul mot et la haine programmée génétiquement dans ce que Jung appelle l'« inconscient collectif »¹⁵, une rancœur donc latente jusqu'à présent, se réveille avec une force titanesque. Eugène est désormais hanté par des cauchemars où il se voit kidnappé en sortant de l'école, de chez soi ou de la piscine avec les amis : « Du coin de l'œil, je surveillais les va-et-vient bizarres d'une longue voiture noire. [...] Et si mes copains étaient complices ? [...] On m'enlèverait pour m'attacher à un sapin au milieu de la forêt. (*LD*, p. 36).

Pour ce qui est du héros de Marius Daniel Popescu, il franchit le seuil de l'observation à l'action à l'âge de 13 ans, lorsqu'il est le témoin impuissant d'une scène abominable : des ouvriers d'atelier s'affairant à souder les sabots d'un cheval sur une plaque d'acier. Ce geste, d'une barbarie insondable, puise sa motivation dans le racisme, car le seul « crime » de l'animal était d'avoir eu pour maître un gitan. Les employés en question, épuisés de lutter en vain contre le régime, cherchaient à diriger leur colère vers une cible tangible et plus vulnérable ; en l'occurrence, le cheval du gitan. Choqué par l'horreur de cette scène, une peur paralysante submerge Paul, l'emportant pour l'instant sur tout élan vers l'action.

¹⁵ Carl Gustav Jung, *Dialectique du moi et de l'inconscient*, traduit de l'allemand par Roland Cahen, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1964, p. 99.

Bientôt, afin de ne pas seulement survivre au régime, mais de mener une vie sereine, le héros de *La Symphonie du loup* suivra le conseil de son oncle, d'acquiescer aux règles en apparence, mais d'agir selon sa propre volonté (SL, p. 356). Il demeure, toutefois, conscient que « sans entrer dans le parti unique et sans accepter ses règles » (SL, p. 341) il est impossible de progresser dans cette société communiste : l'adhésion au parti était, dans tout domaine, indispensable à l'affirmation professionnelle, ce que les deux personnages sont forcés de comprendre tôt ou tard.

Cette phase d'apparente soumission ne dure pourtant pas pour longtemps, car la révolte ne tarde pas à s'installer chez les deux personnages. Et comme toute révolte naît de l'injustice, le grand-père de Paul se déclare « un guerrier [ayant traversé les deux guerres mondiales] qui n'a jamais accepté cette histoire du parti unique » (SL, p. 9). Pour lui, les policiers communistes ne sont que « des marionnettes humaines » (SL, p. 18) et, par conséquent, tous ceux qui défendent le parti ou sont impliqués dans cette mascarade ne sont pas de confiance : « les prêtres et les membres du parti unique étaient faits de la même farine » (SL, p. 33).

L'année 1989 s'installe, ouvrant un nouveau chapitre dans l'histoire de la Roumaine, car Nicolae Ceaușescu vient d'annoncer le remboursement total de la dette envers l'Occident : « Le parti unique se vantait d'avoir remboursé dix milliards de dollars aux pays occidentaux. » (SL, p. 273), se souvient Marius Daniel Popescu. Et puisque le mot « révolte » se trouve dans la même famille lexicale que « révolution », l'année même où le dictateur annonce la libération de la dette envers l'Occident, après les quelques révoltes des mineurs à Brașov, le fameux « massacre » de Timișoara va persuader les habitants des autres villes du pays qu'il n'y a plus rien à perdre et, donc, il faut se soulever contre ce pouvoir totalitariste. Si le chaos de ce décembre 1989 est exposé, chez Marius Daniel Popescu, en seulement deux pages, pour ce qui est d'Eugène, amateur du discours dramaturgique, il déroule l'intégralité du procès des époux Ceaușescu dans une section séparée de sa *Lettre*, intitulée « Procès des époux Ceaușescu. Tragédie en un acte »¹⁶. Mais puisque le sujet n'entre pas dans nos objectifs, examinons

¹⁶ Le sujet a fait l'objet d'un chapitre entier in Bianca-Livia Bartos, *Eugène contre Ceaușescu : le cas de la Lettre à mon dictateur*, Paris, Hermann, 2024.

plutôt l'héritage engendré par le communisme à l'ère de la démocratie en Roumanie.

3. Héritages et vestiges communistes. Le faux nouveau

Le contact avec le communisme, profondément enraciné dans la culture et la civilisation roumaines, n'a jamais cessé d'être visible, car la fin du régime n'est pas nécessairement synonyme de fin du communisme en Roumanie. Voilà Ion Iliescu (fils d'un révolutionnaire et membre fondateur du parti communiste¹⁷, ancien communiste lui aussi et jeune collaborateur adoré par Nicolae Ceausescu) qui devient président de la Roumanie démocratique, déclarant pour le *Figaro*, en janvier 1990 : « Je crois aux valeurs du communisme, des valeurs proches d'un humanisme européen. »¹⁸.

Plus tard, grâce au FSN, parti politique proche de l'Union Soviétique, Ion Iliescu permet la survie de la *Securitate* sous un autre nom et la réorganisation du gouvernement avec les mêmes membres, faisant preuve d'un renversement de l'homme et non pas de la dictature¹⁹. Ce sera le constat douloureux d'Eugène après avoir reçu par mail la nouvelle du licenciement de Oana, son guide lors d'une visite de la Maison du Peuple. En raison de ses ironies envers l'ancien régime, elle est licenciée deux jours après avoir guidé un groupe de francophones dans le Palais : « Les autres guides ont attrapé des bouts de conversation et l'ont tout de suite dénoncée. Les vieilles méthodes ne mouraient jamais. Le plus stupéfiant était qu'en 2002 tu avais encore des défenseurs, Nicolae. » (*LD*, p. 152).

Le nouveau gouvernement néo-communiste n'est donc que partiellement « dé-Ceausescuisé », car il demeure composé des anciens ministres d'avant 1989²⁰, à quelques exceptions près : Andrei Pleșu, devenu ministre de la Culture, et Mihai Șora, ministre de l'Enseignement. L'une des

¹⁷ Radu Portocală, *Autopsie du coup d'État roumain. Au pays du mensonge triomphant*, Paris, Calmann-Lévy, 1990, p. 179.

¹⁸ Catherine Durandin et Zoe Petre, *La Roumanie post 1989 (România post 1989)*, Iași, Editura Institutului European Iași, 2010 (2008), p. 12.

¹⁹ S'il faut, ainsi, chercher un coupable, ce n'est pas alors Nicolae Ceaușescu, sinon le régime, car tout cela n'est pas « le fait d'un seul, mais d'un régime ». Voir Doina Cornea, propos recueillis par Michel Combes, *Doïna Cornéa. Liberté, op. cit.*, p. 16.

²⁰ Catherine Durandin et Zoe Petre, *op. cit.*, pp. 16 et 167.

premières réactions contre le régime néo-communiste est le refus manifeste que les intellectuels éprouvent pour le nouveau chef d'état : une vague d'émigrants commence donc peu de temps après l'installation du régime Iliescu. Les cousines de Paul, l'une pharmacienne et l'autre médecin « posaient des questions sur [l]a vie à l'étranger » (*SL*, p. 207), sous entendant une curiosité pour l'émigration. Intellectuels et ouvriers, la Roumanie connaît un exode qui ne semble pas s'arrêter. Qui, dans sa famille ou son voisinage, ne compte au moins quelques personnes appartenant à la diaspora ? Selon le Ministère des Affaires Étrangères, en 2021 presque 6 millions de roumains vivaient officiellement à l'étranger.

La situation en Roumanie est encore pire : le fameux « charnier à Timișoara » s'avère être le résultat d'une diversion et désinformation en masse, permettant l'installation d'un « état généralisé de psychose »²¹ et favorisant la destitution et le procès à l'improviste des époux Ceaușescu, où « pas la moindre preuve n'a été présentée. Aucun document compromettant, aucun témoin cité à comparaître, aucune enquête sur le terrain. » (*LD*, p. 112), note Eugène dans sa lettre. Qui plus est, en 1990, Radu Portocală constate la survie abominable de cette désinformation : « Lors du montage macabre de Timisoara, on nous a montré l'image d'une femme (morte d'une crise d'alcoolisme six semaines auparavant) portant sur son ventre un bébé (qui n'était pas le sien). »²². L'information est confirmée par Eugène dans son roman, ainsi notant que la soi-disant « révolution » n'est plus qu'un trompe-l'œil :

Les corps ont été déterrés du cimetière des indigents, leurs pieds ligaturés avec du fil de fer pour faire croire qu'il s'agissait de prisonniers torturés. L'ignominie a été atteinte lorsqu'on a déterré une enfant de quatre ans pour la poser sur le cadavre d'une inconnue. La mère et la fille assassinées par les sbires de la Securitate. Sortez vos mouchoirs, chers téléspectateurs ! (*LD*, p. 112)

²¹ Gabriel Pecheanu, « Première réaction de Ion Iliescu après que le Parquet ait confirmé la diversion de décembre 1989 », [En ligne]. URL : <https://www.gandul.ro/politica/prima-reactie-a-lui-ion-iliescu-dupa-ce-parchetul-a-confirmit-diversiunea-din-decembrie-1989-16893304>, consulté le 13 septembre 2024.

²² Radu Portocală, *Autopsie du coup d'État roumain*, op. cit., p. 194.

Du côté de Marius Daniel Popescu, il observe et transcrit dans son roman surtout la crise économique du pays, qui continue même après la chute du régime. Ainsi, rentré en Roumanie pour passer les vacances en famille, sa mère le met au courant par rapport à la vie dans le pays, qui « était devenue très chère, [...] elle se contentait de peu, [...] les gens qui étaient à la retraite n'avaient même pas à payer leur loyer avec ce qu'ils recevaient de la part de l'État » (*SL*, pp. 206-207). Si pendant le régime les roumains fuient l'oppression et la famine, après les années 1990 l'oppression cesse, mais la famine reste.

Une situation similaire est dévoilée dans la *Lettre à mon dictateur*, où les narrations des prochaines visites que l'écrivain fait en Roumanie esquissent le même niveau de pauvreté des habitants. Les chiens vagabonds dans les rues (*LD*, p. 133), la misère et l'austérité sont toujours présents dans le quotidien des Roumains ayant choisi de rester dans ce pays « appauvri »²³, où les statistiques font preuve d'une diminution constante de l'espérance de vie et d'une augmentation préoccupante de la mortalité.

Réflexions finales et conclusions

« Une nation c'est une mémoire »²⁴, écrivait Pascal Ory. Les roumains sont l'une de ces nations dont la mémoire culturelle et historique d'une soumission longuement intériorisée persiste pendant le nouvel ordre, tout en évoquant l'ancien régime, ce qui prouve, une fois de plus, le renversement de l'homme et pas de la dictature. Derrière le masque du pouvoir et l'illusion du changement, la Roumanie vit la cruelle réalité d'un faux renouveau, dont les conséquences sont encore visibles.

Enfin, *La Symphonie du loup* et la *Lettre à mon dictateur*, deux romans sur la filiation, dévoilant les effets du communisme et l'héritage de cette période d'oppression sur la psychologie des roumains, deux romans qui montrent une Roumanie souffrante pendant le régime, démasquent le passage abrupt à la démocratie dissimulant un coup d'état longuement préparé et, enfin,

²³ Catherine Durandin, « En Roumanie, la confusion », in *Esprit*, n° 262 (3/4), 2000, p. 258.

²⁴ Pascal Ory, *Une nation pour mémoire. 1889, 1939, 1989, trois jubilés*, Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1992.

décrivent le tableau d'un pays embourbé dans un passé qui ne passe plus, mais qui garde, pourtant, son humour – son « eau froide ».

Bibliographie

- Bartoș, Bianca-Livia, *Eugène contre Ceaușescu : le cas de la Lettre à mon dictateur*, Paris, Hermann, 2024.
- Berindei, Mihnea, Combes, Ariadna, Planche, Anne, *Roumanie : le livre blanc. La réalité d'un pouvoir néo-communiste*, Paris, La Découverte, 1990.
- Boia, Lucian, *L'histoire bizarre du communisme roumain et ses conséquences néfastes* [*Strania istorie a comunismului românesc și nefastele ei consecințe*], București, Humanitas, 2016.
- Le Breton, Jean-Marie, *La fin de Ceausescu*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1996.
- Cazacu, Matei, « Quelle "voie Roumaine" vers le communisme ? », in *Esprit*, n° 147 (2), 1989.
- Ceaucescu, la folie du pouvoir – Roumanie – Union soviétique – Documentaire histoire – CTB* [En ligne]. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=Yli4ejP5MY&t=2088s>, min 29 :49-31 :40, consulté le 11 août 2023.
- Chelebourg, Christian, David Martens, Myriam Watthée-Delmotte (dir.), *Héritage, filiation, transmission. Configurations littéraires (XVIII^e-XXI^e siècles)*, Presses universitaires de Louvain, 2011.
- Ciccone, Albert, *La Transmission psychique inconsciente. Identification projective et fantasme de transmission*, Paris, Dunod, 2012.
- Cornea, Doina, *Doïna Cornéa. Liberté*. Propos recueillis par Michel Combes, Paris, Criterion, 1990.
- Dictionnaire *Larousse* version électronique [En ligne]. URL : <https://www.larousse.fr>.
- Durandin, Catherine, « En Roumanie, la confusion », in *Esprit*, n° 262 (3/4), 2000, p. 258.
- Durandin, Catherine, *Nicolae Ceausescu : vérités et mensonges d'un roi communiste*, Paris, Albin Michel, 1990.
- Durandin, Catherine, Petre, Zoe, *România post 1989*, traduit en roumain par Zoe Petre et Marina Mureșanu Ionescu, Iași, Éditions de l'Institut européen, 2010 (2008).
- Filipescu, Nicolae, *Occidentalizarea postcomunistă*, Iasi, Polirom, 2002.
- Hartog, François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003.

Ionescu, Brîndușa-Petronela, « Identité et altérité dans *La Vallée de la jeunesse* d'Eugène », in *Journées Scientifiques Internationales*, Sibiu, n° 1, 2010.

Jung, Carl Gustav, *Dialectique du moi et de l'inconscient*, traduit de l'allemand par Roland Cahen, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1964.

Le Régional, n° 420, 15-16 mai 2008.

Loupan, Victor, *La Révolution n'a pas eu lieu... Roumanie : l'histoire d'un coup d'État*, Paris, Robert Laffont, 1990.

Marius Daniel Popescu invité au podcast *Zest* d'Adina Varga [En ligne]. URL : https://www.youtube.com/watch?v=jEboGq0_jDg, consulté le 30 août 2024.

Ory, Pascal, *Une nation pour mémoire. 1889, 1939, 1989, trois jubilés*, Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1992.

Pecheanu, Gabriel, « Première réaction de Ion Iliescu après que le Parquet ait confirmé la diversion de décembre 1989 », [En ligne]. URL : <https://www.gandul.ro/politica/prima-reactie-a-lui-ion-iliescu-dupa-ce-parchetul-a-confirmat-diversiunea-din-decembrie-1989-16893304>, consulté le 13 septembre 2024.

Portocală, Radu, *Autopsie du coup d'État roumain. Au pays du mensonge triomphant*, Paris, Calmann-Lévy, 1990.

Narration(s) de la transmission :

Jacques Chessex sous le signe de la continuité

Anamaria MARC

Université „Babeş-Bolyai” Cluj-Napoca

Abstract: In this research paper we focus on the topic of transmission and continuity as it is envisioned by the swiss writer Jacques Chessex. Our point of view is shaped by the concepts of symbolic filiation and biological and cultural descendance. These notions allow us to analyse the significance of continuity, viewed as main goal of a unique artistic project.

Keywords: *transmission, continuity, symbolic filiation, biological and cultural descendance.*

Introduction

Dans la présente communication nous abordons, brièvement, la problématique de la transmission et donc, de la continuité, chez l'écrivain suisse romand Jacques Chessex. Notre point de vue est construit autour du concept de filiation et de ses variantes – filiation biologique et filiation culturelle et symbolique. Ces notions nous permettent de saisir la portée de la continuité en tant que vecteur d'un projet scriptural aboutissant sur l'épanouissement d'une sensibilité filiale unique. Notre exposé se déroule en trois mouvements : le premier, « Dynamique de la filiation dans la littérature suisse romande », nous permet d'observer la manière dans laquelle un champ culturel exploite le concept de filiation à des fins constitutifs. Ensuite, dans la deuxième et dans la troisième section de notre intervention, nous

allons nous arrêter sur les ouvrages *Bréviaire*¹ et *Portraits des Vaudois*² de Jacques Chessex, afin de voir comment ce visage de la continuité devient le ressort d'une démarche identitaire de déconstruction du moi filial, d'appropriation du père et ensuite de reconstruction du moi filial par l'assimilation symbolique du père et de la contrée vaudoise.

Dynamique de la filiation dans la littérature suisse romande

En quête de son indépendance, la littérature romande ne peut pas échapper totalement à l'autorité symbolique du centre parisien, malgré une certaine autonomie dont elle jouit lors du mouvement littéraire d'émancipation et de détachement de l'Hexagone. Néanmoins, les représentants de cette littérature minoritaire sont sensibles à la réception parisienne, car un accueil favorable leur assigne une marque d'autorité dans le domaine, tout comme la reconnaissance locale : Remporter le prix Goncourt signifie que ce combat est presque gagné. En 1973, le roman *L'Ogre* de Jacques Chessex obtient le prix Goncourt. Ainsi, pour Jacques Chessex, habiter la Suisse n'est pas problématique à condition d'être publié aussi en France. Sans doute, pour cet écrivain minoritaire, ce va-et-vient entre le centre et la périphérie est étroitement lié à la problématique des rapports avec l'autorité.

Dans *L'Invention de la littérature romande 1830-1910*, Daniel Maggetti³ remarque que, atteints par le malaise identitaire, les écrivains romands sont contraints à réévaluer leur héritage culturel et à puiser dans les ressources autochtones afin de soutenir l'émergence d'une littérature nationale : la dénonciation de la dépendance française se distingue comme leitmotiv des programmes et des manifestes littéraires dont l'objectif est la stimulation d'une production littéraire indigène authentique et le rejet du modèle français. Vu ce contexte, la position de la littérature romande est d'autant

¹ Jacques Chessex, *Bréviaire*, Vevey, Bertil Galland, 1976.

² Jacques Chessex, *Portrait des Vaudois* [1969], Vevey, L'Aire bleue, neuvième édition, 2004.

³ Cf. Daniel Maggetti, *L'Invention de la littérature romande 1830-1910*, Lausanne, Payot, 1995, pp. 17-158.

plus problématique que son éclosion porte, en outre, la marque du *champ du pouvoir*, le champ qui, dans la perspective de Pierre Bourdieu, gère le capital.⁴

En imposant la filiation comme principe de cohésion interne, les instances du champ littéraire suisse romand soutiennent et stimulent la production autochtone en fonction de l'affiliation des écrivains aux règles imposées par les détenteurs locaux du pouvoir culturel et politique. Ainsi les manifestations à caractère national du XIX^e siècle imposent-elles une recension de la production littéraire, en favorisant l'idée de littérature nationale dont la contribution est déterminante dans le processus de coagulation de la nation. C'est dans cette perspective que Roger Francillon⁵, mais notamment Daniel Maggetti, appréhendent l'émergence de la littérature romande, tout en soulignant la fonction de la filiation culturelle et idéologique dans l'avènement de cette partie de la littérature francophone.

Dans *l'Histoire de la littérature en Suisse romande*, Roger Francillon⁶ témoigne de l'intention de mener à bonne fin les débats suscités par la problématique identitaire liée au statut de l'écrivain romand. Dans ses démarches d'individualisation, l'écrivain romand se confronte, entre autres, à la difficulté de se définir par rapport à la langue qu'il utilise et par rapport aux modèles littéraires qui lui sont imposés par Paris. Les connotations symboliques du français qui percent l'espace romand par l'intermédiaire des textes canoniques français s'avèrent inadéquates avec l'imaginaire de la Suisse francophone. Cette non-concordance suscite des réactions qui visent la consolidation d'une sensibilité littéraire autonome valorisant la spécificité de l'esprit suisse romand. Cet aspect vise, sans doute, à consolider la *famille des auteurs* romands, paradigme culturel avancé par plusieurs chercheurs et théoriciens du domaine, tels Alfred Berchtold, Manfred Gsteiger, Jean-Pierre Monnier et même Jacques Chessex. Leur visée est de délimiter l'imaginaire romand et de ponctuer sa différence par rapport à la littérature française,

⁴ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992, pp. 300-301.

⁵ Roger Francillon, « Dans le sérail helvétique », in Roger Francillon, Claire Jacquier, Adrien Pasquali, *Filiations et filatures. Littérature et critique en Suisse romande*, Genève, Zoé, 1991, pp. 11-85.

⁶ Roger Francillon, « L'helvétisme au XVIII^e siècle : de Béat de Muralt au Doyen Bridel », in Roger Francillon (dir.), *Histoire de la littérature en Suisse romande*, t. I, Lausanne, Payot, 1996, pp. 225-242.

différence due, tout d'abord, aux aspects géographiques et religieux de cette contrée unique.

Ainsi l'ancrage culturel des écrivains suisses romands s'opère-t-il à travers deux types de constructions symboliques. La première correspond aux mythes helvétiques (Roger Francillon). La seconde relève du réseau de filiations, élaboré comme système de parenté bâti sur la « filiation intellectuelle ». La prouesse des vaillants combattants suisses, le paysage, le village, l'innocence paysanne, la famille, la vie campagnarde, le protestantisme, la solitude, représentent les piliers des mythes fondateurs de la suissitude (Roger Francillon). Façonnés notamment par les écrivains du XVIII^e et du XIX^e, ces mythes sont repris aussi par les écrivains contemporains, dont Jacques Chessex, qui s'octroient ainsi l'intégration dans une continuité littéraire et qui assurent, en même temps, la perpétuité des valeurs helvétiques.

***Bréviaire* : la continuité comme transmission**

Quant à l'acception que Jacques Chessex donne à l'acte scriptural, nous remarquons que sa perspective obéit à la même exigence de conciliation du désordre existentiel, causé par la disparition du père, avec la quiétude de durer : « J'écris parce que j'ai peur de la mort. J'écris contre cette peur, contre la mort. C'est un frêle rempart. Je sais. Mais curieusement la mort nourrit mes livres en même temps qu'ils la combattent. »⁷. Aveu désarmé de soi et témoignage de la faille, l'écriture s'avère être le moyen qui sauve père et fils devant l'épuisement de l'être et l'évanescence de l'être (le père, Pierre Chessex, écrivain lui-aussi, se suicide en 1956). La démarche scripturale accueille cependant le vertige de l'abîme tout en opérant une refiguration foncière du vécu : dévoré par la dépossession physique du père, le fils parvient à recomposer cette présence par le biais d'un travail d'assimilation de l'antériorité qui lui permet de perdurer dans l'équation d'une finitude abjurée. Dans *Bréviaire* et plus précisément dans « Portrait d'une ombre »,

⁷ Jacques Chessex, « parce que j'ai peur de la mort », in Frank Jotterand (éd.), *Pourquoi j'écris*, Lausanne, La Gazette littéraire, 1971, p. 37.

Jacques Chessex franchit le seuil de l'intemporalité tout en s'abandonnant aux ramifications d'une sensibilité particulière de l'esprit vaudois.

Paru en 1976, *Bréviaire* comporte trois volets : « Lettre à Marcel Arland », « Trace de l'été » et « Portrait d'une ombre ». Récit à la première personne, cet ouvrage retrace les confidences d'un *je* filial, celui de Jacques Chessex, qui se dit à travers les instances et les événements qui ont marqué son devenir : Marcel Arland (« Lettre à Marcel Arland »), Gustave Roud (« Trace de l'été ») et la mort du père Pierre Chessex (« Portrait d'une ombre »). De ces trois parties, dans « Portrait d'une ombre » la problématique de la *filiation* est centrée sur le principe d'une dépendance encombrante, qui détourne l'introspection envisagée par l'instance filiale Jacques Chessex de la réinvention de soi vers la sublimation de l'autre paternel. Tout cela permet la réinterprétation de la parenté sous l'angle de l'assimilation et de la transmission générationnelle :

C'était ce non-sens, aucun doute, l'intolérable blessure. C'était ce non-sens, la ruine et l'imbécilité de tout acte. Mais une entreprise te sauverait : l'écriture. Une entreprise allait te rendre vie à travers moi, te restituer, te ressusciter dans ton pouvoir intègre : mes livres. Non pas qu'un seul instant tu les aies explicitement inspirés, leur aies inventé leur sujet, dicté leur ton. Non pas que les poèmes ou les romans ne fussent jamais par toi décidés. C'était plus grave. Plus obscur. De ta mort ils tiraient pouvoir à travers moi. Ta mort les enfantait globalement, tous à venir, et moi de cette vigueur j'étais porté, la faisant retentir à mon tour dans les chants et dans les récits que je faisais naître en ta présence. Singulière métamorphose. Tu devenais fils, je devenais père.⁸

« Portrait d'une ombre » se coagule autour d'une dialectique du passage, échafaudée sur l'éclectisme d'une sensibilité filiale qui met un terme à la manipulation désintéressée de la parole. Bordée par la surdétermination d'une anticipation de la fusion, l'entité filiale de Jacques Chessex se laisse entraîner par les rouages d'un présent elliptique. Préserver son devancier, le père Pierre Chessex, par le détour de l'écriture fait l'objet d'une contestation particulière de soi, contestation qui donne cours à un décryptage identitaire défavorable. Mobilisée par la dérision de la perte, la présence filiale de cet

⁸ Jacques Chessex, *Bréviaire*, *op. cit.*, pp. 71-72.

écrivain vaudois s'efforce de déjouer la progression d'une dispersion inévitable : « Portrait d'une ombre » émerge comme la transcription scripturale des efforts de réfutation, de réhabilitation et de restitution de la figure paternelle de Pierre Chessex.

Désormais, la ligne de force d'une approche scripturale filiale sera assurée par la responsabilisation à l'égard de l'héritage paternel. Guidée par une réciprocité symptomatique qui dirige l'instance filiale de Jacques Chessex vers une des modalités de la continuité, l'exploration du précurseur Pierre Chessex transfigure le présent et établit une hiérarchie intergénérationnelle. Ainsi, « Portrait d'une ombre » permet-elle de retracer les fonctions existentielles d'une postérité constitutive. D'ailleurs, cette démarche est orientée vers l'auto-sabotage et vers la dévalorisation du *moi filial*.

« Portrait d'une ombre » s'ouvre vers l'objectivation du legs tout en franchissant les bornes de la réconciliation. Deuil et résurrection sont dorénavant les dimensions d'une écriture égotique qui ne cesse de s'examiner en même temps qu'elle procède à l'investigation de son patrimoine. Par conséquent, une des fonctions de l'individualité filiale de Jacques Chessex identifiée dans « Portrait d'une ombre » est celle de cartographier la présence paternelle dans le paysage vaudois. Jouissant d'un prénom qui facilite une double valorisation, le père Pierre Chessex lègue à son fils Jacques Chessex la contrée romande dans sa totalité. En même temps, l'assimilation de Pierre Chessex à la contrée romande et la responsabilisation de Jacques Chessex à l'égard de la *conservation* de cette entité-source opère un renversement étrange des dispositions hiérarchiques à l'intérieur de la lignée :

Il y a des lieux où tu apparais aussitôt. La Broye. Le Mormont. Partout où l'esprit (l'histoire, les noms) hante le sol, la pierre, l'herbe de la prairie, les beaux arbres. Oui tu es là, et tes fantômes, ceux que tu racontais, ceux que tu chérissais dans tes recherches, les voilà qui surgissent à ton passage, avec la précipitation des obstinés. Comme dans tes livres. O savant ! Et ta tête a éclaté sous la balle !

Tu t'appelais Pierre, aujourd'hui la pierre t'appelle. Tu étais nommé Pierre, tu es la molasse des contreforts de la Broye, le calcaire du Mormont, le grès de la Molière, les moëllons de l'Abbatiale et l'humble tuf des petites tours, des oratoires, des fortifications se défaisant entre grange et jardin à framboisiers. La pierre te nomme. Mutuelle reconnaissance. « Tu es Pierre, et sur cette pierre je bâtirai mon église ».

Mais qu'est-ce que mon église sans toi ? Non, je mens. J'ai dû apprendre à la construire, à la reconstruire sans toi. Cette église, ma pauvre vie... Construction et dérision.⁹

Chronique d'une *filiation* à rebours, « Portrait d'une ombre » repense la parenté à l'encontre du mécanisme d'*affiliation* évoqué normalement par l'autogenèse : « Portrait d'une ombre » semble répondre à un « Tout va rentrer dans l'ordre », affirmation qui recouvre le cercle fermé d'un mécanisme particulier de gestion de l'héritage, mécanisme qui entraîne la substitution du fils avec le père et la réduction du père au fils.

Nous considérons que dans « Portrait d'une ombre », l'intuition de l'achronie entraîne une autre fonction du fils qui, avec sa première tâche d'élucider la présence paternelle tout en sondant le pays, côtoient les registres identitaire et affectif de l'espace, avancés par Anne Muxel.¹⁰ De plus, en corrélation avec une *réaffiliation* qui défie les limites de la durée-passage illustrée dans cette courte esquisse de la continuité vue comme *conservation* et comme *transmission*, nous dévoilons, dans « Portrait d'une ombre », les échos du projet scriptural de *Portrait des Vaudois*. Par ailleurs, cette ébauche de la restitution d'une altérité constitutive trouve son épanouissement complet dans *Portrait des Vaudois*, récit-chronique valorisant l'unicité d'un paysage social et naturel singulier de par ses capacités de résumer et de contenir l'essence d'une sensibilité terrienne.

Le palier de la *filiation* qui se dessine dans « Portrait d'une ombre », voire de la *réaffiliation* considérée comme axe d'une perpétuité atemporelle, permet l'ouverture de la parenté à une reconversion restructurant passé, présent et futur. Cette démarche identitaire répond aux impératifs d'un ancrage existentiel reposant sur l'assignation d'une immortalité accessible par le biais de la dimension eschatologique de l'attachement parental. Ainsi, dans la dernière partie de notre intervention, « Portrait des Vaudois » : pour une poétique de la continuité, nous nous proposons de détailler cette dimension achronique de la continuité lignagère.

⁹ *Ibid.*, pp. 76-77.

¹⁰ Anne Muxel, *Individu et mémoire familiale*, Paris, Nathan, coll. « Essais & Recherches » dirigée par François de Singly, 2002, p. 187.

Portrait des Vaudois : pour une poétique de la continuité

Portrait des Vaudois explore, de manière explicite, le côté transhistorique de la fusion générationnelle. Cet ouvrage détaille la construction identitaire du moi filial selon une dialectique de l'attachement et du détachement généalogique qui débouche sur un *continuum* atemporel. Tout comme dans *Bréviaire*, l'enjeu de ce projet scriptural est de surprendre les conséquences de l'extinction d'une altérité fondatrice. Par ailleurs, dans *Portrait des Vaudois*, la mort de Pierre Chessex dispose d'un correspondant immédiat qui se concrétise dans l'hégémonie d'une altération capitale du paysage terrien. *Portrait des Vaudois* concentre ainsi l'axiome d'un passage pluriel, retentissant par le biais d'une dissonance double. La désagrégation de la contrée romande et le suicide du père Pierre Chessex se remarquent comme modalités de transfiguration de l'écriture-image d'une géographie unique, mutilée par la modernisation, et de l'écriture-modèle d'un parent dédié à la captation des particularités de cette topographie originale (Pierre Chessex a été lui-même écrivain). Par la suite, dans *Portrait des Vaudois*, Jacques Chessex exploite le paradigme d'anéantissement propre à une *défiliation* où le fils surgit comme élément passif-actif de par son désir caché de voir son père, Pierre Chessex, mort :

La mort de mon père me restera toujours un effrayant mystère. J'ai honte, mais il faut le dire : sa mort m'a délivré. J'ai souffert de ce sentiment scandaleux de liberté mais j'ai ressenti cette liberté comme une joie exaltante. [...]

En même temps je ressentais ma délivrance comme une griserie aiguë. Je sentais ma force. Je commençais à reprendre pied, une espèce de joie catastrophique et de malice me venaient, je devinais que j'allais comprendre la mort de mon père comme l'assassinat et le sacrifice nécessaire qui me permettraient peut-être de vivre.¹¹

L'effacement du père positionne le fils Jacques Chessex dans une équation métaphysique où, selon Emmanuel Lévinas, « le temps mesurable n'est pas le temps originel »¹². Dans ce sens, nous considérons que les

¹¹ Jacques Chessex, *Portrait des Vaudois*, op. cit., pp. 200-201.

¹² Emmanuel Lévinas, *Dieu, la mort et le temps*, établissement du texte, notes et postface de Jacques Rolland, Paris, Grasset, 1993, p. 63.

rapports de dépendance qui s'enchaînent entre *ego* et altérité sont redevables à un régime de possession dépossédante, s'ébauchant dans l'injonction d'un ajournement réfractaire. Cependant, l'hypothèse de cette transsubstantiation avortée apparaît comme distorsion d'une restitution diminuée par l'absence physique du père Pierre Chessex. Même si le fonctionnement du fils est conditionné par cet anéantissement singulier, son écriture s'identifie à une transcription lacunaire d'un vécu incomplet, spectre controversé d'un réel qui sanctionne la faiblesse d'une antériorité incapable de résister aux hostilités des autres. Considérée comme circonstance heureuse d'une détérioration fatale, la mort de Pierre Chessex réduit la démarche scripturale de son fils à une rectification de cette brèche dans le vivant. Assertion incontestable d'une incohésion qui certifie une durée corrompue par les abus de la chute dans le vide, l'écriture filiale accrédite le sectionnement de l'humain d'après la succession des modes de l'effacement.

Dans *Portrait des Vaudois*, Jacques Chessex soutient un mécanisme scriptural centré autour de la perpétuité de la spécificité vaudoise, en défaveur de l'émergence d'une individualité filiale autonome. Présence effacée devant le paysage-père qui se laisse observer afin d'être transmis tel quel, l'instance narrative du *Portrait des Vaudois* apparaît comme archiviste d'une singularité vaudoise. L'articulation de cette chronique suit, par ailleurs, la cadence d'une mélancolie qui « s'obstine à rentrer en possession de la totalité du vécu »¹³. Chez Jacques Chessex, la particularité de la filiation biologique et symbolique réside dans sa capacité d'investiguer la contrée romande et de la reconvertir en imaginaire de l'utopie terrienne : le *Portrait des Vaudois* s'apprête à restituer la cohérence d'un paysage paysan en disparition :

Rien ne mourra si nous avons l'œil et le cœur. Je dresserai le répertoire des domaines et des figures pour connaître mon héritage, ma parenté. Inventaire et recensement ! Les notaires assermentés de l'État de Vaud ont moins de passion que moi pour ces enclos, ces toits profonds. Le poète est à la fois tabellion et sceautier, voyer et comptable au cadastre,

¹³ Jean-Pierre Monnier, « Écrire en Suisse romande entre ciel et la nuit », in *Œuvres*, Yvonand, Bernard Campiche, coll. « l'Œuvre », 1997, p. 314.

archiviste cantonal, protecteur des cailloux et des fleurs rares. Il y a de l'herboriste et du greffier dans ma nature.¹⁴

Décomposition et recomposition, assimilation et attachement se particularisent comme les lignes directrices d'une sensibilité filiale divisée par les inadvertances d'une double rupture de soi. Pourtant, en se dédiant à la refiguration d'une écriture primordiale centrée sur la disparition du père et sur le morcellement du paysage vaudois, Jacques Chessex procède à un acte de conjuration de cette dégénérescence par le détour de la transposition scripturale de tout ce qui a précédé le chaos et la chute :

Tu vois : tu me donnais des leçons de courage dans mes désordres, et moi je te portais en moi, je te continuais, je poursuivais la besogne que tu n'avais pas terminée. Alors j'étais le père, toi tu étais le fils sur ce versant [...] Et toi de l'autre monde inconnaissable tu nourrissais d'ombre ma racine, comme une nappe obscure et douloureuse à quoi je ne cesse pas de m'abreuver. Voilà comme nous avons vécu des années toi et moi, curieux ménage, drôle d'association boiteuse et violente qui effrayait même nos plus proches. [...] C'est alors que je désespérais de mon père et de moi-même que toute sa force perdue est entrée dans les paysages et dans les figures comme une sève inaltérable. On ne me prendrait pas le pays ! J'étais de terre, né d'une famille de la terre et mon père mourant trouvait sa place dans la longue lignée paysanne garante du feu et du lieu.

Tu es devenu le pays.

Essaie de comprendre. Toute ta force porte le paysage, et ton souvenir est porté par lui. Tu es vivant dans la respiration exquise des campagnes. C'est un pays très ancien, très pur, où je retrouve avec ta voix l'origine de ma propre voix dans chaque être...¹⁵

Répétition du paysage vaudois et double conservation du père Pierre Chessex (par la contrée vaudoise et par l'écriture de Jacques Chessex), cette forme de filiation symbolique procède, chez Jacques Chessex, d'une adhésion altruiste qui transforme la descendance en simple maillon d'une généalogie débordante, défiant à jamais le flux temporel. Métaphore d'une géniture déshéritée annulant la faille par l'écriture, *Portrait des Vaudois* se distingue comme tropisme subjectif face à la démesure de l'anéantissement :

¹⁴ Jacques Chessex, *Portrait des Vaudois*, op. cit., p. 16.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 202-204.

la perte d'une altérité constitutive est révoquée par le surgissement d'un rempart scriptural devant les excès d'un vide en expansion.

Conclusion

Chez Jacques Chessex le paradigme de la continuité se traduit au niveau de la *filiation symbolique et biologique*. Elle permet la constitution du moi filial. En même temps, elle émerge en tant qu'axe d'un discours existentiel constitué selon les lignes d'une parenté singulière qui convoque le pays de Vaud, le père suicidé Pierre Chessex et le fils déchu Jacques Chessex. Le recul du fils devant le surgissement des beautés du pays opère une transmutation particulière, réclamée par les efforts de refiguration exercés par une écriture de la nature, se dégageant de la grammaire d'une irréversibilité intolérable. Les stratégies de réappropriation du père et de la nature vaudoise conduisent la tâche du scripteur vers une juxtaposition des dimensions spatiale et temporelle d'une contrée encourageant la menace du changement. En effet, la suppression des particularités de cette région s'identifie à la perte de soi de l'écrivain. Cet aspect de l'affiliation déroulée par Jacques Chessex s'inscrit dans les paramètres de l'enseignement authentique soutenu par George Steiner, enseignement répondant à l'interrogation « " Pourquoi m'appelles-tu, qu'attends-tu de moi ? " »¹⁶ et se déployant selon les exigences d'une filialité qui institue le père et le fils dans un régime communicationnel où le second est conçu comme *être de réponse* et le premier comme *être de parole*.

Bibliographie

Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992.

Chessex, Jacques, *Bréviaire*, Vevey, Bertil Galland, 1976.

Chessex, Jacques, *Portrait des Vaudois* [1969], Vevey, L'Aire bleue, neuvième édition, 2004.

¹⁶ George Steiner, *Maîtres et disciples*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Gallimard, 2003, p. 26.

- Chessex, Jacques, « parce que j'ai peur de la mort », in Frank Jotterand (éd.), *Pourquoi j'écris*, Lausanne, La Gazette littéraire, 1971, pp. 35-38.
- Francillon, Roger, « Dans le sérail helvétique », in Roger Francillon, Claire Jacquier, Adrien Pasquali, *Filiations et filatures. Littérature et critique en Suisse romande*, Genève, Zoé, 1991, pp. 11-85.
- Francillon, Roger, « L'helvétisme au XVIII^e siècle : de Béat de Muralt au Doyen Bridel », in Roger Francillon (dir.), *Histoire de la littérature en Suisse romande*, t. I, Lausanne, Payot, 1996, pp. 225-242.
- Maggetti, Daniel, *L'Invention de la littérature romande 1830-1910*, Lausanne, Payot, 1995.
- Monnier, Jean-Pierre, « Écrire en Suisse romande entre ciel et la nuit », in *Œuvres*, t. III, Yvonand, Bernard Campiche, coll. « l'Œuvre », 1997, pp. 193-372.
- Muxel, Anne, *Individu et mémoire familiale*, Paris, Nathan, coll. « Essais & Recherches », 2002.
- Steiner, George, *Maîtres et disciples*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Gallimard, 2003.
- Thiel-Jańczuk, Katarzyna, « La "littérature mineure" dans le contexte francophone : entre le poétique et le politique », in *Francographies. Identité et altérité dans les espaces francophones européens*, édité par Susan Bainbrigge, Joy Charnley et Caroline Verdier, New York, Peter Lang, coll. « Belgian Francophone Library », 2010, pp. 71-80.

Polymorphismes de la violence dans *Kyra Kyralina* de Panait Istrati. Formes de transmission du trauma

Marius POPA

Université „Babeş-Bolyai” Cluj-Napoca

Abstract: This article aims to analyze the forms of violence and the ways in which it is transmitted across generations in *Kyra Kyralina*, a novella by Panait Istrati. Our research focuses on two main analytical axes : the first examines physical violence exercised by a father and an older brother against the mother, the daughter, and the narrator, the youngest member of the family. The second axis of interpretation explores scenes of carceral violence inflicted upon the narrator during his detention in a Turkish prison. Regardless of the form in which it occurs, the narration of aggressions relies on similar actantial archetypes and discursive mechanisms that attempt to elude the truth of trauma.

Keywords: Panait Istrati, forms of violence, *Kyra Kyralina*, trauma transmission, discursive mechanisms.

Le musée Condé abrite un célèbre tableau de Nicolas Poussin, *Le Massacre des Innocents* (fig.), dans lequel le peintre illustre l'une des fables exemplaires – en matière de représentation de la violence – du Nouveau Testament : Hérode, le dirigeant des Juifs, apprenant, avec l'aide des mages, la naissance d'un nouveau roi, « envoya tuer dans Bethléem et dans tout le pays d'alentour tous les enfants âgés de deux ans et au-dessous » (Matthieu 2-16), dans l'espoir de ne pas perdre son trône.



Nicolas Poussin, *Le Massacre des Innocents*, cca. 1625-1632,
Musée Condé, Chantilly

L'exemple de la peinture de Poussin nous semble constituer un bon point d'entrée dans le sujet de notre recherche, étant donné qu'il s'agit de l'une des œuvres maîtresses dans lesquelles l'artiste utilise l'allégorie pour représenter la scénographie archétypale de la violence : le soldat, placé dans le rôle du bourreau, est sur le point de commettre un crime absurde contre un nouveau-né, figure emblématique de l'innocence, trouvant une seconde victime dans le personnage de la mère qui tente de protéger son enfant. En arrière-plan de la toile, apparaissent des altérités sociales qui vivent, en écho, la tragédie représentée au centre de l'intérêt de la peinture, sans pouvoir contrer l'injustice rendue possible par un geste politique. D'autre part, le chef-d'œuvre de Poussin, au-delà d'essentialiser la trame narrative et les modèles actanciels de la violence, peut servir d'exemple pour illustrer comment le concept en discussion se charge néanmoins de significations particulières, en fonction des périodes historiques et des idéologies à la mode. Les horreurs des temps bibliques diffèrent, dans leur propre praxis, des horreurs de notre siècle, même si elles défont toutes la même logique. La violence est donc un processus évolutif, instrumentalisé différemment non seulement selon les époques, mais aussi selon les sociétés. Lors de moments de fronde, révolutionnaires, elle a acquis des connotations positives, assumant une fonction fondatrice, qui ne sera démythifiée qu'avec

les mouvements contestataires du XX^e siècle. Dans le même ordre d'idées, la violence a été traditionnellement perçue comme un acte concret, manifesté physiquement, avant que les avancées scientifiques de la psychologie n'introduisent la discussion sur d'autres types d'agression (de la violence psychique à la violence symbolique ou éthique¹).

Panaït Istrati, sous le signe de la violence

Panaït Istrati – auteur à succès auprès des critiques et du public de la France de l'entre-deux-guerres – est également l'un des écrivains roumains d'expression française qui se sont révélés prolifiques dans la narration et l'investigation psychologique de la violence. La prédilection pour le sujet a, tout d'abord, des raisons biographiques. Il perd son père, qu'il ne connaîtra jamais, dès sa première enfance, tué par des gardes-côtes. Pris d'une frénésie d'errances éternelles et d'explorations, il change rapidement de métiers parmi les plus difficiles, se lance sans relâche dans des voyages autour de la Méditerranée, avant de se diriger, en 1916, vers l'Occident. Vivant dans la misère, malade, il tente de se suicider en 1921 à Nice, occasion à laquelle une lettre destinée à Romain Rolland est découverte dans sa poche ; cette missive finira par tomber entre les mains de l'écrivain français. Ce moment marque le début d'une longue amitié et d'une relation formatrice, contribuant de manière significative à la notoriété d'Istrati en France. Entre 1927 et 1929, profondément impliqué dans le mouvement communiste, il effectue une série de voyages à Moscou et à Kiev (pour la première fois, avec Kazantzakis), occasion pour lui de prendre conscience des horreurs du stalinisme et de se désolidariser des idéaux soviétiques². Ce ne sont là que quelques exemples de biographèmes qui disent beaucoup, en définitive, sur

¹ Walter Benjamin est l'un des théoriciens qui ont défini la violence comme une forme d'atteinte à la morale, matérialisée dans des contextes quotidiens parmi les plus ordinaires (Walter Benjamin, *Critique de la violence et autres essais*, Paris, Payot & Rivages, 2012, p. 55).

² Les voyages dans le monde soviétique le conduisent à rédiger, avec Boris Souvarine et Victor Serge, *Vers l'autre flamme*, t. I, *Après 16 mois dans l'U.R.S.S.*, t. II, *Soviets 1929*, t. III, *La Russie nue* (Paris, Rieder, 1929), dans lequel il dénonce les réalités du totalitarisme, geste qui allait lui attirer une vague violente d'antipathie de la part de la gauche française de l'époque, notamment de la part d'Henri Barbusse.

le contact direct que Panaït Istrati a eu, dans sa propre expérience de vie, avec des formes de violence éclectiques (de la violence sociale, qu'il découvre dans son propre monde balkanique, une société marginale, jusqu'aux formes les plus distinctes de violence politique et idéologique). Nous nous sommes permis cette digression biographique, conscients – sans tomber toutefois dans le piège du déterminisme – de l'impact significatif que l'existence de l'écrivain a eu sur son œuvre, les exégètes soulignant à plusieurs reprises la tendance d'Istrati – qui s'est exercée également dans l'écriture autobiographique³ – à métaboliser narrativement l'expérience vécue⁴. Ses héros se positionnent contre la convention, ce sont des rebelles obstinés à refuser toute contrainte, capables d'une violence qui les conduit à la destruction, sans tenir compte des répercussions de leurs actes. Tout cela, en vertu d'une fidélité à soi-même et aux impulsions naturelles d'un « cœur impie », comme le confie oncle Anghel, le protagoniste de l'une des nouvelles du cycle *Les récits d'Adrien Zograffi*⁵. La violence est, d'ailleurs, l'un des macro-thèmes de la nouvelle *Kyra Kyralina*⁶, la première du cycle mentionné, publiée en 1923. Le texte reconstitue l'histoire de Stavro, un personnage picaresque, qui part en voyage avec Adrien et Mikhaïl – un périple dont les étapes deviennent des prétextes pour le protagoniste de raconter sa vie. Dans le premier chapitre, Stavro évoque sa grande culpabilité (celle d'être pédéraste) et la tentative échouée de fonder une famille avec une belle jeune femme issue d'une famille aisée de la région du Danube. Après avoir pénétré dans le cercle familial, en s'inventant une identité, et avoir séduit Tincoutza, qui devient sa fiancée, il vit une catastrophe durant et après le mariage : incapable d'accomplir son rôle de mari, il déshonore sa famille et est démasqué par un ancien amant. La scène se termine par sa fuite à l'étranger et par le suicide de la jeune épouse. Le deuxième chapitre, *Kyra Kyralina*, évoque, par une analepse, la première partie de la vie de Stavro. Les

³ Voir Panaït Istrati, *Le pèlerin du cœur*, Paris, Gallimard, 1984.

⁴ Voir, par exemple, Monique Jutrin, *Panaït Istrati : un chardon déraciné*, Paris, L'Échappée, 2014.

⁵ Panaït Istrati, *Oncle Anghel. Les récits d'Adrien Zograffi*, préface de Joseph Kessel, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1981.

⁶ Idem, *Kyra Kyralina*, préface de Romain Rolland, Paris, Presses Universitaires de France, 1961.

moments édéniques – que l'enfant (puis l'adolescent) passe avec sa mère et sa sœur Kyra, dans une ambiance dionysiaque, marquée par tous les plaisirs de l'esprit et de la chair – alternent fatalement avec l'intrusion d'un père et d'un frère aîné, qui apparaissent constamment pour punir les coupables. Victime d'une violence hors du commun, qui atteint son apogée lors de la dernière fête, la mère – consciente d'avoir perdu sa beauté, mutilée par son mari – décide de laisser ses enfants aux soins de ses frères et disparaît. Les enfants désirent venger cette injustice, notamment par la mort du frère aîné, mais tombent ensuite dans le piège du Turc Nazim, qui vend Kyra et garde le garçon pour ses propres plaisirs. La dernière partie, *Dragomir* (le vrai nom de Stavro), retrace les errances du héros à travers l'Orient, à la recherche de sa sœur perdue. Il ne la reverra que brièvement, mais, après une série d'aventures malheureuses – au cours desquelles il devient, entre autres, prisonnier de Moustapha-bey – il fait une rencontre providentielle avec Barba Yani, un commerçant qui lui offrira affection et soutien inconditionnel, surtout lorsqu'il traverse les afflications infernales de l'incarcération. Après la mort de ce dernier, il retourne dans son pays, l'action revenant, de façon circulaire, au sujet du premier chapitre.

Nous avons donc affaire à une prose qui thématise la violence sous des formes diégétiques parmi les plus complexes. Nous nous proposons d'analyser, dans cette étude, deux axes fondamentaux autour desquels se construit l'imaginaire de l'agression dans la nouvelle d'Istrati : l'un concerne la *violence physique*, illustrée de manière exemplaire dans les scènes de vie familiale. Le second axe de l'interprétation suivra la *violence carcérale*, en partant d'un découpage narratif symptomatique de la manière dont il met en scène l'agression par privation : l'épisode du passage de Dragomir par l'expérience de la prison, suite à une tentative de se faufiler la nuit dans un harem, à la recherche de Kyra.

Violence physique. Les scènes de la vie conjugale

Le texte de Panait Istrati organise narrativement, dans les moindres détails, la violence conjugale, avec toutes ses implications psychologiques, somatiques, relationnelles, etc. Les scènes du deuxième chapitre, où sont

relatées les agressions exercées par un père et un fils aîné contre une mère, une fille et un plus jeune frère qui vivent, par ailleurs, dans un éden de plaisirs dionysiaques, actualisent des stratégies spécifiques aux scénographies matricielles des conflits intrafamiliaux (de la dialectique des temporalités et des archétypes actanciels jusqu'à la stylistique de l'invective et aux ellipses sémiotiques). L'enfer auquel participe le narrateur – initialement en tant que témoin, puis en tant qu'agent de l'arrêt du conflit – trouve ses origines dans la première enfance :

Petit enfant, je me rappelle la dureté d'un père qui battait la mère, tous les jours, sans que je comprisse pourquoi. Ma mère manquait souvent à la maison, revenait et était battue, avant le départ et après l'arrivée. Je ne savais pas si on la maltraitait au départ pour la faire partir ou pour la retenir, ni, à l'arrivée, si c'était à cause de son absence ou pour qu'elle ne revînt plus.

Je me rappelle encore qu'en ce temps embrouillé, à côté du père, se tenait le frère premier-né et aussi dur que lui, tandis qu'auprès de ma mère se lamentait ma sœur Kyra, de quatre ans plus âgée que moi, et vers laquelle je me sentais attiré⁷.

Le discours débute donc par un effet de focalisation globale, afin de fixer non seulement les cadres temporels initiaux du traumatisme (à un âge où le témoin ne peut ni appréhender ni rationaliser l'horreur), mais aussi les postures dichotomiques des personnages engagés dans le scénario de la violence : les bourreaux et les victimes. Il nous semble important d'observer les outils quantitatifs et qualitatifs par lesquels le narrateur gère le récit de la souffrance : d'abord, par un jeu de suppression et d'addition successive des éléments du conflit (tout l'épisode regorgera de signes de l'indicible, ainsi que, parallèlement, de passages descriptifs destinés à suppléer les détails passés sous silence), puis, par une tentative programmée d'interprétation des événements : les premières interrogations narratives sont progressivement remplacées par une herméneutique des faits (« Peu à peu le brouillard se disperse, je grandis et commence à comprendre. Et je compris des choses curieuses... »⁸). Dans un jeu de contrastes qui intensifie le drame, l'incipit est suivi d'une reconstitution du rituel par lequel – lors des moments

⁷ *Ibid.*, p. 62.

⁸ *Ibid.*

de calme – la mère et Kyra, toutes deux d’une beauté inégalable, se mettent des bijoux, du matin au soir, se colorent les cils avec du *kinorosse*, les sourcils en noir, et les joues et lèvres d’un rouge de *kîrmîz*, pour ensuite commencer à faire la toilette du benjamin et danser selon les coutumes turques et grecques. Après que le père et le fils aîné se sont déplacés dans une autre partie de la ville, les fêtes familiales se succèdent, mais l’atmosphère édénique est systématiquement interrompue par l’apparition des bourreaux venus détruire l’équilibre familial. Lors de ces intrusions, les agressions se manifestent à plusieurs niveaux, et le point culminant est atteint à la fin de la soirée la plus audacieuse, avec des invités et de la musique orientale :

Et pendant que le père et son fils frappaient à la porte, les invités se jetaient par les deux fenêtres, oubliant toutes précautions, comme si dehors les attendaient des matelas de laine. Les musiciens furent les premiers à déguerpir, et les suivants les bouscullaient par les fesses, en dépit du conseil de ne pas sauter trop loin. En quelques secondes, la maison était vide, les *moussafirs*, les uns sur les autres, roulaient sur la côte sablonneuse ; mais quant à cacher les traces de la fête, il ne fallait même pas y penser.

Et alors, bravement, maman alla ouvrir. Elle fut immédiatement empoignée par les cheveux et jetée à terre ; le frère fit de même avec Kyra ; et moi, affolé de voir ma sœur si cruellement frappée à coups de pieds, je pris un narguilé et assénai un coup sur la tête de mon aîné. Il lâcha Kyra, porta la main à sa tête qui saignait et se rua sur moi. Il avait près de vingt ans et était très fort. Je fus battu jusqu’à ce qu’il se jugeât satisfait, et que le sang me coulât par le nez et par la bouche.

Pendant ce temps, ma mère était littéralement assommée. Les vêtements en lambeaux, le corps presque nu, évanouie, le père la frappait encore. Le frère alla se laver la tête ensanglantée, et Kyra courut vers un tiroir d’où elle revint, un stylet à la main ; mais nous restâmes terrifiés devant l’horreur qui s’offrait à nos yeux : le père avait pris une sandale au talon de bois – perdue dans sa fuite par quelque *moussafir* – et, avec le talon, il cognait sur le visage de la pauvre mère qui bougeait à peine ses bras. Sa figure, baignée dans le sang, était une plaie.

Kyra s’avança pour frapper dans le dos le barbare, chancela, et s’évanouit. Le père la souleva, la jeta dans un grand placard, qu’on appelle *iatak*, et poussa le verrou. Il me laissa, moi, sous la garde du frère qui pensait sa tête avec un gros mouchoir ; puis, il prit maman sur son dos et sortit dans la cour, d’où quelques minutes après, j’entendais

la trappe lourde de la cave retomber bruyamment sur la malheureuse et l'enfermer comme dans une tombe. En rentrant, il fonça sur moi avec les poings serrés, et en ouvrant des yeux qui me firent croire que ma dernière heure avait sonné. Mais il ne me toucha pas et dit :

« C'est comme ça, hé?... Tu casses la tête de ton aîné, et ta *patchaoura* de sœur voulait m'assassiner !... Eh bien, maintenant c'est fini avec vous tous ! »⁹

Le fragment met à jour les principaux mécanismes discursifs de toute scénographie de la violence. Au niveau actanciel, l'univocité axiologique des bourreaux, incapables d'évoluer narrativement, est doublée par une disparition soudaine de l'altérité sociale : les invités n'assistent pas et n'interviennent pas lors du massacre, celui-ci se déroule dans les limites strictes du cadre familial. Au niveau de la stylistique et de la projection du conflit, il s'agit d'une rhétorique du *pathos*, à finalité cathartique. Les couches de discours superposées (les allusions humoristiques du premier paragraphe, contrées par un lexique du calvaire qui s'enchaîne, les séquences d'interprétation mêlées aux interventions orales et aux invectives des agresseurs) reflètent, en réalité, l'importance du silence dans tout scénario conflictuel. La tendance à privilégier parfois le métaphorisme au détriment de la dénotation crée des nœuds narratifs, des zones intraduisibles que le lecteur est invité à sémantiser. Progressivement, les changements pronominaux indiquent un déplacement de l'accent de l'image du bourreau vers l'image de la victime (« Elle fut immédiatement empoignée par les cheveux [...] Je fus battu jusqu'à ce qu'il se jugeât satisfait »), mettant en avant la sensation. L'action, malgré l'apparence d'une coordination exemplaire, mise parfois sur des modifications des pôles de tension suggestives pour tout rituel de la violence : ce sont des artifices textuels par lesquels l'énonciateur évite le noyau même de l'événement traumatique. Ces artifices deviennent en même temps le signe d'un travail dramaturgique de la scène, le narrateur se transformant en un marionnettiste capable de préparer, en sous-texte, ses récepteurs ou d'investir ses personnages de masques, comme en témoigne la réaction inattendue du père à la fin du fragment.

⁹ *Ibid.*, pp. 77-79.

Le paradigme dominant de la violence, dans l'épisode qui a retenu notre attention, est celui de l'agression physique. Elle ne peut cependant être comprise en l'absence d'autres formes d'agression qui rendent possible l'existence même du préjudice causé à la corporalité de l'autre. Nous pourrions évoquer, d'abord, la *violence symbolique*, destinée à légitimer les actes de mutilation. Le bourreau persécute sa victime dans l'intention de lui supprimer la beauté, la raison absolue de son existence et de sa liberté individuelle. De plus, la *violence verbale*, qui se concrétise dans une véritable « poétique » des insultes chez Panaït Istrati : les répliques et les appellatifs transgressifs sont, en réalité, des éléments interactifs qui traduisent le psychisme des personnages. Au-delà d'être des indicateurs discursifs d'antagonismes actanciels, les invectives et les menaces constituent un niveau supplémentaire des événements traumatiques, permettant la négation de la victime, négation qui la soumet, en fin de compte, à un vaste processus de *violence psychologique*. La nouvelle construit une perspective victimologique intéressante à travers la description de la mère tombée, après des agressions répétées, dans un état de léthargie (« nous la trouvions allongée sur le sofa, la figure couverte de mie de pain blanc trempée dans du vin rouge, pour pomper les enflures et les bleus »¹⁰), et, suite à l'épisode évoqué, dans un état de mélancolie post-traumatique. Bien que survivante, elle perpétue sa propre mort, ses mots étant de plus en plus rares, et, après avoir préparé ses enfants et les avoir laissés entre les mains de ses frères, décide de disparaître – en réalité, de se suicider.

Violence carcérale. Les techniques du silence

Le deuxième épisode sur lequel nous allons concentrer notre attention est celui du passage de Dragomir à travers l'enfer concentrationnaire, après une tentative ratée de se faufiler, la nuit, dans un harem :

Les prisons préventives, dans la Turquie de ce temps-là, étaient de vraies oubliettes pour les sujets ottomans. Le malheureux qui y entrait, surtout pour des délits aussi graves que le mien, ne savait jamais quand il serait jugé, à moins qu'une personne influente ne courût, avec des

¹⁰ *Ibid.*, p. 70.

cadeaux, implorer la grâce d'un potentat. Mais ce dont il avait le plus à souffrir, ce n'était pas tant de la perte de sa liberté que de l'horrible existence qu'il menait dedans, tout particulièrement quand le prisonnier était un homme jeune. Dans ma cellule, nous étions une dizaine. Le lit commun, une longue rangée de planches nues, occupait les trois quarts de la chambre. Dans un coin, un gros baquet en bois, avec un couvercle, où chacun allait faire ses besoins, dégageait une puanteur asphyxiante. Les poux de corps, les poux de tête, les punaises sans nombre et les rats, se promenaient par régiments. On ne se donnait plus la peine de les tuer ; il y aurait fallu une existence. Les pratiques les plus odieuses s'accomplissaient sous les yeux de tous. Turcs, Grecs, Arméniens ou Arabes, ils n'étaient plus des hommes. L'abjection humaine était telle qu'on ne pourrait la comparer, qu'à elle-même, car seul le genre humain, de toutes les créatures de la terre, peut se dégrader à ce point. C'est dans cet enfer terrestre, au milieu de ces monstres que je tombai. Quelle aubaine pour eux ! Aucun ne prit ma défense, aucun ne me protégea, musulmans, pas plus que chrétiens. Bien mieux, ils se battirent pour la proie fraîche, s'arrachèrent les barbes, s'ensanglantèrent ; armés, ils se seraient tués !... Ainsi, pendant un mois, je connus les plus atroces offenses que l'on puisse concevoir... Aujourd'hui, je ne regrette pas d'avoir passé par là ; c'est ainsi que j'ai connu l'être humain à fond. Si je suis resté bon en dépit de tout ce que j'ai vu, de tout ce que j'ai souffert, c'est simplement pour rendre hommage à celui qui a créé la Bonté, l'a rendue rare, et l'a placée parmi les brutes, – seule justification de la Vie. Je me considérais comme enterré vivant ; je pensais à la mort. On racontait que des prisonniers, ne pouvant plus supporter leur torture, s'étaient pendus aux barres des soupiraux avec des lambeaux de leurs effets, pendant que tout dormait, la nuit. J'étais décidé à faire comme ces martyrs-là. Cependant, une voix intérieure me poussait à l'espoir. Je savais que je n'étais plus seul au monde, comme avant. Un homme de cœur, un ami rare, était dehors. Il était pauvre et sans protecteurs, mais il était bon et intelligent. Il devait penser à moi, travailler à ma libération. Je fus dans le vrai. Un jour, la porte de la cellule s'ouvrit, le gardien entra, et, derrière lui, Barba Yani !... Quel immense bonheur !...¹¹

La séquence que nous soumettons à l'analyse actualise, à son tour, des archétypes spécifiques à une reconstitution de la violence carcérale. Au niveau des stratégies narratives et linguistiques, le discours s'articule, avant

¹¹ *Ibid.*, pp. 174-176.

tout, par une série de dynamiques qui s'estompent progressivement. Le texte n'explique pas complètement les formes d'agression, mais les brouille systématiquement lorsque la souffrance atteint des zones de l'indicible – surtout dans le cas de la violence intime –, se réfugiant dans des réflexions d'ordre ontologique ou dans la tentative de construire un sociogramme à partir du microcosme concentrationnaire. De telles ellipses sémiotiques, qui ambiguïsent les référents et donnent l'impression d'une succession d'images fugaces, sont caractéristiques de toute écriture du trauma de la captivité¹². Istrati recourt, dans cette partie de la narration, à une esthétique minimaliste, où le narrateur manifeste une certaine méfiance envers l'événementiel, afin de se concentrer sur une délimitation précise de l'espace carcéral et des typologies humaines qui le peuplent. Or, le caractère lapidaire de l'action fait que ce qui importe, ce sont précisément les sens que le discours laisse dans l'ombre : si l'homosexualité des détenus et les viols en prison sont un sujet tabou, la facticité est atténuée par des euphémismes (« je connaissais les offenses les plus atroces que l'on puisse concevoir ») : l'écriture du trauma ne dévoile pas ce qui n'a pas encore été appréhendé, invitant le lecteur – devenu « complice » – à compléter la signification. C'est un effet de « mise à distance » imposé par l'incapacité de la victime à métaboliser rationnellement les horreurs vécues, ce qui produit des ruptures dans la continuité des événements, des modifications de l'angle de focalisation et des variations stylistiques. Ce n'est pas un hasard si le fragment retrace l'action avec une grande parcimonie, passant de la représentation globale de la cellule à la description d'objets, et alternant évocations scatologiques et considérations philosophiques sur la condition humaine. Il s'agit d'un exemple d'« écriture éclatée », dans laquelle les contraintes narratives se transforment, peu à peu, en contraintes du discours. Peut-être aussi parce que le langage se révèle insuffisant pour nommer la violence, qui a toujours entretenu une relation difficile avec ses formes de représentation¹³. En conséquence, la nouvelle d'Istrati recourt à des formes de restitution

¹² Voir Alexis Nouss, « Les récits de l'indicible », in François Laplantine et al. (dir.), *Récit et connaissance*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1998, pp. 199-214.

¹³ Voir Thierry Collaud, « La violence, une dé-création », in *Revue Lumen Vitae*, vol. LXXVIII, n° 3, 2023, pp. 257-262.

indirecte des faits, par des mécanismes figuraux conduisant à une métamorphose symbolique de la souffrance : le passage met en scène une sorte de bestiaire destiné à doubler, de façon allégorique, la présence des bourreaux, et les métaphores animalières – des poux aux punaises ou rats – assument une fonction perlocutoire, court-circuitant la représentation mimétique de la violence et la chargeant, en même temps, d'une tension éthique qu'un langage neutre n'aurait pu qu'oblitérer.

Au niveau de la construction des personnages, nous assistons à un phénomène récurrent dans la littérature concentrationnaire : le bourreau – figure collective, dans ce cas – a un portrait « excessif », tandis que les informations sur la victime se réduisent à quelques mentions sur son profil psychologique. Comme tout agresseur, les détenus – qui perdent leur singularité sociale et se dissolvent dans une masse informe de non-humains – se définissent par leur propre monstruosité et ont un goût pour le pouvoir qui les rapproche du comportement des fauves. Nous parlons, encore une fois, d'un pouvoir de contrainte exercé sur une victime vulnérable, qui en vient à devenir un exemple évocateur de banalisation de la violence. Dans le monde carcéral, les actes d'agression ne sont plus ponctuels, et, par leur fréquence quotidienne, conduisent à une indifférence généralisée des membres de la communauté. L'effet tragico-pathétique de ces actes en vient ainsi à être annulé, d'autant plus que l'environnement concentrationnaire est à l'abri des regards, et que la violence en vient à être perçue comme une fatalité imminente. La perspective de la sauvegarde reste, longtemps, absente, en raison d'une résistance assumée des bourreaux (eux-mêmes anciennes victimes) face à tout geste qui remet en question leurs pratiques abominables, car l'obsession du contrôle devient une condition d'existence. Et, dans ce cadre, la victime continue, encore une fois, le travail des tortionnaires à travers l'obsession d'autodestruction. Enterré vivant, Dragomir envisage son suicide, en tant que martyr autoproclamé, posture essentielle dans toute fictionnalisation de la violence, si l'on suit les analyses de René Girard¹⁴. Il est important de le voir se définir, comme toute victime,

¹⁴ Selon l'anthropologue français, qui part de l'exemple de la littérature biblique et de la littérature de la Grèce antique, la victime sacrificielle devient un pion dans l'arrêt des agressions cycliques. Le martyr est un personnage-clé dans les récits sur la violence, un

en contraste absolu avec les agresseurs. Le discours récupère, en réalité, des archétypes basés sur un modèle actanciel schématique, facile à retrouver dès les premiers contes et fables de l'humanité. Un niveau supplémentaire de l'écriture concentrationnaire est constitué par un certain besoin d'équilibre relationnel, propre à ce genre textuel, qui permet parfois l'apparition d'un troisième personnage, le sauveur (dans ce cas, Barba Yani, celui qui aidera le héros à sortir de prison), ce qui nous permet d'observer que les acteurs de la narration d'Istrati s'inscrivent, de manière exemplaire, dans ce que Stephen Karpman nomme « le triangle dramatique »¹⁵ de la violence.

(Au lieu de) conclusions... Existe-t-il des formes de transmission du trauma dans la prose d'Istrati ?

Les deux axes de l'analyse ont tenté de démontrer le polymorphisme de la violence dans le texte de Panaït Istrati, un concept qui connaît des objectivations distinctes dans la nouvelle, en fonction des cadres narratifs et des figures qui participent au scénario conflictuel. Cependant, qu'il s'agisse de violence physique ou de violence carcérale, toutes deux se configurent selon une scénographie impliquant des mécanismes discursifs du même registre. La prose d'Istrati demeure un bon exemple de littérature qui met à l'épreuve les moyens d'expression de la littérature lorsqu'elle tente de thématiser l'horreur. Les séquences que nous avons évoquées portent, en même temps, l'empreinte culturelle et idéologique d'un écrivain de l'Orient qui livre au public français l'image d'un monde exotique, y compris par la manière dont il pratique la violence. Cependant, la question finale sur laquelle nous souhaitons concentrer notre attention concerne les formes de continuité que nous pouvons constater d'une séquence narrative à une autre. Existe-t-il des formes de transmission du trauma d'une mère torturée par son mari à un fils devenu victime du destin ?

L'anatomie du portrait des personnages et des événements à travers lesquels se matérialisent les agressions nous permet de définir une série

débouché aux tensions irrationnelles de la société (René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Hachette, 2002, p. 11).

¹⁵ Stephen Karpman, *Le Triangle dramatique. De la manipulation à la compassion*, Paris, InterEditions, 2024.

d'isotopies. La totalité des violences auxquelles est soumis Dragomir trouve ses origines dans le supplice de la mère. Sa disparition, motivée par les préjudices physiques qu'elle a subis de la part de son mari, déclenche une chaîne de causalités qui transforme le jeune homme non seulement en victime de la terreur en prison, mais aussi en victime d'une longue série d'abuseurs qui le soumettent à des contraintes et mutilations physiques ou psychiques, par lesquelles il réitère, en fin de compte, l'expérience de la figure maternelle. Les deux personnages supportent la violence masculine de la part de bourreaux assoiffés de contrôle et de vengeance. Tant la mère que le fils ont pour but de contrer les atrocités environnantes par une foi absolue en l'idée de bonté (« Et toi, Dragomir, si tu ne peux pas être un homme vertueux, sois comme ta sœur et ta mère, sois un voleur même, mais un voleur qui ait du cœur »¹⁶, dit-elle avant de partir). Et, surtout, face à l'enfer déchaîné, ils voient tous deux une forme de refuge dans la mort. Il s'agit d'un cas typique de *transmission transgénérationnelle* d'un trauma non résolu, qui menace la capacité du jeune homme à s'engager dans des relations d'équilibre avec l'altérité et à gérer ses réflexes émotionnels. La transmission est, en même temps, *vicariante*, dans la mesure où le fils a expérimenté, dans son propre parcours biographique, des traumatismes dont il a été témoin durant ses premières années de vie familiale. Il en va de même, dans le cas particulier du narrateur, pour les formes de *transmission psychique*, par lesquelles certains processus inconscients, bien ancrés – et non résolus – dans la mémoire, refont surface ultérieurement dans différents contextes où le protagoniste joue le rôle de victime perpétuelle. Il s'agit de déterminismes du psychisme derrière lesquels se trouve l'éternelle cyclicité de la violence, une violence dont les avatars se réinventent tout au long de l'histoire, acquérant de nouvelles nuances culturelles et morales. L'histoire de Dragomir reste, en fin de compte, l'histoire de chaque destin humain en particulier.

¹⁶ Panaït Istrati, *Kyra Kyralina*, *op. cit.*, pp. 83-84.

Bibliographie

- Benjamin, Walter, *Critique de la violence et autres essais*, Paris, Payot & Rivages, 2012.
- Collaud, Thierry, « La violence, une dé-création », in *Revue Lumen Vitae*, vol. LXXVIII, n° 3, 2023, pp. 257-262.
- Girard, René, *La violence et le sacré*, Paris, Hachette, 2002.
- Istrati, Panaït, *Kyra Kyralina*, préface de Romain Rolland, Paris, Presses Universitaires de France, 1961.
- Istrati, Panaït, *Le pèlerin du cœur*, Paris, Gallimard, 1984.
- Istrati, Panaït, *Oncle Anghel. Les récits d'Adrien Zograffi*, préface de Joseph Kessel, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1981.
- Istrati, Panaït, Boris Souvarine, Victor Serge, *Vers l'autre flamme*, t. I, *Après 16 mois dans l'U.R.S.S.*, t. II, *Soviets 1929*, t. III, *La Russie nue*, Paris, Rieder, 1929.
- Jutrin, Monique, *Panaït Istrati : un chardon déraciné*, Paris, L'Échappée, 2014.
- Kabuya Ngoie, Salomon Ramcy, *Les nouvelles écritures de violence en littérature africaine francophone : les enjeux d'une mutation depuis 1980*, Littératures, Université de Lorraine, 2014.
- Karpman, Stephen, *Le Triangle dramatique. De la manipulation à la compassion*, Paris, InterEditions, 2024.
- Nouss, Alexis, « Les récits de l'indicible », in François Laplantine et al. (dir.), *Récit et connaissance*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1998, pp. 199-214.

A intertextualidade como processo gerador de coerência textual na escrita de Inês Pedrosa

Anca MILU-VAIDSEGAN

Universidade de Bucareste

Abstract: The object of the present study is to analyze the functioning of the intertextual mechanisms in the novel *A Eternidade e o Desejo* (*Eternity and Desire*) by the Portuguese writer Inês Pedrosa, giving a particular attention to the symbolic representations of the blindness and of its multiple meanings both in Pedrosa's creation and the texts of Pe. António Vieira with whom the novelist is about to initiate an unusual inter and metatextual dialogue. Our methodological approach is based on the studies about intertextuality by Júlia Kristeva and Gérard Genette.

Keywords: *intertextuality, dialogism, narrative innovation, discourse levels, trans-textuality*

Introdução

No presente trabalho pretendemos analisar o funcionamento do mecanismo de intertextualidade no romance *A Eternidade e o Desejo* da autoria de Inês Pedrosa, dando uma atenção particular às representações simbólicas da cegueira e aos seus múltiplos significados na obra pedrosiana e nos textos de Pe. António Vieira, ilustre intelectual e diplomata, pensador, pregador e escritor do séc. XVII, com quem a protagonista-narradora homodiegética estabelece um inédito diálogo imaginário inter e meta-textual.

O romance é uma escrita inovadora a nível da construção narrativa, da organização textual, em que vários planos narrativos, espaciais e temporais se cruzam para dar vida a umas vivências dramáticas, desencadeadas por um acontecimento trágico na vida da protagonista que a deixa cega e que lhe vão alterar completa e definitivamente o percurso existencial.

I. Dialogismo e Intertextualidade

Segundo a investigadora búlgara Júlia Kristeva: «(...) todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade instala-se a de *intertextualidade*»¹.

A própria protagonista do romance também alega que: «*As palavras são caleidoscópios onde as coisas se transformam noutras coisas*»².

Vamos encarar o romance acima referido como um macrotexto, que não seria senão um cruzamento de outros (micro)textos, onde se pode deparar com pelo menos um outro (novo) texto: «De Santo António disseste que foi a luz do mundo. (...) De que António falavas, António, tu que nasceste em Lisboa e morreste aqui na Bahia...»³.

O excerto acima é um exemplo de engenhosidade criativa, pela qual Inês Pedrosa maneja habilmente a técnica do dialogismo, entrecruzando vários níveis das categorias narrativas do tempo e do espaço, bem como relacionando duas ilustres figuras da história e da espiritualidade lusitanas, que alcançaram um vulto universal: Padre António Vieira⁴ e Santo António⁵.

¹ Júlia Kristeva, *Introdução à semanálise*, tradução de Lúcia Helena França Ferraz, 2ed., São Paulo, Perspectiva, 2005, p. 68.

² Inês Pedrosa, *A Eternidade e o Desejo*, Lisboa, Sibila Publicações, 2020, p. 19.

³ *Ibid.*, pp. 80-81.

⁴ Padre António Vieira (1608-1697) foi um filósofo, escritor e orador português da Companhia de Jesus, a principal expressão do Barroco literário da língua portuguesa. Escreveu cerca de 200 sermões, nos quais revela conhecimento político, social e religioso. Nasceu em Lisboa e morreu em Salvador (Brasil). Uma das mais influentes personagens do século XVII em termos de política e oratória, destacou-se como missionário em terras brasileiras. Nesta qualidade, defendeu incansavelmente os direitos dos povos indígenas combatendo a sua exploração e escravização e fazendo a sua evangelização.

⁵ Santo António (1195-1231) foi um Doutor da Igreja, que nasceu em Lisboa e morreu em Pádua (Itália). Em 1220 ingressou na Ordem dos Franciscanos, viveu inicialmente em

A intertextualidade pode manifestar-se também através de um desencadeamento reflexivo complexo, escalar, em que a protagonista-narradora atualiza a nível discursivo a recordação de uma exegese sobre a obra de Pe. A. Vieira, realizada por uma outra voz narrativa, a do seu professor-orientador brasileiro, António, e que se vai desdobrar numa referência dos textos antigos sagrados, como fundamento dos raciocínios argumentativos de Pe. António: «Ele explicava-me que António Vieira fizera implodir as convenções da escrita e do pensamento da sua época, honrando a razão humana através de uma ousada dissecação ou distorção dos textos sagrados...»⁶.

Notamos aqui um exemplo de autorreferencialidade, através da técnica narrativa de *mise en abyme*: inserção de uma voz narrativa, atualizada a nível textual através dos seus comentários acerca da obra de outra voz narrativa, a de Pe. A. Vieira. Atrás de tudo isso, pode-se inferir uma referência à própria escrita do narrador extradiegético.

O romance assenta sobre vários níveis discursivos onde predomina um dialogismo plurivalente:

- O diálogo monologado (onde as personagens entram num diálogo silencioso, imaginário com o seu interlocutor):

Digo-te que tens razão, Claríssima, os factos históricos arredam-nos do encanto da nossa vida. Acabam por ser uma droga como outra qualquer. Respondes que não és tu quem tem razão, mas o Erico Veríssimo, porque o pedaço que acabaste de citar é do seu romance *Clarissa*.⁷

Aqui deparamos com a figura de palimpsesto pela referência explícita ao escritor brasileiro Érico Veríssimo e ao seu romance *Clarissa*, cujo título infere uma associação com o diminutivo de Clara, *Claríssima*, a protagonista do romance de Inês Pedrosa.

Portugal, depois na Itália e em França, retornando à Itália onde encerrou a sua carreira. Distinguindo-se em vida como teólogo, místico, asceta e sobretudo como notável orador e grande taumaturgo, sua grande fama de santidade levou-o a ser canonizado pela Igreja Católica apenas 11 meses após a morte. António é também tido como um dos intelectuais mais notáveis de Portugal do período pré-universitário.

⁶ Inês Pedrosa, *op. cit.*, p. 52.

⁷ *Ibid.*, p. 58.

- O diálogo meta-textual, através do qual a protagonista entra em diálogo com Pe. António Vieira:

Preciso das tuas palavras de pedra, Vieira, para amparar a precariedade do meu caminho.⁸

- O diálogo rememorativo que atualiza alguns dos textos dos famosos sermões de Pe. António Vieira:

As trevas amadas, veneradas, e aplaudidas, como se foram luz, e a luz aborrecida, desestimada, e perseguida, como se fora trevas. Tal é, e tal costuma ser o juízo dos homens, ou seja, por ignorância, ou por malícia.⁹

O diálogo intertextual inicia-se com um recuo no passado (o tempo de Pe. António), mas isso não é mais que um pretexto para se desvendar um presente vivido sempre no tempo futuro, um futuro tornado presente (o tempo da Clara): «Vingava-se, gritando do púlpito esses sermões irados, consciente de que não conseguiria reformar os costumes do seu tempo, mas ainda mais consciente de que esses textos (...) lhe sobreviveriam»¹⁰.

Esse dialogismo intra e meta-textual reveste a forma de uns mosaicos de citações que são absorvidos na narrativa principal, completando o raciocínio da protagonista-narradora intradieética, o que confere à escrita pedrosiana um carácter de intertextualidade: «Essas palavras capazes de boiar sobre esse mar de morte que é o tempo, encontrei-as nos teus textos, Vieira. (...) O teu Deus marinheiro (...) vive apenas no sopro dos teus textos que transporto sobre o mar – o teu mar que já ninguém cruza, nesta civilização do ar»¹¹.

O conceito de intertextualidade foi também desenvolvido pelo crítico literário francês Gérard Genette, que introduz a noção hiperonímica de *arquitectualidade*, definida como «o conjunto das categorias gerais ou transcendentais – tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários,

⁸ *Ibid.*, p. 56.

⁹ *Ibid.*, p. 95.

¹⁰ *Ibid.*, p. 31.

¹¹ *Ibid.*, pp. 101-102.

etc. – do qual se destaca cada texto singular»¹². Mais tarde, Genette alargou o conceito, designando-o como *transtextualidade*, ou seja, «tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos»¹³. Deste modo, a transtextualidade contém a arquitekstualidade.

Se Júlia Kristeva falava de absorção e transformação de um texto noutra texto, Genette define a intertextualidade como *co-presença*: «uma relação de *co-presença* entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro»¹⁴: «Preciso desse talento que te fazia dobrar o tempo e o rosto da História à medida dos teus desejos, e considerar as derrotas de hoje como experiências da dor destinadas a ampliar o triunfo das vitórias futuras»¹⁵.

II. Re-categorização metafórica

Um outro desígnio do presente estudo é o papel da linguagem literária na criação de uma narrativa altamente metaforizada e no seu poder performativo-manipulador que, ao ultrapassar e vencer a temporalidade conjuntural se vai tornando visionário ao ponto de brotar num futuro-presente, ou seja, de reatar o eixo temporal segmentado, unindo discontinuidades e continuidades num contínuo que nasce de uma reposição conceitual e de uma revisitação da humanidade e do mundo na luz do génio visionário de A. Vieira, cuja palavra era investida de «*gestos de reconstrução do mundo*»: «Vingava-se, gritando do púlpito esses sermões irados, consciente de que não conseguiria reformar os costumes do seu tempo, mas ainda mais consciente de que esses textos (...) lhe sobreviveriam. Trabalhava como se vivesse no futuro»¹⁶.

A protagonista sai frequentemente do tempo concreto, presente, para entrar num tempo-miragem, o dos encontros maravilhosos, reveladores, entre dois espíritos congruentes, entre dois seres que vivem acima de um

¹² Gérard Genette, *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, tradução de Cibele Braga et al., Belo Horizonte, Edições Viva Voz, 2010, p. 11.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 12.

¹⁵ Inês Pedrosa, *op. cit.*, p. 56.

¹⁶ *Ibid.*, p. 31.

presente imperfeito, num mundo que não querem aceitar por não corresponder aos seus critérios ético-morais: «Afirmas que os que querem mudar o mundo, assim de uma vez só, acabam inevitavelmente por o tornar pior. Digo-te que nem todos. Lembro-te outra vez António Vieira: mudar, aperfeiçoar, ter noção dos limites e das responsabilidades, viver em função do outro porque é no outro que somos melhores»¹⁷.

Mas o encontro tem um duplo destinatário: o outro e o próprio eu. «O encontrar» é um processo contínuo, uma procura incansável, um esforço de redescobrir o próprio eu, de nos compreender e de perceber qual o nosso desígnio: «Diante da imagem do que foste, diante do que as tuas palavras ainda são, vou agora **descobrir quem posso eu ainda ser**»¹⁸.

Iremos debruçar-nos em seguida sobre a metáfora da cegueira e sobre as suas várias referencialidades contextuais e meta-textuais nos textos dos dois autores acima mencionados, privilegiando a produção de novos sentidos através da *inovação semântica*, enquanto operadora de mudanças essenciais na perceção e interpretação do mundo real através da sua re-descrição e re-figuração, tal como foi definida pelo hermeneuta francês, Paul Ricœur¹⁹.

O ponto de partida do romance *A Eternidade e o Desejo* coincide com a partida numa viagem de Lisboa para a Bahia, decidida à última da hora, pela protagonista feminina, a Clara, acompanhada forçosamente e amparada pelo seu amigo fiel Sebastião, visto que a Clara é cega, devido a um recente e trágico acidente: «Não sei ser cega, não nasci cega, não posso esquecer o que perdi – tenho desejo da visão, um desejo físico, concreto...»²⁰.

Os dois juntam-se a um grupo de turistas que pretendem andar nos rastros de Pe. António Vieira, aquando das suas várias estadias na terra brasileira. Essa viagem concreta vai-se tornando num vaivém temporal entre o presente discursivo e o passado da narração entre um presente vivido e um passado imaginado.

¹⁷ *Ibid.*, p. 130.

¹⁸ *Ibid.*, p. 71 (grifo nosso).

¹⁹ Paul Ricœur, *Tempo e narrativa – tomo I*, trad. Constança Marcondes César, Campinas-SP, Papirus, 1994, p. 89.

²⁰ Inês Pedrosa, *op. cit.*, p. 22.

A narrativa constrói-se em torno da âncora léxico-semântica da palavra «**cegueira**», encarada na sua dupla vertente significativa: 1) denotativa (como estado patológico) e 2) conotativa, desde vários estados emocionais e profundas introspeções psicológicas até a altas considerações espiritualizantes.

As metáforas proporcionam um enriquecimento semântico, criando novas associações, sendo as imagens associadas a marca da expansão do imaginário. Como por exemplo, a metáfora verbal que realça o antagonismo entre «**olhar**» e «**ver**»: «Também eu já me enganei, quando **via**. **Olhava**, mas **não via**»²¹.

O olhar chega a substituir a fala, pois os olhos têm a capacidade de mostrar, de sugerir aquilo que as pessoas não se atrevem a dizer. Desse modo, os olhos tornam-se um meio de comunicação mais eficaz e mais verdadeiro de que a fala: «**O que se vê** nunca se pode narrar com rigor»²².

Há uma transgressão semântica da palavra cegueira, que pelo processo de metaforização vai adquirir novos sentidos. A doença física serve de pretexto para umas profundas e doloridas reflexões por parte da protagonista acerca das relações inter-humanas decepcionantes, que fazem com que essa se torne numa doença metafórica: «Mas não julgues que foi o amor que **me cegou**. É verdade que o amor **cega**, paralisa, entorpece – mas apenas para tudo o que não é o amor. E tudo que não é o amor é o mal do mundo. Não vale nada»²³.

A transgressão linguística efetuada pela inovação semântica, provocada por uma nova pertinência através da metáfora, mobiliza um outro nível de transgressão, o da *re-descrição* e da *re-figuração* do mundo vivido: «Não, **não vês, como eu não via**. Pertencer a um país que de antigo se tornou velho também não ajuda a ver. Só através dos olhos desse António que veio do Brasil eu comecei a ver. Nos olhos dele aprendi a ler Vieira...»²⁴.

Aqui, o verbo «**ver**» tem o sentido de «**entender**», como apreensão do mundo circundante. Ver, entender alguém através dos olhos, quer dizer,

²¹ *Ibid.*, p. 20 (grifo nosso).

²² *Ibid.*, p. 19 (grifo nosso).

²³ *Ibid.*, p. 27 (grifo nosso).

²⁴ *Ibid.*, p. 33 (grifo nosso).

compreender o outro, mobiliza uma relação tripartida: entre a visão física e a espiritual realizada através dos olhos: «- Enxergo o que pode ser enxergado, moça. Quanto ao resto sou somente um cego com os olhos abertos. Como todo o mundo»²⁵.

Os **olhos** podem transmitir o que a boca quer calar ou ocultar, visto que há um certo tipo de limitação no que diz respeito à comunicação verbal, que impede o falante de expressar todos os seus pensamentos ou sentimentos: «Conta-me só a verdade, Sebastião. O que sobra daquilo que **vês**»²⁶.

Os **olhos** representam um elemento fundamental de relacionamento com o mundo circundante e a perda da visão tem um impacto muito mais profundo. A incapacidade de ver pode sugerir a perda do meio principal de comunicação. A nosso ver, a cegueira física simboliza a cegueira espiritual:

Se acreditasse verdadeiramente num Deus, diria que **fiquei cega** para conseguir valorizar o escuro e o silêncio, o não saber o caminho. Gostaria de poder dizer que sinto que, de certa maneira, agora **vejo melhor**. (...) **Olho para dentro, vejo o interior** das coisas, que dantes me escapava. Por isso estou tão farta da universidade, desse antro de egos enfunados que é o nosso pequeno mundo, tão cheio da **cegueira da vaidade, da miopia voluntária da inveja**.²⁷

A metáfora assenta numa relação de substituição e numa rotura de isotopia: a associação de semas genéricos ou específicos, em princípio incompatíveis, anula as categorias lógicas e impõe uma re-categorização, uma redistribuição subjetiva pela qual se manifesta uma representação pessoal e imaginária do mundo: «Eu **não vejo**, Sebastião, mas **não sou tão cega** como pensas»²⁸.

A ausência da visão física não constitui um impedimento para o conhecimento interior, muito mais profundo e verdadeiro de que a perceção visual do mundo exterior. A visão alcança uma vertente existencial:

Vejo tudo aquilo de que preciso. (...)
- E a mim, será que me vês?

²⁵ *Ibid.*, p. 57.

²⁶ *Ibid.*, p. 20 (grifo nosso).

²⁷ *Ibid.*, p. 50 (grifo nosso).

²⁸ *Ibid.*, p. 46 (grifo nosso).

Quem te disse que eu preciso de te ver, Sebastião? Basta-me saber que existes.²⁹

Na perspetiva vieiriana, há uma relação de causalidade entre a luz e os olhos, a primeira sendo perceptível só através da razoável função da visão. Mas a luz é também uma metáfora para as capacidades intelectuais do indivíduo, para o conhecimento espiritual em geral. Ora, o conhecimento representa mais do que a mera perceção visual, trata-se de uma apropriação interior do universo, independentemente da integridade das capacidades visuais: «Que coisa é a conversão de uma alma, senão entrar um homem dentro em si e **ver-se a si mesmo**? Para esta vista são necessários **olhos**, é necessária **luz**, e é necessário **espelho**»³⁰.

No texto vieiriano aparece igualmente um dos motivos recorrentes na estilística barroca, o **espelho**, intimamente ligado à manifestação da visão física, em primeiro lugar, como meio de reflexão da realidade, um instrumento mediador entre o sujeito e a sua imagem refletida, criadora de uma realidade «irreal», ilusória. O espelho também é uma metáfora para um universo referencial oculto, não palpável, intuitivo, mais sentido do que concretamente percebido. Os olhos simbolizam todo o universo emocional, os estados de alma mais profundos de uma pessoa, enquanto veículos de transmissão de sensações, vivências e sentimentos muitas vezes indizíveis: «**Os olhos ouvem-se**. (...) Mas os olhos dos outros pesam sobre a ausência dos meus. Eles olham para os quadros e eu sinto-me olhada por não saber olhar»³¹.

Repare-se aqui o uso da hipálage (figura estilística de linguagem que consiste em associar a uma palavra uma característica semântica que pertence a outra). Os olhos são personificados, eles ouvem-se, pesam. Também temos a ver com uma construção metafórica contraditória, paradoxal (*pesam sobre a ausência*). A narradora usa a repetição aliterativa da palavra **olhos** para criar um micro quadro em movimento, como signo indicial do macro espaço museal, ponto de encontro entre uma multiplicidade de quadros e olhares.

²⁹ *Ibid.*, p. 116.

³⁰ *Ibid.*, p. 155 (grifo nosso).

³¹ *Ibid.*, p. 45 (grifo nosso).

A relação entre o **ver** e o **ouvir** é enriquecida por uma alteração a nível sensorial, pela qual os sons vão substituir a incapacidade visual, tornando-se em instrumentos de orientação tanto no mundo exterior, como no interior, por meio da palavra e da sua força de sugestão auditiva e imagética: «**Ser cego é não poder desistir dos sons.** (...) Só a voz não tem o poder de trair (...) A palavra é um utensílio sofisticado que serve para tapar a voz. (...) mas a cegueira conduziu-me a esse dom que eu não queria, de **ver as vozes** à transparência das palavras»³².

A re-categorização metafórica mobiliza um processo inferencial específico que exige uma projeção analógica entre domínios conceptuais bastante distantes e distintos:

... sinto um outro olhar, como se das paredes que não vejo alguém me abraçasse com os olhos, lentamente. (...) Dizes-me que estamos diante do retrato do meu Padre. Eu sabia que ele estava nesta casa; eram os seus olhos o que sentia.

- **Se lançarmos os olhos por todo o mundo, acharemos que todo ou quase todo é habitado de gente cega.**³³

Por intermédio do oxímoro (uma figura de estilo que consiste em reunir, no mesmo conceito, palavras de sentido oposto ou contraditório), são apresentados os traços distintos entre o «**ver**» e o «**olhar**». Mais uma vez, salienta-se aqui a diferença, a contradição até entre a capacidade física de ver o exterior e a capacidade de ver o mundo interior, espiritualizado. «**Quem vê a alma, vê ao homem**»³⁴. Trata-se de uma dicotomia entre o palpável e o intangível.

Como o emprego da metáfora constitui uma técnica argumentativa do discurso retórico, os excertos retirados de vários textos de Pe. António, inseridos tais uns painéis em mosaico na narrativa pedrosiana, abundam nessa figura de estilo perfeitamente apropriada para completar o fio reflexivo da narradora. O ilustre orador barroco desdobra-se numa engenhosa argumentação definidora do conceito da cegueira: «A cegueira

³² *Ibid.*, pp. 139-140 (grifo nosso).

³³ *Ibid.*, p. 46 (grifo nosso).

³⁴ *Ibid.*, p. 35 (grifo nosso).

que cega cerrando os olhos, não é a maior cegueira; **a que cega deixando os olhos abertos**, essa é a mais cega de todas»³⁵.

Pe. António continua com uma classificação da cegueira, realçando de novo a capacidade da metáfora de modificar o nosso conhecimento sobre o mundo, reunindo ao mesmo tempo semelhanças e dessemelhanças numa totalidade orgânica e viva: «Esta mesma cegueira de olhos abertos divide-se em três espécies de cegueira (...). A primeira é de cegos, que **vêm e não vêm juntamente**; a segunda de **cegos que vêm uma coisa por outra**; a terceira de **cegos que vendo o demais, só a sua cegueira não vêm**»³⁶.

Essa classificação será posteriormente desenvolvida através de uma rigorosa exposição argumentativa, encaixada fragmentariamente na narrativa principal, desenvolvendo desse modo um nível hipo-narrativo, em que excertos da obra vieiriana vêm completar e aprofundar o fluxo de consciência da protagonista-narradora:

- **O primeiro tipo de cegueira:** *cegos que vêm e não vêm juntamente:*

... ter os olhos postos e fixos em uma parte e, porque no mesmo tempo estais com o pensamento divertido (...) Pois esse é o modo porque podemos ver e não ver juntamente. **Vemos as coisas, porque as vemos: e não vemos essas mesmas coisas, porque as vemos divertidos.**³⁷

- **O segundo tipo de cegueira:** *cegos que vêm uma coisa por outra:*

Mas como pode ser que haja **homens tão cegos, que com os olhos abertos não vejam as coisas como são?**... digo que **não são da ignorância, senão da paixão**. A paixão é a que erra, a paixão a que os engana, para que vejam umas coisas por outras. (...) **Os olhos vêm pelo coração...**³⁸

- **O terceiro tipo de cegueira:** *cegos que vendo o demais, só a sua cegueira não vêm:*

As paixões do coração humano, como as divide e enumera Aristóteles, são onze; mas todas elas se reduzem a duas capitais: Amor e Ódio. E estes dois afetos cegos são os dois pólos em que se revolve o mundo,

³⁵ *Ibid.*, p. 65 (grifo nosso).

³⁶ *Ibid.*, p. 67 (grifo nosso).

³⁷ *Ibid.*, p. 71 (grifo nosso).

³⁸ *Ibid.*, pp. 75-76 (grifo nosso).

por isso tão mal governado. (...) Se os olhos vêem com amor, o corvo é branco; se com ódio, o cisne é negro; (...) Pois tudo isto é o que faz e desfaz a paixão dos olhos humanos, cegos quando se fecham, e cegos quando se abrem: **cegos quando não vêem, e quando vêem muito mais cegos.**³⁹

Pe. António menciona uma dupla função natural e primordial dos olhos: a de **ver** e a de **chorar**, pois tudo aquilo que se vê atrai logo uma consequência insuperável: as lágrimas e o choro. Deparamos no trecho abaixo com a ideia de que o mundo visível só proporciona desgosto e infelicidade: «... só os olhos têm dois ofícios: Ver e Chorar. (...) Ajuntou a Natureza a vista e as lágrimas, porque as lágrimas são consequência da vista. **Sabeis porque choram os olhos? Porque vêem**»⁴⁰.

Mais adiante, o raciocínio de Pe. António desagua em águas mais otimistas, considerando a dupla valência das lágrimas: expiadores pelos pecados mundanos, bem como redentoras para a salvação universal: «...pois os olhos são a fonte universal de todos os pecados, sejam os rios de suas lágrimas a satisfação também universal de todos; e **que paguem os olhos por todos chorando, já que pecaram em todos vendo**»⁴¹.

Clara, a protagonista, imagina um diálogo monologado com o seu ídolo e modelo espiritual, recorrendo à técnica narrativa da metalepse, pela qual opera um salto temporal ao trazer o próprio Pe. António no tempo presente da narrativa, e do qual vai receber respostas e conselhos para todos os seus tormentos existenciais: «**Não me procureis onde eu não estou**, Clara Senhora. (...) Buscais-me a mim ou o sentido da vossa existência nas minhas circulares pregações? Procurai a vossa esfera particular, senhora. (...) **Procurai-a pelos olhos dentro**, que para isso vos retirou Deus os olhos de fora»⁴².

O romance em apreço consegue construir uma narrativa baseada numa arquitetura engenhosa, em que se entrelaçam figuras fictícias e reais, que percorrem um eixo temporal extenso, movimentando-se por espaços geográficos e culturais amplos, mobilizando todo um conjunto de recursos

³⁹ *Ibid.*, p. 77 (grifo nosso).

⁴⁰ *Ibid.*, p. 126 (grifo nosso).

⁴¹ *Ibid.*, p. 128 (grifo nosso).

⁴² *Ibid.*, p. 138 (grifo nosso).

estilísticos, entre os quais se destaca o processo de re-categorização metafórica da **cegueira**, da **luz**, do **ver** e do **olhar**. Tudo isso num complexo tecido intertextual com reverberações autorreferenciais, que realçam o papel da escrita quanto à revelação dos lados mais profundos e absconsos da alma humana: «**O melhor retrato de cada um é aquilo que escreve**. O corpo retrata-se com o Pincel, a Alma com a Pena»⁴³.

III. Conclusões

No presente trabalho analisámos o funcionamento do mecanismo de intertextualidade no romance *A Eternidade e o Desejo* de Inês Pedrosa, dando uma atenção particular às representações simbólicas da cegueira e aos seus múltiplos significados na obra pedrosiana e nos textos de Pe. António Vieira.

A revisitação dos textos vieirianos realça o seu carácter profético, visionário ao ponto de revelar um ajuste surpreendente com o tempo presente da protagonista-narradora.

Um outro desígnio do presente estudo é o papel da linguagem literária na criação de uma narrativa altamente metaforizada. Nesse sentido, debruçamo-nos sobre a metáfora da cegueira e sobre as suas várias referencialidades contextuais e meta-textuais nos textos dos dois autores acima mencionados, privilegiando a produção de novos sentidos através da *inovação semântica*, enquanto operadora de mudanças essenciais na percepção e interpretação do mundo real através da sua re-descrição e re-figuração, tal como foi definida pelo hermeneuta francês Paul Ricœur.

Corpus literário

Pedrosa, Inês, *A Eternidade e o Desejo*, Lisboa, Sibila Publicações, 2020.

Referências bibliográficas

Amaral, Roberto António Penedo do, «A inovação semântica ricœuriana em Grande Sertão: Veredas», in *PROMETEUS*, ano 6, n.º 12, Julho-Dezembro/2013, URL:

⁴³ *Ibid.*, p. 185 (grifo nosso).

- <https://periodicos.ufs.br/prometeus/article/view/1034/1130>, acessado em 11.01.24.
- Barros, Diana Luz Pessoa de, e José Luiz Fiorin, *Dialogismo, polifonia, intertextualidade em torno de Bakhtin*, São Paulo, Edusp, 2003.
- Charaudeau, Patrick, e Dominique Maingueneau, *Dicionário de análise do discurso*, São Paulo, Contexto, 2004.
- Genette, Gérard, *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, tradução de Cibele Braga et al., Belo Horizonte, Edições Viva Voz, 2010.
- Greimas, Algirdas Julien, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966.
- Jenny, Laurent, «A estratégia da forma», in *Intertextualidades*, tradução da revista *Poétique* número 27, Lisboa, Almedina, 1979.
- Koch, Ingedore Villaça, *As tramas do texto*, São Paulo, Contexto, 2014.
- Koch, Ingedore G. Villaça, Christina Bentes, e Mônica Magalhães Cavalcante, *Intertextualidade: diálogos possíveis*, São Paulo, Cortez, 2007.
- Kristeva, Julia, *Introdução à semiótica*, tradução de Lúcia Helena França Ferraz, 2ed, São Paulo, Perspectiva, 2005.
- Ricœur, Paul, *Do texto à ação – ensaios de hermenêutica II*, tradução de Alcino Cartaxo e Maria José Sarabando, Porto, RÉS, 1989.
- Ricœur, Paul, *Tempo e narrativa – tomo I*, tradução de Constança Marcondes César, Campinas-SP, Papyrus, 1994.
- Souza, Wender Marcell Leite (UFMT), *A Literatura como Diálogo: Um percurso histórico do intertexto*, URL: <https://editora.pucrs.br/edipucrs/acessolivre/Ebooks//Web/978-85-397-0198-8/Trabalhos/110.pdf>, acessado em 23.11.23.

A ressemantização da dicotomia campo/cidade em *Baiôa sem data para morrer*, de Rui Couceiro

Cristina PETRESCU

Universidade "Babeş-Bolyai", Cluj-Napoca

Abstract: The aim of our work is to highlight the new city/country dynamic, as presented in Rui Couceiro's novel, and to analyze the arguments of a dialogue that opposes the glorification of a rich and beneficial rural universe to a frenetic and sickly digitalized urban civilization, dialogue resulting not only in a reconceptualization of the two spaces, but also in a significant and unpredictable identity conflict. This dichotomy will naturally become part of the discourse that regulates the relationship between heritage and innovation, thus revealing a broad process of intertextuality and demonstrating both the inexhaustible potential of the proposed theme and its endless capacity for regeneration.

Keywords: *Rui Couceiro, city, countryside, identity, heritage*

A dicotomia campo/cidade, enraizada na Antiguidade clássica e reavivada, em toda a Europa, pelos efeitos da Revolução Industrial, tem-se propagado com uma força capaz de reorganizar o imaginário coletivo em termos sociais, ideológicos e morais. Novos ideais e novas ambições passaram logo a ser atribuídos aos dois espaços cuja disjunção começou a realizar-se de forma cada vez mais radical. Assim, o campo, explica Raymond Williams, «passou a ser associado a uma forma natural de vida – de paz, de inocência e virtudes simples», enquanto «à cidade associou-se a ideia de centro de realizações – de saber, comunicações, luz», não sendo a

imagem da nenhuma das duas esferas imaginárias, porém, isenta de analogias negativas, que fizeram da cidade um «lugar de barulho, mundanidade e ambição» e do campo um «lugar de atraso, ignorância e limitação»¹, mesmo em países como Inglaterra, onde estes conceitos apresentam uma diversidade extrema e difícil de gerir.

Em Portugal, o século XIX foi palco principal da mesma bipartida configuração espacial que separa, em diferentes recipientes imaginários, o natural do artificial, a paz do barulho, o lazer do saber, a ignorância da ambição, o atraso da atualização, a morosidade da velocidade, a comunicação da alienação.

Em *A Queda d'um Anjo*, Camilo Castelo Branco revela-nos uma forte «colisão entre esses dois horizontes socioculturais antagónicos e inconciliáveis que são o mundo rural e a vida em Lisboa»², reativando, desta forma, um «binómio paradigmático», só para nos mostrar, de facto, «a ineficácia e a desadequação de tópoi» em tempos que «não vão já para bucolismos – nem para heróis»³. Calisto Elói, que só se depara, inicialmente, na cidade, com «decepções sobre decepções»⁴ e que observa, horrorizado, a «degeneração dos costumes»⁵, vê-se obrigado a aceitar um revelador processo de «desruralização»⁶.

Em *A Morgadinha dos Canaviais*, Júlio Dinis desenha, dentro dos limites de uma dicotomia que não pretende, porém, simplificar os dois espaços simbólicos, «os apertados horizontes da cidade»⁷ artificiosa, cujos salões são

¹ Raymond Williams, *O campo e a cidade na história e na literatura*, trad. por Paulo Henrique de Britto, São Paulo, Cia das Letras, 1989, p. 11.

² Sérgio Guimarães de Sousa, «Modos de ler, ironia e realismo em Camilo. Sobre *A queda dum anjo*», in Catarina Infante do Carmo, Joana Matos Frias, Maria Cristina Pimentel, Ricardo Nobre e Rita Patrício (Orgs.), *Presença e Memória. Homenagem a Paula Morão*, Lisboa, Edições Colibri, 2022, pp. 527-539, p. 528.

³ Helena Carvalhão Buescu, *apud* Sérgio Guimarães de Sousa, *op. cit.*, p. 528.

⁴ Camilo Castelo Branco, *A queda d'um anjo*, Funchal, Nova Delphi, 2011, p. 46.

⁵ *Ibid.*, p. 44.

⁶ Sousa, *op. cit.*, p. 530.

⁷ Júlio Dinis, *A morgadinha dos canaviais*, Porto, Livraria Simões Lopes, 1948, p. 293.

palco da grande «comédia social»⁸ e que se opõe ao «viver íntimo»⁹ e à «graça bucólica»¹⁰ do campo.

Eça de Queirós mostra-nos, primeiro no conto *Civilização*, e depois em *A Cidade e as Serras*, o homem «mais complexamente civilizado»¹¹, para o qual «a idéia de Civilização [...] não se separava da imagem de Cidade, d'uma enorme Cidade»¹², que lhe confere uma «palidez schopenhaueriana»¹³ e que o leva a reencontrar no campo uma forma de «ressurreição»¹⁴ que lhe restitui a vida, o riso e o desejo de viver plenamente e despretensiosamente.

Na poesia, Cesário Verde observa, ao deambular por Lisboa com a sua «câmara de filmar»¹⁵, uma cidade ora vibrante, múltipla e frenética, ora «pacata e escura»¹⁶, «amarela de icterícia»¹⁷, cujo antídoto é o campo saudável, desopressor, cheio de simplicidade e sabedoria.

Quem diria que, após tão vasta e intensa exploração de ideias, um romance contemporâneo seria ainda capaz de impressionar de tal forma propondo o mesmo corte no meio do imaginário literário? Eis que o romance de Rui Couceiro, *Baiôa sem Data para Morrer*, nos mostra que isso não é só possível, mas também imprescindível num mundo incerto e constantemente atualizado em que o tempo e a consistência da realidade são geridos em função dessa mesma dicotomia.

Cidade e campo em *Baiôa sem data para morrer*

Publicado em 2022 pela Porto Editora, galardoado com o Prémio Literário Manuel de Boaventura 2022 e finalista do Prémio Pen Club

⁸ *Ibid.*, p. 99.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 52.

¹¹ Eça de Queiroz, «Civilização», in *Contos*, Lisboa, Livros do Brasil, s.d., p. 68.

¹² Eça de Queiroz, *A cidade e as serras*, Porto, Lello & Irmão, 1917, p. 17.

¹³ Eça de Queiroz, *Civilização*, p. 84.

¹⁴ *Ibid.*, p. 91.

¹⁵ Maria Filomena Mónica, *Cesário Verde, um génio ignorado*, Lisboa, Alêtheia Editores, 2007, p. 62.

¹⁶ Mónica, *op. cit.*, p. 61.

¹⁷ Cesário Verde *apud* Mónica, *op. cit.*, p. 61.

Português 2023, *Baiôa sem Data para Morrer* revela-nos uma imagem plural, multifacetada, do campo e da cidade.

O protagonista, um professor de trinta e um anos, movido pela curiosidade, decide, «no glorioso 7 de julho de 2015, Dia Mundial do Chocolate»¹⁸, conhecer a casa reabilitada dos seus avós, para tentar «perceber se ela possuía aquilo a que vulgarmente se chama condições de habilitade»¹⁹. Ao aproximar-se do seu destino, mesmo não compreendendo logo que «aquele momento mudaria a minha vida» e que ia «ao encontro do destino»²⁰, deixa-se envolver pelos ares que produzem nele «um primeiro efeito lenitivo»²¹. Continua, porém, nesta fase inicial, a «desejar o telemóvel para registar aquilo com que de interessante me cruzava»²², cedendo, várias vezes, ao desenfreado impulso de tirar fotografias e gravar vídeos destinados às redes sociais, para se convencer, num processo que já nos revela um universo citadino marcado por dependência tecnológica e necessidade de validação, «de que a viagem estaria a valer a pena»²³. Já começando a desfrutar dos simples e naturais encantos que o rodeiam, o protagonista, alheio a qualquer contacto com a natureza e acostumado a «olhar para o céu para verificar se iria chover»²⁴, começa a enxergar «o pequeno povoado sem história nem tradição, que dá pelo bonito nome de Gordas-e-Feias e que me esperava naquela tarde, já que por norma não esperava ninguém»²⁵. Esta aldeia dos seus antepassados, «esquecida pelo ritmo do mundo e indiferente ao bulício das cidades e das tecnologias»²⁶, verdadeiro «amontoado de branco e telhas escurecidas que nunca interessaram a romancistas ou poetas»²⁷, passa a ser, durante dezanove meses, a intemporal habitação do jovem professor. É nesta «terra de almas abandonadas»²⁸, sobre a qual para

¹⁸ Rui Couceiro, *Baiôa sem data para morrer*, Porto, Porto Editora, 2022, p. 36.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*, p. 13.

²² *Ibid.*, p. 12.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*, p. 14.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, p. 70.

«desde sempre [...] uma canícula de pobreza»²⁹, que surge «aquele Baiôa a reabrir-nos a porta do passado e a convidar-nos a regressarmos às origens»³⁰. O velho, que «pintava e recuperava as casas [...] com uma obstinação e um amor admiráveis»³¹, recusando-se a deixar a aldeia morrer e esperando que, desta forma, as pessoas voltassem, revela ao protagonista uma outra dimensão do tempo e uma outra consistência da vida. Ao observá-lo a trabalhar e ao começar a ajudá-lo na sua nobre tarefa, o professor passa a refletir sobre a maleabilidade do tempo, percebendo já a rarefação e suspensão da sua própria existência, condenada a prolongar-se, indeterminadamente, num futuro inalcançável e incerto:

Baiôa [...] se apresentava de pincel de cair na mão, sem se distrair com nada que não o próprio trabalho, e eu estava preocupado em dar a conhecer a sei lá que mundo umas fotografias maquilhadas com filtros e truques de luz. Ele, no presente, despreocupado com o facto de estar sozinho; eu, num futuro incerto, buscando validação junto de uma pequena multidão sem corpo. Ao procurar mostrar o momento presente de forma instantânea, eu perdia o contacto com esse instante, apesar de, ao meu lado, Joaquim Baiôa estar a vivê-lo plenamente. Através de um ultramoderno objeto que me cabia no bolso ou na palma da mão, e de uma rede sem fios, eu vivia fora do meu corpo, num futuro que nunca satisfazia porque nunca chegava, e Joaquim Baiôa estava ligado ao presente através de um cabo de madeira. Bem vistas as coisas, ele vivia aparentemente tranquilo com a analógica tarefa que tinha, eu sentia-me inquietado com o meu digitalíssimo smartphone sempre a chamar por mim desde o fundo da algibeira.³²

O velho «reformado e com ar subnutrido»³³, que «tinha o corpo a descompasso do ânimo de fazer»³⁴, mas que lutava ferozmente contra a desertificação da sua aldeia, ensina ao protagonista a importância daquilo que «é inútil, mas é belo»³⁵ e da concretude de um presente mergulhado na simples e agreste realidade imediata. Ver a aldeia «aparentemente renascida,

²⁹ *Ibid.*, p. 16.

³⁰ *Ibid.*, p. 19.

³¹ *Ibid.*, p. 55.

³² *Ibid.*, pp. 58-59.

³³ *Ibid.*, p. 56.

³⁴ *Ibid.*, p. 55.

³⁵ *Ibid.*, p. 59.

apesar de ser na verdade uma aldeia onde a vida tinha desaparecido»³⁶ desperta no jovem «a felicidade por estar vivo»³⁷ e fá-lo «readquirir uma certa esperança na humanidade»³⁸, conferida pela luta contra um tempo que na cidade lhe parecia tão distante, impercetível e disperso, que nem permitia um confronto direto.

Longe da dependência tecnológica e da tirania do instante que o dominavam na cidade, o jovem professor consegue combater dois males principais da sua vida: por um lado, toda a vida caótica que resultava da ação do seu «cérebro acelerado»³⁹, e, ao lado oposto, um «esgotamento para o social, para toda a socialização»⁴⁰ gerado pelo facto de viver, simultaneamente, através das redes sociais, vidas alheias e pelo incontido desejo de atualizar continuamente o mundo que numa inalcançável distância se lhe desenhava. O protagonista analisa ele próprio os seus conflitos e as suas derrotas interiores quando, traçando já, de forma muito clara, um universo citadino dominado pela dependência das redes sociais, confessa que:

O tempo que vivera até chegar a Gorda-e-Feia programara-me para viver depressa [...] Passava os dias à espera de que surgisse não sei bem o quê no constante atualizar de um mundo de amigos virtuais. [...] Vivia nas redes sociais mais do que em casa [...] mesmo quando tinha de corrigir testes, o telemóvel ficava ligado em permanência ao carregador, ali ao lado, numa absoluta renúncia ao meu controlo sobre mim próprio, à minha vontade, à minha vida. Nada daquilo que buscava na televisão ou na internet era verdadeiramente importante. Andava a distrair-me. Mas a distrair-me de quê [...]? De me focar em viver e não apenas em existir.⁴¹

Este império da dependência, da novidade e da ilusão continuará a impor-se até ao final do romance, traçando uma existência vivida «em busca de recompensa»⁴², à espera das constantes gratificações oferecidas pelas

³⁶ *Ibid.*, p. 62.

³⁷ *Ibid.*, p. 63.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*, p. 117.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 120.

⁴¹ *Ibid.*, p. 115.

⁴² *Ibid.*, p. 344.

publicações das redes sociais, uma existência que instaura, através do smartphone, «a novidade como autocracia»⁴³ e em que se vive reprimido por uma dependência tão forte como a de heroína⁴⁴. Uma vida cuja velocidade impede o protagonista «de realmente viver»⁴⁵, tirando-lhe «o tempo necessário para a contemplação daquilo que se experiencia»⁴⁶ e impedindo qualquer fixação de um presente ou de um passado que nunca chegam a concretizar-se, impelidos com força para um futuro permanentemente adiado. Não é de admirar que, neste contexto de impossível fixação temporal e humana, o protagonista parte, para se «pacificar», «em busca da lentidão»⁴⁷. O «abrandamento»⁴⁸ procurado concretiza-se na aldeia que o ensina a apreciar as coisas simples e que lhe desperta o apetite por «investigar a vida, buscando, experienciando, conhecendo»⁴⁹, em suma, por uma atitude ativa oposta à passividade a que o obrigava a convivência com a tecnologia. O aparentemente simples percurso da personagem é, no entanto, abalado pelo contacto, igualmente direto e revelador, com a morte. A «chegada da morte»⁵⁰, que interfere com a previsibilidade do seu destino, produz mais um desequilíbrio na sua vida, dado que «até essa altura, não percebia nada da morte e pouco tempo lhe dedicara ao longo da vida»⁵¹. O «Observatório da morte»⁵², ou seja, o segredo que o protagonista compartilha com o velho Baiôa e que consta no facto de eles conhecerem, através de uma lista deixada pelo doutor Bártolo, a data de morte dos habitantes da aldeia⁵³, reconfigura a sua relação com a realidade anteriormente tão distante. Com a morte da Ti Zulmira, o jovem sente-se «de repente, pontapeado pela realidade»⁵⁴. E a acumulação de tantas mortes, num lugar onde «a morte

⁴³ *Ibid.*, p. 343.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 344.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 120.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*, p. 116.

⁴⁸ *Ibid.*, p.117.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 160.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 70.

⁵¹ *Ibid.*, p. 132.

⁵² *Ibid.*, p. 289.

⁵³ Menos a deles dois, os únicos «sem data para morrer»⁵³ (*Ibid.*, p. 207), dado o facto de o velho, por delicadeza do doutor, não se encontrar na lista, e o protagonista ser «de fora».

⁵⁴ *Ibid.*, p. 419.

acontecia perto, as pessoas morriam perto [...] morriam a poucos metros de mim e, pior do que isso [...] morriam muito»⁵⁵ rouba-lhe o final e dificilmente conquistado presente, transformado logo em memória. O próprio Baiôa, tão preocupado com o prolongamento do passado e com a criação de um falso presente, acaba por «morar dentro da velhice e da doença»⁵⁶.

É neste contexto, e no de um relacionamento que conjuga a realidade com o onírico através de um surpreendente encontro, num santuário, com a mulher que, durante dois meses, lhe tinha aparecido nos sonhos, que o protagonista decide, «por amor», dizer «adeus àquela terra infecunda que me habituei a olhar com desvelo»⁵⁷, desencadeando, desta forma, um final que, como veremos na próxima secção do trabalho, confere ao livro uma complexidade humana e psicológica que o situa acima das outras obras referidas em termos da dualidade que opõe a cidade ao campo.

O conflito identitário em *Baiôa sem Data para Morrer*: as duas «versões de mim»

No romance de Rui Couceiro, a cidade e o campo surgem associados com ideias claramente expressas, e, de certa forma, esperáveis. A cidade é encarada pelo protagonista como um império da dependência, da novidade e da ilusão, onde tudo o que se vive e se sente é «real, mas na verdade ilusório»⁵⁸. Vive-se velozmente, num espaço e num tempo delimitados pela tirania do imediatismo e contaminados pela «fúria contemporânea de quem precisa de partilhar tudo nas redes sociais»⁵⁹, anulando-se, desta forma, a ação de um benéfico presente ou de um potencial futuro. Dado este contexto, não nos surpreende descobrir que o jovem «tolerava pouco a realidade»⁶⁰ em que o único prazer era aquele conferido pelo telemóvel, tóxico companheiro da sua vida mais íntima. «Vivíamos só os dois e vivíamos um para outro, eu

⁵⁵ *Ibid.*, p. 435.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 441.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 445.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*, p. 361.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 342.

e o meu smartphone»⁶¹, confessa ele denunciando, desta forma, um drama universal. Amplificada pelo «mau hálito das cidades» e pelo ruído resultante do «trabalhar conjunto de milhares de carros»⁶², esta enganosa entrega contribui para uma distração da verdadeira vida, transformada em simples e rudimentar existência.

O campo, por outro lado, é arquitetado como um lugar quieto, libertador e apaziguador, onde o coração do protagonista «batia em paz»⁶³ e onde este «não procurava o ruído ou as palavras dos outros»⁶⁴. Mas não nos deixemos enganar pela sua aparente simplicidade. A natureza, assim como Rui Couceiro no-la apresenta, é tanto mãe, como «madrasta»: gera bondade, mas também «cria o fim, depressões e suicídios»⁶⁵. Os vícios da humanidade, mesmo que seja uma humanidade que aspira ao bem, encontram aqui também um terreno fértil. A «má-língua»⁶⁶ de uns, os outros que batiam nas suas mulheres⁶⁷ e todo aquele mundo onde «aparentemente pouco mas claramente tanto [...] acontecia a toda a hora»⁶⁸, levam o protagonista a concluir que «a aldeia não era um mundo pequeno, muito pelo contrário»⁶⁹, tendo ele lá visto «de tudo» e tendo contactado «com gente solitária, com gente moderna, com doenças reais e com doenças imaginárias, com pessoas boas, com pessoas não tão boas e outras más, com bichos belos, animais assustadores e até com um cão que vomitava, com fantasmas e assombrações»⁷⁰ e com todo um repertório humano e emocional que faz lembrar o povo que às vezes Júlio Dinis parece esquecer-se de idealizar.

O que não anula, porém, o radical e amplo processo de formação humana que se observa no romance de Rui Couceiro. A mudança da cidade para o campo, impulsionada pela busca da paz e da lentidão, pela exaustão social e pela impossibilidade de viver autenticamente e plenamente a vida,

⁶¹ *Ibid.*, p. 341.

⁶² *Ibid.*, p. 350.

⁶³ *Ibid.*, p. 70.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 213.

⁶⁷ Veja-se a página 217 do romance de Rui Couceiro.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 70.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 287.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 286.

pelo excesso de tecnologia e pela má tolerância da realidade dele resultante, produz um conflito identitário que se traduz pelas duas «versões de mim»⁷¹: a que antecede a sua chegada a Gorda-e-Feia e a que a precede e que nos propõe uma versão não só diferente, mas também complexa e imponderável da personagem.

Esta significativa cisão identitária é o resultado de um itinerário de complexa formação humana, durante o qual o jovem não encontra apenas pessoas reveladoras, como o velho Baiôa, que o ensina a viver no presente e a apreciar justamente a dimensão de uma aldeia aparentemente pequena, mas também elementos naturais investidos de um simbolismo muito acentuado, como o rio. O próprio protagonista nos dá a conhecer a importância do rio e do seu papel no seu processo de transformação e autoconhecimento, quando nos informa que é nele que vê «a religião da natureza»⁷², acrescentando: «valeu-me o rio [...] não só é entidade viva em terra de mortos ou estertorosos, como constitui [...] o boulevard da aldeia, o seu eixo central [...]. No rio, eu via o deslizar dos meus pensamentos. No rio, via o meu reflexo parado sobre as minhas ânsias correntes, duas partes de mim que se separavam uma da outra e das reflexões deixadas nas margens»⁷³.

Investido do simbolismo «da possibilidade universal e o da fluidez das formas (F. Schuon), o da fertilidade, da morte e da renovação»⁷⁴, o rio assume a mesma capacidade de gerar, simultaneamente, vida e morte, remetendo para o destino dicotómico de uma aldeia condenada à extinção, mas que teima em viver e renascer, e para a dualidade interna da personagem. Através da sua fluidez reconciliam-se as duas facetas da sua personalidade que serão, no final, difundidas numa existência líquida, impossível de fixar. Para além disso, o rio reflete, quando investido com a função de espelho, «a verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência»⁷⁵, a

⁷¹ Veja-se a página 361, onde o protagonista fala sobre «a versão de mim que chegara meses antes a Gorda-e-Feia».

⁷² *Ibid.*, p. 157.

⁷³ *Ibid.*, p. 121.

⁷⁴ Jean Chevalier e Alain Gheerbrand, *Dicionário dos símbolos*, Alfragide, Editorial Teorema, 2023, p. 569.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 300.

sabedoria e o conhecimento que lhe são tradicionalmente associados e que resultam num complexo processo de questionamento da realidade e da identidade.

A imagem da ponte também não é desprovida de carga simbólica, completando magistralmente o simbolismo do rio. A ponte, explicam Chevalier e Gheerbrant, «coloca o homem numa via estreita, onde inexoravelmente encontra a obrigação de escolher. E a sua escolha condena-o ou salva-o»⁷⁶. A obrigação de tomar uma opção identitária reflete-se, no romance, através da constante indagação e oscilação do protagonista entre dois universos que parecem concorrer pela sua atenção. Esta escolha é dificultada, porém, pela queda da ponte, momento de grande transtorno identitário que anuncia a momentânea impossibilidade de escolher. É também significativo o facto de a queda da ponte obrigar as pessoas a passarem pela água, assumindo, desta forma, um processo de autoavaliação identitária mais direto e profundo. Por outro lado, a restauração ulterior da ponte mostra-nos que o contacto com a civilização não foi completamente bloqueado, o que que antecipa, de certa forma, o final ambíguo e aberto do romance. O simbolismo «da passagem, e o carácter frequentemente perigoso dessa passagem»⁷⁷, com o qual a ponte é investida, completa esta ideia da continuidade, sugerindo que o processo iniciático de formação humana do protagonista deve continuar. Também não nos parece aleatório o facto de a ponte simbolizar a «passagem da terra para o céu, do estado humano para os estados sobre-humanos, da contingência para a imortalidade»⁷⁸, dado que se questiona, desta forma, a possivelmente falsa imortalidade das duas personagens «sem data para morrer»: o velho Baiôa e o jovem professor. Bem pelo contrário, este evento contribui para a familiarização do protagonista com a morte, o que resulta numa visão mais complexa da vida.

Para além de um forte e profundo simbolismo, o romance abriga um constante diálogo com obras e autores consagrados que nos parece de extrema relevância para a exploração da dicotomia que nos propusemos a analisar. Algumas das referências são feitas de forma direta, como, por

⁷⁶ *Ibid.*, p. 534.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 533-534.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 533.

exemplo, a em que a personagem principal afirma que se «instalava [...] em mim um pouco de Camilo, de Castilho e de Soares dos Passos, uma espécie de lirismo ultrarromântico, para expressar um sofrimento sem freio»⁷⁹. Outras, mesmo não sendo claramente expressas, são facilmente identificáveis. As insónias do protagonista que nos apresenta, em páginas e capítulos inteiros⁸⁰, reflexões sobre essa infeliz condição, levam-nos a ressuscitar na memória os igualmente exaustivos episódios de insónia invocados por Henrique de Souselas, o narrador do romance *A Morgadinha dos Canaviais*, de Júlio Dinis, que compartilha com o leitor as experiências induzidas pelos «demónios nocturnos»⁸¹ que lhe turvam o descanso. A «doença» de um e o «vírus da insónia»⁸² do outro parecem curar-se na aldeia, onde uma noite bem dormida lhes oferece «um dos mais inefáveis prazeres a que eles aspiram na vida»⁸³. No entanto, o protagonista de Rui Couceiro, mesmo vendo-se ele próprio, devido à sua incapacidade de dormir, como «um homem desse tempo»⁸⁴, do tempo dos autores românticos, oferece-nos uma visão mais complexa e plausível do seu «terror de mal dormir»⁸⁵, porque as insónias acabam por «chegarem à aldeia»⁸⁶, continuando a atormentá-lo. O cansaço da vida de Henrique de Souselas, induzido pela cidade opressora, ecoa na personagem de Rui Couceiro, que, tal como o outro, se deixa confortado pela simplicidade da vida bucólica do campo. Porém, em Rui Couceiro a solução não é nem definitiva, nem tão simples e linear como no romance de Júlio Dinis, onde descobrimos, no final, que «Henrique, o elegante do Chiado, o frequentador do Grémio e de S. Carlos, está um rico e laborioso proprietário rural. Apaixonou-se pela agricultura, e promete realizar o tipo do antigo patriarca»⁸⁷, mesmo apresentando-nos, a obra do autor romântico, uma aldeia igualmente complexa e sujeita aos

⁷⁹ *Ibid.*, p. 346.

⁸⁰ Vejam-se, a título de exemplo, os três capítulos das páginas 137-144.

⁸¹ Júlio Dinis, *op. cit.*, p. 47.

⁸² Rui Couceiro, *op. cit.*, p. 143.

⁸³ Júlio Dinis, *op. cit.*, p. 47.

⁸⁴ Rui Couceiro, *op. cit.*, p. 346.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 139.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 143.

⁸⁷ Júlio Dinis, *op. cit.*, p. 588.

vícios humanos e um «inocente povo»⁸⁸ por vezes ignorante, excessivo, irracional e violento nas suas manifestações diárias.

Nem aceita adotar, o jovem professor de Rui Couceiro, o destino dos personagens de Eça de Queirós, mesmo compartilhando com eles a mesma «fartura de cidade»⁸⁹, o tédio e o «embaraço de viver»⁹⁰, a mesma dependência, desumanização, falta de liberdade e tranquilidade impostas por um espaço urbano marcado pela «indiferença e a pressa»⁹¹, pela desilusão e pela «arquejante ocupação de desejar»⁹² que, na personagem de Rui Couceiro, se verte na busca incessante das gratificações oferecidas pelas novas e insubstanciais tecnologias. Tanto o Jacinto do conto *Civilização*, como o de *A cidade e as serras*, revela-se-nos, no final da narração, «reentrado na simplicidade»⁹³, a desfrutar das simples delícias humanas da sua «abençoada tribo»⁹⁴. O protagonista de Rui Couceiro não abdica, nem sequer nas últimas páginas do romance, das dicotomias que o definem e que o lançam continua e violentamente entre urbano e rural, imundo e celestial, onírico e real. O narrador anda, como ele próprio confessa, «a evitar o desfecho»⁹⁵, impedindo a realização de qualquer gesto final esclarecedor ou moralizador. Deste ponto de vista, não seria talvez injusto aproximá-lo de Camilo Castelo Branco, tão avidamente invocado através de uma análoga relação com o leitor, das suas repetidas pretensões de veridicidade e das suas (falsas?) confissões. Aproxima-o de Camilo, mais do que dos outros dois autores, o percurso e a solução mais complexa que o autor oferece à sua personagem. Calisto Elói, o protagonista de *A Queda d'um Anjo*, não só percorre o caminho inverso, que o leva da aldeia à cidade e que resulta no «ressurgimento da vida, sepultada antes de haver consciência de si»⁹⁶, permitindo-lhe viver «entre homens, aquecidos à luz deste século»⁹⁷, como é também integrado

⁸⁸ *Ibid.*, p. 523.

⁸⁹ Eça de Queirós, *A cidade e as serras*, p. 119.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 122.

⁹¹ *Ibid.*, p. 369.

⁹² *Ibid.*, p. 127.

⁹³ Eça de Queiroz, *Civilização*, p. 93.

⁹⁴ Eça de Queiroz, *A cidade e as serras*, p. 384.

⁹⁵ Rui Couceiro, *op. cit.*, p. 446.

⁹⁶ Camilo Castelo Branco, *op. cit.*, p. 165.

⁹⁷ Camilo Castelo Branco, *op. cit.*, p. 165.

num espaço citadino mais complexo, que, mesmo ameaçando e desconstruindo a sua integridade, é também caracterizado positivamente pelo facto de lhe desbaratar não só «o arcaísmo do traje»⁹⁸, mas também os obsoletos e ridículos mecanismos comportamentais e mentais. Fica, do velho e exageradamente dotado Calisto, «simplesmente o homem, homem como quase todos os outros»⁹⁹, desprovido das suas gloriosas ambições antigas. É esta mesma humanização, desempoeirada da perfeição do destino das outras personagens aqui invocadas, que aproxima o protagonista de Rui Couceiro do anjo caído de Camilo. Atrevemo-nos a afirmar, porém, que o autor de *Baiôa sem Data para Morrer* vai até mais longe, extraindo da dicotomia campo/cidade apenas aquilo que lhe serve para o seu processo de investigação humana e continuando o seu desconhecido e imprevisível caminho. É incontestável a mudança que resulta da sua imersão na rarefeita vida do campo. O próprio narrador a transmite quando afirma que «de início, a observação não me servia e eu procurava saber tudo sobre cada coisa na internet. Só mais tarde fui capaz de contemplar sem ajuda, para ser a própria natureza a apresentar-se e não alguém que desconheço; só mais tarde fui capaz de me guiar pelas minhas sugestões e não pelas de outrem. Por isso, a decisão final foi minha»¹⁰⁰. É, para além de uma riquíssima experiência de vida, para além do imprescindível contacto com a morte e de inigualáveis e enriquecedores contactos humanos, da amizade e do amor que eles propiciam, a capacidade de observação direta que aqui se ganha. Tudo isso se produz, no entanto, sem o mínimo tom moralizante que pudesse danificar e tecedura naturalmente humana do texto. Rui Couceiro abdica de qualquer programa moralizador para nos oferecer uma personagem plausível, equilibrada, capaz de abandonar a pesada carga imposta pela tradicional dicotomia campo/cidade depois de extrair, de cada divisão espacial e humana, substâncias úteis não para a realização da perfeição, mas sim para a mais natural sobrevivência. Abandonando, no final do romance, o campo, o protagonista opta por um «recomeço» que lhe pertence inteiramente, sem que

⁹⁸ *Ibid.*, p. 63.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 227.

¹⁰⁰ Rui Couceiro, *op. cit.*, p. 445.

o autor lho imponha como enunciação do seu programa moralizador e oferecendo-nos, desta forma, uma obra atual e plausível.

Considerações finais

O romance de Rui Couceiro oferece-nos um cativante itinerário literário durante o qual são revisitadas, consciente ou inconscientemente, obras de Camilo Castelo Branco, Júlio Dinis ou Eça de Queirós. Porém, a obra do jovem autor português não se limita, como já vimos, a dialogar com as obras especificadas, mesmo que estas constituam uma notável expressão e celebração da memória. Esta memória, que a vida campestre parece reativar, oferecendo o espaço mais propício ao seu orgânico desenvolvimento, tem aqui o seu próprio ciclo, cujo fecho fica desconhecido e que nos parece, até ao final, imprevisível, mesmo que o futuro, anteriormente bloqueado, comece a construir-se com as engrenagens à vista. Tão natural como o rio, a memória flui, desaparecendo para além dos horizontes que a nossa limitada vista é capaz de acompanhar.

A tradicional dicotomia campo/cidade também se dilui neste final de romance, sendo substituída por uma solução menos radical e mais natural, em que as duas «versões de mim» continuam a coexistir. Diferentemente das outras obras, a mudança operada pelo espaço rural não se impõe como solução final e irreversível. Nem testemunhamos aqui a já estereotipada «reconciliação [...] com a vida»¹⁰¹, como nos outros romances, embora o final represente também «um recomeço»¹⁰². Este recomeço abrange, desta vez, uma afirmação da história pessoal e uma forte capacidade de decisão que resulta, parcialmente, da benéfica abdicação da pretensão moralizadora por parte do autor, e surge acompanhado pela natural possibilidade de haver, num futuro que não nos é revelado, uma desgraça futura¹⁰³. Mesmo no final, tudo continua feito de abrangentes dualismos que revelam a natureza humana na sua verdadeira complexidade. Cidade e campo deixam de ser os tirânicos polos de uma dicotomia que tem imposto, durante séculos, a sua

¹⁰¹ Eça de Queirós, *A cidade e as serras*, p. 247.

¹⁰² Rui Couceiro, *op. cit.*, p. 445.

¹⁰³ Veja-se, para mais detalhes, a página 446 do romance de Rui Couceiro.

ditadura de irreversível fixação da identidade. O autor não só revela um espaço rural e um espaço urbano igualmente sujeitos à crise, como também supera a típica divisão campo/cidade através do bucolismo tentador, mas impossível, que nos propõe, desenhando, desta forma, um cenário amplo e profundamente humano.

Referências bibliográficas

- Branco, Camilo Castelo, *A queda d'um anjo*, Funchal, Nova Delphi, 2011.
- Chevalier, Jean, e Alain Gheerbrand, *Dicionário dos símbolos*, Alfragide, Editorial Teorema, 2023.
- Couceiro, Rui, *Baiôa sem data para morrer*, Porto, Porto Editora, 2022.
- Dinis, Júlio, *A morgadinha dos canaviais*, Porto, Livraria Simões Lopes, 1948.
- Mónica, Maria Filomena, *Cesário Verde, um génio ignorado*, Lisboa, Alêtheia Editores, 2007.
- Queiroz, Eça de, *A cidade e as serras*, Porto, Lello & Irmão, 1917.
- Queiroz, Eça de, «Civilização», in *Contos*, Lisboa, Livros do Brasil, s.d.
- Sousa, Sérgio Guimarães de, «Modos de ler, ironia e realismo em Camilo. Sobre *A queda dum anjo*», in Catarina Infante do Carmo, Joana Matos Frias, Maria Cristina Pimentel, Ricardo Nobre e Rita Patrício (Orgs.), *Presença e Memória. Homenagem a Paula Morão*, Lisboa, Edições Colibri, 2022, pp. 527-539.
- Williams, Raymond, *O campo e a cidade na história e na literatura*, trad. por Paulo Henrique de Britto, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

LINGUISTICA

Dal latino all'italiano: la punteggiatura nei documenti cancellereschi dell'età pre-moderna¹

Judit W. SOMOGYI

Università Cattolica Pázmány Péter di Budapest

Abstract. The study examines the graphic means of marking morphosyntactic structures of texts written in Latin, in the vernacular and in cipher from early modern Italian chancelleries. The analysis focuses on punctuation marks and their functions in documents edited using these codes. The paper also briefly discusses the problems of the contemporary use of the Latin punctuation tradition.

Keywords: *early modern chancellery writings, punctuation, language code-switching, writing system change.*

1. Introduzione

Nella seconda metà del Trecento, l'uso del volgare in Italia, oltre al latino, divenne sempre più comune nelle relazioni politiche e diplomatiche. I documenti superstiti dei maggiori centri di potere dimostrano che si diffuse ben presto la comunicazione bilingue: nei rapporti "esterni" (cioè con governi oltre il confine) si continuò a usare il latino, mentre nell'amministrazione interna delle cancellerie il latino fu gradualmente sostituito dal volgare². Nel secolo seguente, alcuni messaggi furono redatti

¹ This study was made in the framework of the PPKE-BTK-KUT-23-5 project with the support and funding provided by the Faculty of Humanities and Social Sciences of Pázmány Péter Catholic University.

² Tavoni (1992: 47-48).

adooperando una tecnica ancora poco diffusa, la quale permetteva di inviare al destinatario i messaggi che contenevano informazioni rilevanti in forma segreta cioè criptata³. Pertanto, come documentato da molte fonti archivistiche, all'uso alternativo dei codici linguistici si aggiungeva nella strumentazione comunicativa contemporanea una nuova strategia: la possibilità di scambio tra codici grafici (alfabetici e criptici). Tuttavia, di coloro che si occupavano di cancelleria solo una minoranza si serviva di tutti e tre i codici: il latino non era più il mezzo esclusivo per imparare a scrivere⁴, e la commissione di cifratura (oltre alle difficoltà tecniche dell'esecuzione) prevedeva anche aspettative di fiducia.

Poiché alcuni testi trasmettevano informazioni politiche rilevanti, era fondamentale che i destinatari interpretassero nel modo più accurato possibile il contenuto dell'attuale messaggio, secondo le intenzioni del mittente. Nella maggior parte degli scritti sopravvissuti si possono osservare segni di punteggiatura intercalati nel testo per facilitarne l'elaborazione – ciò nonostante vengono a galla vari interrogativi relativi alla prassi interpuntiva dell'epoca. In questo articolo ne discuterò due, illustrati con esempi tratti da documenti custoditi negli archivi di Stato di Milano e Modena.

In primo luogo, esaminerò la sopravvivenza della punteggiatura latina nei testi di cancelleria, tenendo presente che la prima norma sulla punteggiatura per il volgare vide la luce a metà del Cinquecento⁵. Dopo indagherò se qualche traccia di sostegno interpuntivo possa essere rilevata anche nei testi cifrati, pur preservando la sicurezza del crittogramma.

³ Berardi & Beutelspacher (2001: 158). Nella prassi diplomatica coeva dei maggiori centri italiani, tra i diversi metodi criptici, veniva utilizzato quello della sostituzione monoalfabetica, cfr. Kahn (1996), Singh (2001). Il metodo si basava su un insieme di simboli definiti e registrati in una "chiave delle cifre". Il valore di ogni simbolo cifrante era sempre univoco; un unico criptosimbolo poteva pure corrispondere a un gruppo di lettere, a una parola o più parole, cfr. W. Somogyi (2019). Le chiavi sopravvissute dimostrano che la crittografia contemporanea non si limitava solo alla sostituzione delle lettere dell'alfabeto, bensì nella maggior parte dei sistemi era previsto l'uso di certi elementi di precauzione per assicurare l'inviolabilità del codice, ad esempio i simboli crittografici venivano scritti senza spazi, venivano inseriti nel testo elementi che rendevano più difficile la decrittazione clandestina ecc. Sulle caratteristiche di chiavi tre e quattrocentesche, cfr. W. Somogyi (2016).

⁴ Larson (2001: 80-81).

⁵ Dolce (1550).

Nelle analisi mi concentrerò sulla presenza dei segni di punteggiatura svolti a evidenziare le caratteristiche morfosintattiche e pragmatiche del testo.

2. L'eredità della punteggiatura latina


Il potere unificante della stampa libraria contribuì notevolmente all'indipendenza del volgare.

Il processo fu anche agevolato grazie all'attività delle cancellerie, nonostante in esse le caratteristiche della prassi manoscritta continuassero per molto tempo a svolgere un ruolo dominante. Tra i vari generi di testo (lettere, istruzioni, relazioni, protocolli) redatti in latino o in volgare in cancelleria o in missione, comparirono solo sporadicamente testi privi di segmentazione. Le sezioni di testo più ampie vennero spesso separate per una disposizione spaziale (ad esempio, un nuovo paragrafo), per l'inserimento di altri simboli grafici (ad es. il segno di paragrafo) o di elementi lessicali di organizzazione testuale (ad es. l'avverbio *item* ripetuto). Per la marcatura della struttura morfosintattica e pragmatica furono adoperati diversi sistemi di punteggiatura anche nei testi latini. In alcuni trattati grammaticali latini dell'epoca si presentava l'insieme interpuntivo antico di tre punti⁶ oppure si descriveva qualche tecnica ideata per punteggiare basandosi sulle abitudini locali. I tre punti del sistema classico erano utilizzati per delimitare unità più ampie dei testi destinati alla lettura ad alta voce davanti a un pubblico. Il sistema, elaborato per la scrittura in maiuscolo, prevedeva la collocazione dei punti in diverse posizioni (bassa, media, alta) facendo distinzione tra proposizione, frase, periodo.




In seguito, con la diffusione della lettura silenziosa, si è fatto ricorso a una serie di strumenti per supportare l'interpretazione individuale del testo; a tal fine, si è ampliato il numero di segni da utilizzare che potevano comparire anche in funzioni che prima non erano marcate.

⁶ Il primo sistema di punteggiatura conosciuto fu elaborato da Aristofane di Bisanzio (250-180 a.C.) e divenne ampiamente noto nella descrizione di Elio Donato (*Ars grammatica*) nel secolo IV, cfr. Holtz (1981: 585-602).

Per illustrare la situazione (in modo schematico) che si è venuta a creare, riporto di seguito alcuni esempi tratti da due libri manoscritti conservati presso la Biblioteca Universitaria di Padova. Nei libri in questione furono copiate grammatiche latine, alcune insieme a una loro sezione sulla punteggiatura. Negli esempi citati, riproduco la denominazione dei segni di interpunzione e – per quanto sia possibile – la loro forma grafica, senza l'esame del trattato; in (1b, 2c, 3b) inoltre riporto l'elenco dei segni interpuntivi adoperati dal copista nella scrittura del testo in questione. I segni in (1) sono tratti da *De accentibus et De posituris* di Aelius Donatus (*Miscellanea grammaticale*, sec. XV; ms. 1049, ff. 3-4). I simboli in (2) si leggono in un trattato anonimo (dello stesso volume dal titolo *De punctis* (*Miscellanea grammaticale*, sec. XV; ms. 1049, ff. 5-7). Il testo citato in (3) è un estratto dall'*Ortographia* di Vittorino da Feltre (*Miscellanea di opere grammaticali*, pp. XIV-XV, ms. 1291).








Di seguito, nelle analisi e negli esempi rappresenterò i segni di interpunzione evidenziandoli graficamente attraverso una cornice; per indicare la virgola, seguendo l'uso dell'epoca, adopero il segno grafico .











(1) Aelius Donatus




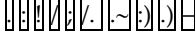











(1a) subdistinctio 
 media distinctio 
 distinctio 

(1b)  





(2) (anonimo)

(2a) coma 
 colon 
 periodus 
 virgula 
 semipunctus 
 punctus interrogativus 
 gemipunctus 

(2b) coma  sive sic 
 colum 
 periodus  sive sic  o 
 virgula 
 punctus interrogativus 
 semipunctus  sive yphen 

- parenthesis 
 gemipunctus 
 punctus exclamatorius vel admiratoris 
 (2c) 
- (3) Vittorino da Feltre
 (3a) distinctio 
 subdistinctio 
 clausula 
 punctus copulativus 
 punctus suspensivus 
 punctus abreviativus 
 punctus distinctivus 
 punctus interrogativus  o 
 punctus conclusivus 
 (3b) 

Il passo citato in (1a) descrive il sistema antico (elaborato alle maiuscole, cfr. *supra*) - il cui uso decade a partire dal IX secolo (con l'introduzione delle minuscole)⁷; neanche il copista stesso lo usava nel libro, cfr. (1b).

Il trattato copiato sulle pagine seguenti del libro, di autore sconosciuto, fornisce in realtà due apparati di punteggiatura. Il sistema citato in (2a) annovera sette segni; però alla fine del trattato segue un altro elenco di nove segni. Nella seconda lista sono elementi nuovi - rispetto all'elenco precedente - le *parenthesis* e il *punctus exclamatorius vel admiratoris*, cfr. (2b); su nove segni della lista, tre (*coma*, *periodus*, *semipunctus*) potevano essere rappresentati da diverse forme grafiche. Nel testo del trattato, sorprendentemente, il copista ha utilizzato in totale dieci segni diversi, tra cui risultano pure  e , i quali non sono inclusi negli elenchi precedenti - però non ha adoperato tutti i segni elencati sopra, come ad esempio  , cfr. (2c).

Nel terzo esempio, l'autore menziona nove segni interpuntivi, cfr. (3a), a cui associa un totale di sette forme grafiche - vale a dire che due segni potevano ricorrere con più di una denominazione (e avere più funzioni). L'elenco comprende anche varianti grafiche per *punctus interrogativus*. Il copista si è leggermente discostato dal contenuto del trattato nel copiare il

⁷ Serafini (2001: 97-102).

testo, ad esempio con l'uso delle parentesi $\boxed{ }$ che non sono incluse nell'elenco, cfr. (3b).

A mio avviso, gli esempi sopra citati – sebbene dimostrino differenze solo nelle designazioni e nelle forme dei segni – illustrano in modo (forse più che convincente) convincente il fatto che sia le regole proposte per la punteggiatura dei testi latini, sia i modi in cui esse venivano applicate, difficilmente potevano funzionare come linee guida per chi volesse scrivere in volgare. Peraltro, è da notare pure che, come si ricava dalle grammatiche, fino praticamente alla fine del XVI secolo non si teneva conto delle differenze tra le proprietà morfosintattiche del latino e del volgare e la maggior parte dei teorici sosteneva l'uso del sistema latino di punteggiatura nel volgare⁸.

3. INTERPUNZIONE NEI TESTI DI CANCELLERIA

3.1. *Scritti in latino e in volgare*

La prima analisi riguarda otto lettere (sei in latino e due in volgare)⁹ della corrispondenza tra Bartolomeo Calco¹⁰ e il figlio Giovanni Agostino Calco (novembre 1490-marzo 1493). Nelle sue due lettere in latino¹¹, il padre Calco usa solo il punto \cdot e i due punti $\ddot{\cdot}$ per articolare il testo. Con il punto egli indica l'abbreviazione delle parole e separa delle unità del testo (ad es., il testo del messaggio dalla formula conclusiva della lettera, i dati cronologici dalla formula conclusiva ecc.). I $\ddot{\cdot}$ ricorrono tra proposizioni della frase,

⁸ Dolce, ad esempio, afferma nella sua opera sopra citata: “a nostri di l'uso del ben puntare ne componimenti Latini non è diverso da quello, che da giudiciosi scrittori è serbato ne i Poemi e nelle scritture Thoscane”. Dolce (1550, (79r). Anche gli autori dei più significativi trattati grammaticali pubblicati alla fine del secolo ritennero opportuno utilizzare il modello di punteggiatura latino nei testi volgari, cfr. Maraschio (2008:122–136).

⁹ Le lettere sono conservate presso l'Archivio di Stato di Milano (ASMi), nel carteggio Visconteo-Sforzesco, busta n. 642/11. Le lettere si possono osservare anche nel database online creato dal gruppo di ricerca Vestigia (www.vestigia.hu), dove sono accessibili maggiori informazioni sui documenti e sulle relative immagini digitali. Nel presente studio i documenti saranno etichettati con la sigla "Vest" seguita dal loro ID record del database Vestigia.

¹⁰ Bartolomeo Calco (1434–1508) fu il primo segretario del ducato sforzesco. Il figlio, Giovanni Agostino, svolse attività politico-amministrativa nella cancelleria sforzesca (Petrucci 1973).

¹¹ Vest. 2256, 2257.

inoltre una volta per mettere in rilievo¹² un componente strutturale: si veda struttura possessiva “regis ¶ literas” nell’esempio citato in (4).

- (4) cui illud quoque significabis a me pannoniae regis ¶ literas ¶ quas diligenter a me custodire velle significavit

Nella sua lettera scritta in volgare¹³, invece, Bartolomeo Calco utilizza cinque diversi segni di punteggiatura. Con il punto ¶ egli indica l’abbreviazione e la fine della frase, ma inserisce il segno anche tra proposizioni oppure, come si può osservare nell’esempio citato in (5)¹⁴, tra costituenti della frase (el ser.mo re dhungaria ¶ deve havere publicato) ed elementi sintattici (mentione ¶ duno aviso avuto).

La virgola ¶ ricorre soprattutto tra proposizioni, in alcuni casi tra componenti sintagmatici indicando l’enfasi data all’elemento seguente. Alla fine di alcune frasi appaiono i due punti ¶. Si osserva un trattino ¶ alla fine di una riga; il segno ¶ chiude il testo.

- (5) Et perche tra le altre cose contengono dicte litere ¶ fanno anchora mentione ¶ duno aviso avuto ¶ che el Ser.¶^{mo} re dhungaria ¶ deve havere publicato el matrimonio ¶ tra la sua m.¶^a et quella ¶ ser.¶^{ma} Regina ¶ como vedrai ¶ Se non li fosse commodita di tempo ¶ de potere alla sua ex.¶ ben explicare tutti li avisi contengono epse litere ¶ Tu ¶ vederai s[imili]ter de farli intendere questo aviso ¶ perche [...].

Nelle sue quattro lettere latine, il giovane Calco utilizza in totale cinque diversi segni – sono gli stessi segni, con una leggera variazione, che abbiamo visto nella scrittura volgare di suo padre. Di questi segni, ¶ e ¶ si trovano in tutte e quattro le sue lettere; in una lettera questo sistema è completato dai segni ¶ e ¶, in un’altra da ¶ e in una terza lettera dal trattino ¶. Il punto ¶ è adoperato soprattutto per indicare le abbreviazioni e i confini dei passaggi, ma in una delle lettere esso compare anche alla fine di una

¹² Si tratta di una funzione pragmatica (anti-sintattica) nei casi in cui un segno interpuntivo è inserito all’interno di una struttura sintagmatica quindi esso interrompe l’unità della struttura stessa; il suo ruolo non può essere quello di indicare il confine dell’unità bensì di mettere in evidenza il componente strutturale, cfr. Ferrari (2021: 6-7).

¹³ Vest. 2003.

¹⁴ Vest. 2247.

frase. Nelle lettere, la virgula ¶ segna il limite di proposizioni, in un testo essa compare anche alla fine di una frase. I due punti ¶ ricorrono tra proposizioni e alla fine di una frase; una volta prima della formula di conclusione.

Nel suo scritto in volgare i segni dominanti sono il punto ¶ e la virgula ¶ – il primo indica abbreviazione, chiusura della frase, separazione della formula finale della lettera. L'altro segno ha il ruolo di separare proposizioni, ma compare anche alla fine delle frasi e una volta separa un'unità parentetica inserita nella frase, provocando discontinuità nell'enunciazione¹⁵. I due punti ¶ separano proposizioni.

3.2. Testo con parti in latino, in volgare e in cifre (lettera di Giuliano Caprili)

La lettera che segue nell'analisi è una relazione dell'inviato Giuliano Caprili¹⁶ scritta al duca di Ferrara, Alfonso I d'Este, di un'udienza reale. La lettera è interessante in quanto Caprili in essa cita i discorsi dell'udienza in latino, racconta gli eventi in volgare e aggiunge alcune informazioni in forma cifrata. Il documento offre quindi l'opportunità di osservare caratteristiche di scrittura associate a diversi codici.

Nella stesura dei passi in latino, Caprili si serve di quattro segni diversi: il punto ¶, virgula ¶, i due punti ¶, il trattino ¶. Ad eccezione di quest'ultimo, tutti gli altri segni appaiono in più ruoli, inoltre la maggior parte delle funzioni sono indicate da più segni: l'abbreviazione delle parole è indicata da ¶ e da ¶; tra le proposizioni o alla fine delle frasi ricorrono il punto ¶, la virgula ¶ o i due punti ¶. Nei casi di discorso diretto, il verbo (coniugato) della frase citante è sempre seguito dai due punti ¶.

Anche nelle parti in volgare, Caprili utilizza quattro segni: il punto ¶, la virgula ¶, i due punti ¶ e le parentesi () (cfr. Figura 1). Il numero delle funzioni si aumenta a sei con l'indicazione dell'inserzione parentetica e con l'uso del punto con valore distintivo prima e dopo i numeri. Tre funzioni potevano essere indicate da più segni: tra le proposizioni e alla fine di una frase appare ora il punto ¶ ora la virgula ¶; nell'introdurre un discorso diretto

¹⁵ Mortara Garavelli (2003: 105).

¹⁶ Buda, 1521.02.16. ASMo, ASE, Ambasciatori b.4/28,11 (Vest. 1920). Sull'attività di Caprili in Ungheria cfr. W.Somogyi (2024).

ricorrono con valore presentativo tutti i segni (ad eccezione del trattino). È il punto che ricorre in quasi tutte le funzioni (salvo l'indicazione di inserzione).

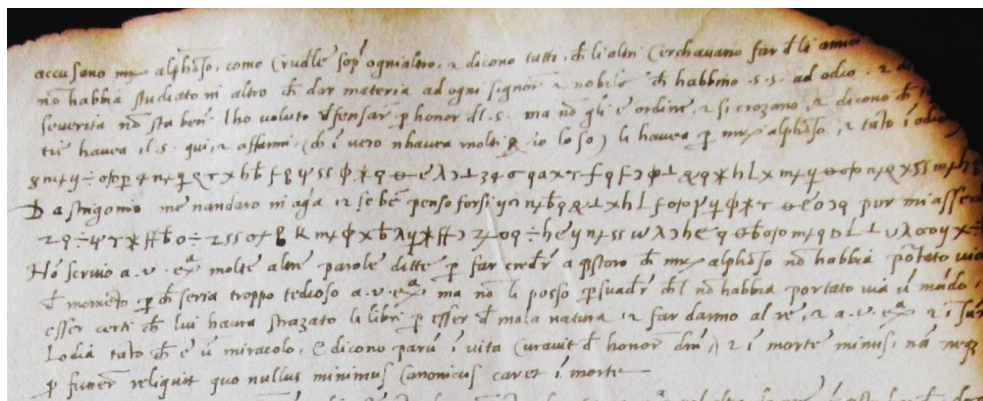


Figura 1. Estratto dalla lettera di Giuliano Caprili

Nel dettaglio, in Figura 1. si può osservare che nelle parti cifrate i criptosimboli si susseguono senza spazi e senza segni di punteggiatura tra i grafemi. Caprili, al fine di preservare la sicurezza del codice, non ha fornito alcun sostegno per l'elaborazione del testo, lasciandola al decodificatore.

3.3. Scritture alfabetiche e criptiche

3.3.1. Lettera di Beltrame Costabili¹⁷

Nella lettera alla principessa Eleonora d'Aragona di Ferrara¹⁸, l'ambasciatore Beltrame Costabili scrisse la maggior parte del testo in cifra (cfr. Figura 2); allegata alla lettera si è conservata anche la versione decifrata del crittogramma.

¹⁷ Beltramus de Costabilis, ambasciatore e vescovo di Adria (?1456–1519); cfr. Biondi (1984).

¹⁸ Esztergom, 1491.11.01.; ASMo, ASE, Carteggio Ambasciatori-Ungheria, b.2/20/37, 1r (Vest. 2998).

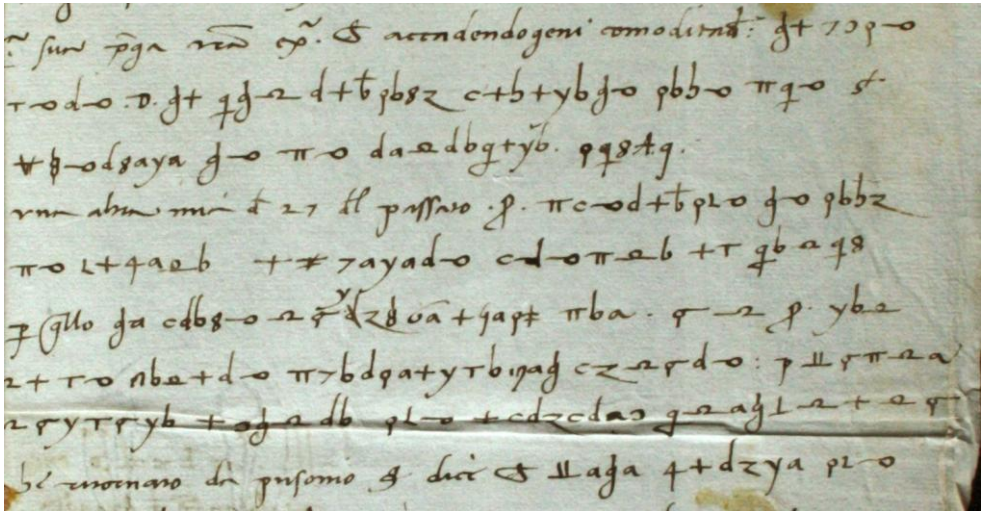


Figura 2. Particolare della lettera di Beltrame Costabili

L'immagine mostra che Costabili ha inserito spazi e segni di punteggiatura nei passaggi codificati, ad es. un punto fermo [] nella terza, quarta e sesta riga e un due punti [] nella settima riga. Tutto ciò fa pensare che egli considerasse la corretta interpretazione del contenuto più importante della sicurezza del codice - ma è anche possibile che non si sia preoccupato di cambiare le sue abitudini di scrittura durante la codifica.

Riporto in (6) la decodifica del testo cifrato, con i segni di punteggiatura inseriti dal decodificatore nel testo.

- (6) che accadendogeni commodita la faci intendere la oltra come passano le cose sue et inche termini le se ritrovano col s[] Re de Hungaria[] Come per unaltra mia de xxvij[] del passato scripsi[] sua M^{ta} spera che le cosse sue se habiano a finire presto ad votum suum[] per quello li prometteno li amici soi[] et sua M^{ta} non resta de donare sforzando il potere perche questi non tendeno ad altro che apropria utilitate[] Sanctoro e ritornato da pusiono et dice che [...]

Nell'immagine si può osservare che Costabili ha utilizzato il punto [] e i due punti [] anche nel suo testo alfabetico. Tuttavia, come risulta in (6) il decodificatore non si è servito di quest'ultimo segno nella versione decifrata del testo, ma vi ha inserito una virgola [] la quale però non risulta nella parte criptata da Costabili.

3.3.2. Lettera di Maffeo da Treviglio¹⁹

È una lettera quasi interamente cifrata²⁰ di cui è sopravvissuta anche la versione decodificata (coeva). Nella sezione alfabetica della lettera cifrata, Maffeo ha contrassegnato l'abbreviazione o con il punto □ o con i due punti □. Prima dei dati cronologici e alla fine della lettera sono osservabili simboli complessi: □/□ e □/□. La parte criptata del testo è priva di segni di punteggiatura, cfr. Figura 3.

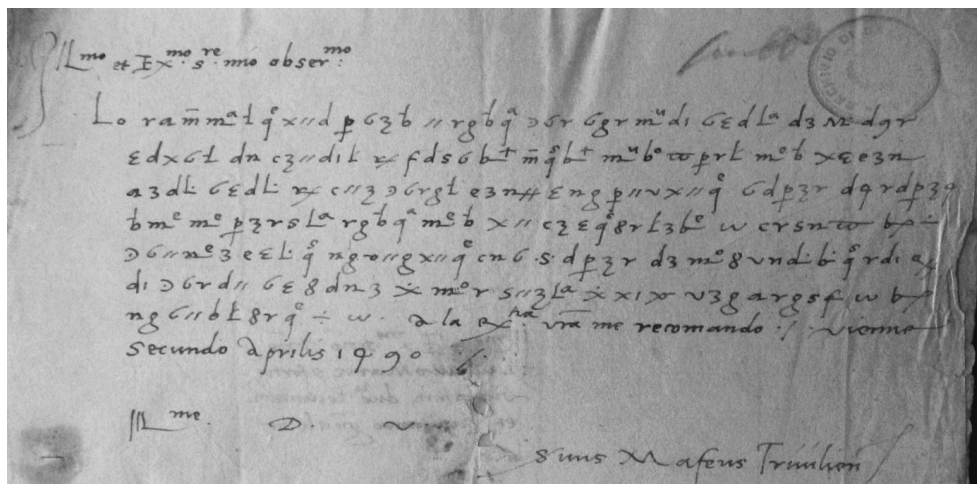


Figura 3. Lettera in cifra di Maffeo da Treviglio

Nella versione decodificata della lettera²¹ (cfr. Figura 4) è possibile notare il punto in una nuova funzione: nella prima riga il ruolo dei punti che circondano e cioè una forma coniugata del verbo *essere* è quella di distinguere tale forma dalla congiunzione omofonica (cfr. la trascrizione del testo in (7)).

¹⁹ Buglio Maffeo (Maffeo de Bullis) da Treviglio (1430 Treviglio - 1498 Roma), ambasciatore di Ludovico Maria Sforza, cfr. E. Kovács (2003).

²⁰ Vienna, 1490.04.02., ASMi, Sf., b. 642/4 (Vest. 267); il destinatario è Ludovico Maria Sforza.

²¹ Vest. 268.

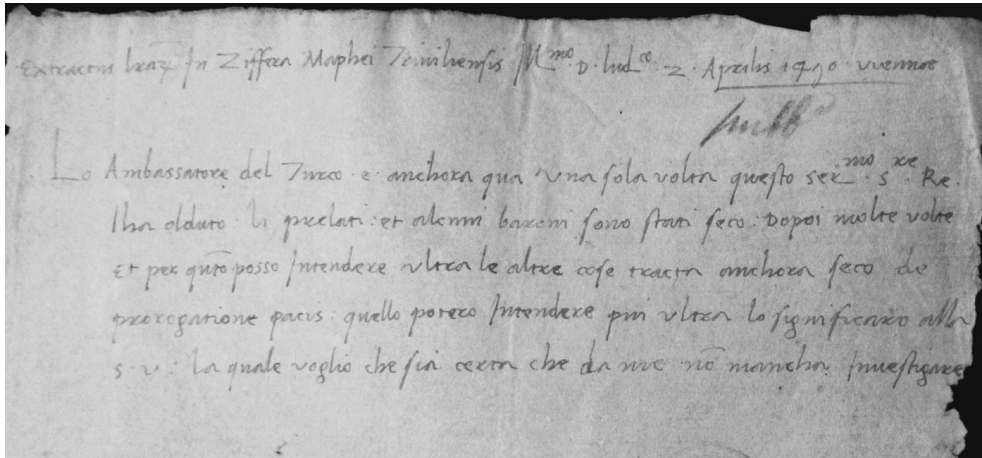


Figura 4. Versione decodificata della lettera cifrata di Maffeo da Treviglio

In realtà in questo caso si tratta di un ruolo temporaneo, che perderà il suo valore in seguito alla diffusione dell'uso dell'accento grafico. In altri testi si osserva che la funzione di distinzione morfologica è spesso contrassegnata anche dalla virgola ¶ e che può interessare altre coppie omofoniche (monosillabiche), ad esempio *o* (cong) e *ho* (verbo), *a* e *ha* ecc²².

- (7) Lo ambasciatore del turco ¶ e ¶ anchora qua una sola volta questo ser^{mo} s^{re} Re ¶ | lha olduto ¶ li prelati ¶ et alcuni baroni sono stati seco ¶ Dopo molte volte | et per quanto posso intendere ultra le altre cose tracta anchora seco di | prorogatione pacis ¶ quello potero intendere piu ultra lo significato alla | s^v ¶ la quale voglio che sia certa che da me non manca investigare

Vale la pena aggiungere anche che il decodificatore ha adoperato i due punti per chiudere frasi, tra le proposizioni e una volta tra il verbo e il suo argomento (oggetto diretto).

4. Osservazioni conclusive

Gli scritti cancellereschi esaminati illustrano varie pratiche di interpunzione in cui si riscontrano tratti della tradizione latina, ma appaiono anche nuovi elementi funzionali. Si presentano delle discrepanze tra i sistemi utilizzati, soprattutto in termini di numero e ruolo dei segni. Nelle lettere

²² L'uso della lettera *h* si è affermato solo nel Settecento, cfr. Migliorini (1996: 482).

manoscritte si può notare che in genere gli scrittori non utilizzavano automaticamente lo stesso metodo di punteggiatura nei loro testi in lingue diverse. In alcuni casi, nel testo volgare compaiono più tipi di segni, alcuni con un carico funzionale molto elevato, mentre in altri casi appare più complessa la prassi interpuntiva adoperata nei testi latini. Nei crittogrammi il supporto all'elaborazione del testo tramite la punteggiatura si mostra trascurabile. Nei testi alfabetici venivano impiegate tecniche di segmentazione che incidevano sui livelli morfologico, sintattico e pragmatico della lingua in questione. Sembra quindi che gli scriventi abbiano scelto il loro attuale metodo interpuntivo in base al sistema di scrittura e al codice linguistico. Ci vogliono ulteriori indagini per rispondere quali caratteristiche linguistiche si siano rivelate decisive, nel passaggio da un codice linguistico all'altro, nella scelta del sistema di interpunzione da adoperare.

Bibliografia

- Berardi, Luigia & Albrecht, Beutelspacher. 2001. *Crittologia. Come proteggere le informazioni riservate*. Milano: Franco Angeli.
- Biondi, Albano. 1984. Beltrame Costabili. In *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 30. [https://www.treccani.it/enciclopedia/beltrando-costabili_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/beltrando-costabili_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso 25.04.2025).
- Dolce, Lodovico. 1550. *Delle osservazioni nella volgar lingua*, Libro 3. Vinegia: Gabriele Giolito de Ferrari e fratelli.
- Ferrari, Angela. 2021. La punteggiatura italiana oggi. Virgola e connettivi pragmatici. In Banfi, Emanuele & Diadori, Pierangela & Ferrari, Angela (eds.), *Didattica della punteggiatura italiana a apprendenti giapponesi, coreani, vietnamiti, cinesi e arabi*, 3–17. Siena: Edizioni Università per Stranieri di Siena.
- Holtz, Louis (ed.). 1981 *Donat et la tradition de l'enseignement grammatical. Etude et édition critique*. Paris, CNRN. 585–602.
- Kahn, David. 1996. *The Codebreakers – The Story of Secret Writing*. London: Weidenfeld and Nicholson.
- E. Kovács, Péter. 2003. Corvin János házassága és a magyar diplomácia [Il matrimonio di Giovanni Corvino e la diplomazia ungherese]. *Századok* 137. 958-971.

- Larson, Pär. 2011. La componente volgare nel latino medievale d'Italia (interferenze tra latino e volgare nella Toscana medievale). In Pérez, González, Maurilio & Pérez Rodríguez, Estrella (ed.), *Influencias léxicas de otras lenguas en el latín medieval*, 79-93. Universidad de León.
- Maraschio, Nicoletta. 2008. Il secondo Cinquecento. In Mortara Garavelli, Bice (ed.), *Storia della punteggiatura in Europa*, 122–136. Bari: Editori Laterza.
- Migliorini, Bruno. 1996. *Storia della lingua italiana*. Milano: Bompiani.
- Mortara Garavelli, Bice. *Prontuario di punteggiatura*. Roma-Bari: Laterza.
- Petrucci, Franca. 1973. Calco, Bartolomeo. In *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 16. [https://www.treccani.it/enciclopedia/bartolomeo-calco_\(Dizionario-Biografico\)/?search=CALCO%2C%20Bartolomeo%2F](https://www.treccani.it/enciclopedia/bartolomeo-calco_(Dizionario-Biografico)/?search=CALCO%2C%20Bartolomeo%2F) (ultimo accesso 27.04.2025.)
- Serafini, Francesca. 2001. *Punteggiatura. Storia, regole, eccezioni*. Milano: Rizzoli.
- Singh, Simon. 2001. *Kódkönyv. A rejtjelzés és rejtjelfejtés története*. Budapest: Park Kiadó.
- W. Somogyi, Judit. 2016. Caratteristiche strutturali di cifrari monoalfabetici italiani nei secoli XIV e XV. *Verbum*, XVII/1-2. 195–217.
- W. Somogyi, Judit. 2019. Forrás, érték – más szemmel [Fonte, valori – con nuove prospettive], 459-466. In Haader, Lea & Juhász, Dezső & Korompay, Klára & Szentgyörgyi, Rudolf & Terbe, Erika & C. Vladár, Zsuzsa (eds.). *Forráskutatás, forráskiadás, tudománytörténet III*. Budapest: Magyar Nyelvtudományi Társaság.
- W. Somogyi, Judit. 2024. Giuliano Caprili magyarországi levelei [Lettere di Giuliano Caprili dall'Ungheria], 47-58. In H. Szilasi, Ágota (ed.), *Örökségünk védelme és jövője 6. - Eger és Itália*. Eger: Dobó István Vármúzeum.
- Tavoni, Mirko. 1992. *Il Quattrocento*. Bologna: il Mulino.

Alcuni effetti dell'ortografia sulle pronunce substandard dell'italiano

Bálint HUSZTHY

Università Eötvös Loránd di Budapest

Abstract. This paper explores how written language can influence spoken language, challenging the traditional generative linguistic view that orthography has no effect on phonological competence. In particular, it highlights how substandard spoken varieties of Italian are shaped by the standard written form; especially in the Northern varieties, where the standard orthography has contributed to the emergence of phonological features absent in local dialects, such as consonant gemination and changes in laryngeal features. These developments suggest that literacy and standardized writing systems can act as catalysts for phonological change.

Keywords: *orthographic influence, Substandard Italian, phonological change, consonant gemination, laryngeal features*

1. Come influisce la lingua scritta sul parlato?

Uno dei principi fondamentali della linguistica generativa è che la forma più immediata di manifestazione del linguaggio avviene attraverso la lingua parlata e non quella scritta (cfr. Chomsky 2006). Quest'ultima, infatti, non ha la capacità di influenzare la competenza fonologica dei parlanti, rimanendo sempre secondaria rispetto al parlato. In altre parole, la grafia non può avere un impatto sul sistema fonologico delle lingue (cfr. Stubbs 1980; Sampson 1985). Se consideriamo due varietà sociolinguistiche dello stesso idioma, esse possono essere strutturalmente molto simili (o

addirittura identiche), anche se sono scritte con alfabeti diversi, come nel caso del serbo e del croato. Inoltre, eventuali modifiche del sistema grafico non comportano cambiamenti nella struttura fonologica della lingua (cfr. Mountford 1990).

Un caso estremo di modificazione del sistema grafico è il cambiamento di alfabeto, come avvenne, ad esempio, con il turco (dalla scrittura di «tipo arabo» a quella latina), con il vietnamita (dalla scrittura di «tipo cinese» a quella latina), in vari stati ex sovietici (prima da diversi sistemi al cirillico, poi dopo il 1990 indietro) e anche nel caso del rumeno (dalla scrittura cirillica a quella latina). La domanda che sorge è se questi cambiamenti abbiano almeno minimamente influenzato la fonologia di queste lingue; la risposta tradizionale, tuttavia, dovrebbe essere negativa. Nonostante ciò, è possibile osservare alcune modifiche nella pronuncia dei parlanti, probabilmente dovute ai cambiamenti del sistema grafico, anche se esse non riguardano necessariamente la struttura fonologica della lingua, ma si limitano a sottili modificazioni fonetiche, che interessano la struttura superficiale piuttosto che quella profonda. Per illustrare questa affermazione, porto due esempi dal rumeno.

Il passaggio dall'alfabeto cirillico a quello latino ha avuto un effetto sulla pronuncia del dittongo rumeno [ja], che in precedenza corrispondeva a una singola lettera <я>, ma dopo il cambiamento dell'alfabeto, il suono ha ricevuto un digramma e da allora è rappresentato dal nesso vocalico <ea>. Secondo un'indagine recente (cfr. Huszthy 2023), nella pronuncia rumena odierna, questa combinazione di lettere è talvolta realizzata come la sequenza delle vocali [e] ed [a], e non sempre suona come un dittongo monosillabico [ja]. Quindi, mentre la pronuncia standard di <ea> dovrebbe essere [ja] (o in altre trascrizioni [ea], cfr. Chitoran 2002), nella parlata spontanea talvolta appare come bisillabica: [ea]¹.

L'altro esempio rumeno riguarda una riforma ortografica più recente: quella del verbo *a fi*, 'essere'. Quattro forme dell'indicativo presente del

¹ L'indagine si è basata su un questionario, in cui i rispondenti dovevano indicare il numero delle sillabe in diverse parole target contenenti vari dittongi e iati. I risultati mostrano che circa il 10-25% dei partecipanti percepisce il dittongo <ea> come bisillabico in parole come p. es. *treaz* 'sveglio', *jneapăn* 'ginepro', *fleac* 'cosa da niente', ecc. (Per ulteriori dettagli della ricerca v. Huszthy 2023).

verbo *essere* (1sg, 1pl, 2pl, 3pl) contengono la vocale alta centrale [i], la cui lettera corrispondente nel nuovo alfabeto latino del rumeno era inizialmente <î>, p. es. *sînt* [sint] 'essere, ind. pres., 1sg, 3pl'. In una riforma del 1993, questa lettera del verbo è stata sostituita con una <u> latineggiante: *sînt* > *sunt*, con la condizione che la pronuncia mantenesse l'originaria vocale alta centrale [i] (cfr. Fircă 2009). Tuttavia, ciò non è avvenuto e la gente ha iniziato a pronunciare il verbo con la vocale alta velare [u], suggerita dalla nuova ortografia. Questa piccola modificazione fonetica, che ha origine dalla scrittura, ha trasformato la pronuncia del verbo *essere* rumeno, tanto che nella nuova edizione del dizionario ortografico (DOOM 2021), il verbo è stato riintrodotto con la nuova pronuncia [sunt]².

Tali cambiamenti fonetici, che derivano da modificazioni alfabetiche o ortografiche, suggeriscono che la scrittura possa in effetti influenzare la pronuncia delle lingue, eventualmente anche a livello fonologico, cioè strutturale. In questo articolo verificheremo questa affermazione in relazione alla lingua italiana, cercando di identificare vari ambiti della fonetica e della fonologia delle pronunce substandard dell'italiano che potrebbero essere state influenzate dall'ortografia della varietà standard.

2. La standardizzazione incompleta dell'italiano

La formazione dell'italiano standard può contare su una storia assai lunga e complessa, definita come la «questione della lingua», sviluppatasi a partire dal basso Medioevo (cfr. Migliorini 1994). La standardizzazione dell'italiano è un processo ancora in corso, che coinvolge diversi livelli del linguaggio (come la morfologia, la sintassi, la semantica e il lessico), ma tra questi manca (e ha sempre mancato) uno molto importante: il livello della fonetica. Infatti, i criteri di pronuncia dell'italiano standard non sono del tutto determinati (cfr. Krämer 2009, 2022). Per questo motivo, gli italiani nativi sono sempre in grado di riconoscere l'accento dialettale o regionale di altri italiani nativi, solamente in base alla loro pronuncia (cfr. Beccaria 1988).

Queste varietà diatopicamente marcate verranno definite in quest'articolo *substandard*: sono varietà dell'italiano che tendono ad

² Cfr. il lemma *a fi* sul sito <https://doom.lingv.ro/cautare/q/fi> (ultima visita: 30. 03. 2025).

avvicinarsi allo standard, ma non lo raggiungono completamente a causa dei tratti fonetici, che, non avendo una norma stabilita, rivelano sempre la provenienza dei parlanti. In realtà, tutte le varietà parlate dell'italiano letterario possono essere considerate dei substandard, mentre lo standard vero e proprio è più che altro un linguaggio scritto, poiché, nel caso dell'italiano, la lingua letteraria si basa letteralmente sulla letteratura³.

Tutto ciò ha una conseguenza importante per questo articolo: la grafia in italiano è molto influente ed essa è lo strumento principale per trasmettere le norme dello standard agli utenti della lingua. In altre parole, se un parlante vuole passare dal dialetto allo standard, si rifà alla lingua scritta. Questo è possibile anche perché l'ortografia dell'italiano si basa sul principio della scrittura fonetica, vale a dire che esiste un legame diretto tra fonemi e grafemi, il che può dare ai parlanti l'idea che la lingua si pronunciasse come si scrive.

Tuttavia, ciò potrebbe avere delle conseguenze diacroniche per le varietà non toscane: infatti, i parlanti tendono ad adeguare la pronuncia del loro substandard alla grafia del toscano. E se i parlanti di un certo dialetto, scegliendo il codice standard, si adeguano al linguaggio scritto, questo processo di adeguamento, a lungo termine, potrebbe modificare la fonetica (e in alcuni casi anche la fonologia) del loro dialetto. Il modello semplificato di questo cambiamento linguistico è visualizzato nella Tabella 1.

Tabella 1: Modello ipotizzato del cambiamento dell'italiano parlato per la grafia standard

a)	I parlanti utilizzano varie mescolanze di codice (<i>code-mixing</i>) tra diversi livelli dialettali.
b)	Se cambiano allo standard, sono guidati dalla grafia dell'italiano normativo.
c)	Pertanto, la forma dell'input per la loro pronuncia sarà quella del linguaggio scritto.
d)	L'input, nella loro pronuncia, si trasforma adeguandosi alla fonologia del dialetto.
e)	L'output è una forma mista (substandard) che ha caratteristiche sia dialettali che standard.
f)	Se il parlante ricambia al dialetto, utilizzerà anche elementi tratti dal substandard.
g)	L'adattamento all'ortografia standard modifica la fonetica del dialetto.

³ In altre parole, il principale motivo diacronico della mancata standardizzazione fonetica dell'italiano è che, all'epoca della determinazione della varietà normativa (operata da Bembo nel 1525), erano già trascorsi due secoli rispetto al linguaggio di riferimento indicato (quello delle «Tre Corone Fiorentine»), della cui pronuncia autentica non rimanevano più indizi certi.

In base al modello della Tabella 1, se si arriva all'ultimo passaggio, si verifica un cambiamento nella lingua parlata «dall'alto», influenzato dalla grafia dello standard. Per esempio, potrebbero comparire elementi fonetici (o fonologici) in dialetti in cui prima non erano presenti, come le consonanti lunghe nel Nord.

In questo articolo presenterò due ambiti di interesse di questo cambiamento presunto. Per ragioni di spazio, i fenomeni saranno descritti senza una vera e propria analisi; tuttavia, l'articolo intende costituire un punto di riferimento per future ricerche sull'argomento, cioè sulla fonologia laboratoria dell'italiano parlato influenzato da quello scritto, con l'obiettivo di verificare le ipotesi proposte nei prossimi capitoli (e anche altre possibili): la presunta geminazione consonantica nei substandard settentrionali (cap. 3), e vari tratti laringali delle stesse varietà (cap. 4).

3. La lunghezza consonantica

Consonanti lunghe monomorfemiche (cioè *geminate*) compaiono solo in poche lingue indoeuropee, ma sono presenti in italiano. Tuttavia, la loro distribuzione è diatopicamente condizionata e, pertanto, mancano a Nord dell'isoglossa «La Spezia-Rimini» (Loporcaro 2009). Cioè nei dialetti settentrionali non si formarono delle geminate dal latino e quelle ereditate si semplificarono, diventando scempie. Si vedano a questo proposito gli esempi riportati nella Tabella 2.

Tabella 2: Formazione di consonanti geminate in italiano e la loro assenza nel Nord, *apud* Loporcaro 2009, 2011; AIS)

a) latino	<i>lactem</i>	<i>captivus</i>	<i>oculus</i>	<i>Batuere</i>	<i>benulus</i>	<i>siccus</i>
b) italiano	<i>latte</i>	<i>cattivo</i>	<i>occhio</i>	<i>Botta</i>	<i>bello</i>	<i>secco</i>
c) nel Nord	Lig. <i>laite</i>	Piem. <i>catif</i>	Lom. <i>öc</i>	Em. <i>Bota</i>	Lig. <i>belo</i>	Ven. <i>seco</i>

Come si vede in 2b, in italiano (e nei dialetti centrali e meridionali) diverse geminate si formarono a partire dal latino attraverso varie assimilazioni consonantiche. Tali formazioni, tuttavia, sono assenti nei dialetti del Nord (v. 2c), analogamente a quanto avviene nelle altre lingue romanze (p. es. Fr. *lait* 'latte', Sp. *seco* 'secco', Por. *bater* 'battere', ecc.). Le

consonanti lunghe mancano anche nelle pronunce regionali del Nord, dove vengono generalmente sostituite da un allungamento compensatorio della vocale tonica precedente, p. es.: *bello* ['bɛ:lo], *bocca* ['bo:ka], *botta* ['bɔ:ta] ecc.

Quando, invece, gli italiani settentrionali desiderano passare dal dialetto all'italiano standard, tendono spesso ad allungare le consonanti che nel dialetto sono brevi. Questa affermazione necessita ancora di essere verificata tramite precisi esperimenti controllati: in questa sede rimane un'ipotesi, sebbene siano già stati ottenuti alcuni risultati preliminari nell'ambito di un'indagine in corso per una tesi di laurea. La ricerca comprendeva la lettura di un testo campione da parte di tre informatori settentrionali e tre meridionali; il testo conteneva diverse parole bersaglio con consonanti lunghe, p. es. *appartamento*, *mattina*; *ragazzo*, *villaggio*; *Boccaccio*, *Botticelli* ecc. La durata delle consonanti geminate è stata misurata in millisecondi con un programma di analisi acustica (Praat) ed è stata confrontata con la durata di consonanti scempie (p. es. in *vita*, *ape*, ecc.). I risultati preliminari mostrano un allungamento evidente delle geminate nella pronuncia degli informatori settentrionali. Sebbene la durata delle geminate sia complessivamente inferiore rispetto a quella rivelata nei parlanti meridionali, essa risulta comunque nettamente superiore rispetto a quella delle scempie. Ulteriori osservazioni rilevanti indicano che la geminazione è più sistematica nel caso dei nomi propri (p. es. in *Boccaccio*) e che la durata è maggiore in posizione postonica (p. es. in *ragazzo*) rispetto a quella in posizione pretonica (p. es. in *mattina*). Naturalmente, sarà necessario ripetere gli esperimenti in condizioni più controllate, con un numero maggiore di informatori e con materiali di ricerca meglio progettati ed elaborati per una misurazione più precisa. Tuttavia, anche questi primi risultati suggeriscono che la geminazione consonantica stia diventando un tratto fonologico anche delle varietà substandard settentrionali.

Secondo la mia proposta, l'allungamento consonantico nella pronuncia degli italiani settentrionali è un effetto dell'influenza della grafia dell'italiano standard. Questi parlanti hanno acquisito la geminazione in modo simile a come si apprenderebbe un tratto fonologico di una lingua straniera: hanno iniziato a usarlo nella propria varietà e, infine, tale tratto è diventato parte integrante del loro dialetto. Poiché la lunghezza consonantica è chiaramente

rappresentata nell'ortografia italiana attraverso il raddoppiamento delle lettere, i parlanti dispongono di un mezzo visivo per determinare quando devono allungare le consonanti in una parola. Questo fenomeno può essere osservato anche tramite le attestazioni lessicalizzate del *raddoppiamento fonosintattico*⁴. Nelle varietà settentrionali, infatti, il raddoppiamento è assente, per cui i parlanti del Nord pronunciano consonanti brevi in espressioni come *a Dio, tre cani, o pure* ecc. Però allungano le consonanti nelle forme lessicalizzate delle stesse espressioni, quando la grafia impone il raddoppiamento, p. es. in *addio, Treccani, oppure, eccetera*. In conclusione, la grafia dell'italiano standard ha senza dubbio influenzato le pronunce substandard settentrionali, all'interno delle quali si è sviluppato un tratto fonologico precedentemente assente: la geminazione consonantica⁵.

4. Tratti laringali consonantici

Oltre alla geminazione, nelle pronunce substandard dell'italiano si possono osservare diversi altri tratti fonologici consonantici che sono riconducibili all'influenza della grafia della varietà standard. Un gruppo di fenomeni riguarda la fonologia laringale, ossia i meccanismi relativi al grado di sonorità e all'aspirazione delle ostruenti. In questo contesto, la grafia può esercitare un'influenza sulle varietà substandard per la distinzione di sonorità tra le lettere che rappresentano consonanti omorganiche, come *p~b, t~d, k~g, f~v*. Questa distinzione può rendere i parlanti consapevoli della scelta tra consonanti sorde o sonore nel substandard, anche quando nel dialetto è in uso l'altro membro della coppia laringale. In questa sede verranno menzionati solo due processi: la *lenizione intervocalica* e la *desonorizzazione finale*.

⁴ Il *raddoppiamento fonosintattico* è un fenomeno fonologico riguardante la geminazione di consonanti iniziali in un determinato contesto fonosintattico, presente solo nelle varietà centrali e meridionali dell'italiano (cfr. Loporcaro 2011).

⁵ Un'ulteriore prova del fatto che gli italiani settentrionali abbiano acquisito la geminazione consonantica attraverso la grafia si trova nel loro accento straniero. Infatti, tendono ad allungare le consonanti doppie anche in lingue straniere, influenzati dall'ortografia, anche se quelle consonanti sono brevi nella lingua target (cfr. Huszthy 2013; Bassetti 2017).

La lenizione intervocalica è una delle caratteristiche fonologiche più peculiari dei dialetti italiani del Nord. In base a questo fenomeno, le ostruenti (soprattutto le occlusive) scempie e sorde si indeboliscono in posizione intervocalica, trasformandosi principalmente in sonore (cfr. Loporcaro 2011). Con una certa esagerazione, si potrebbe affermare che nel gruppo dialettale settentrionale non si riscontrano occlusive intervocaliche sorde. Si vedano a questo proposito gli esempi riportati nella Tabella 3.

Tabella 3: Occlusive intervocaliche in italiano e in dialetti settentrionali, *apud* Loporcaro 2009, 2011; AIS

a) latino	<i>frater</i>	<i>rota</i>	<i>lupus</i>	<i>capitium</i>	<i>periculum</i>	<i>iocare</i>
b) italiano	<i>fratello</i>	<i>ruota</i>	<i>lupo</i>	<i>capezzolo</i>	<i>pericolo</i>	<i>giocare</i>
c) nel Nord	Ven. <i>fradel</i>	Lom. <i>röda</i>	Ven. <i>luvo</i>	Em. <i>gavel</i>	Piem. <i>prigu</i>	Em. <i>zügà</i>

Invece, nella situazione dialettale attuale, la forma scritta delle parole in italiano standard ha influenzato le pronunce substandard (e, talvolta, anche quelle regionali e dialettali), favorendo così la comparsa di occlusive intervocaliche sorde nel Nord. Questa affermazione necessita ancora di essere supportata da indagini condotte nell'ambito della fonologia laboratoria (*LabPhon*). Tuttavia, sulla base di osservazioni impressionistiche, si può ipotizzare che nel parlato emergano forme miste substandard, che rappresentano una via intermedia fra lo standard e il dialetto, caratterizzate dalla presenza di occlusive scempie sorde, p. es. *fratel*, *r(u)ota*, *capel*, *p(e)rico*, *zucà*, ecc. (cfr. 3b e 3c). Di conseguenza, nelle varietà substandard settentrionali attuali, le occlusive intervocaliche sorde compaiono con variazione sia *intraspeaker* che *interspeaker*, probabilmente a causa dell'influenza esercitata dalla lingua scritta.

Una situazione simile si osserva nel caso del tratto laringale delle consonanti ostruenti in posizione finale. Nell'italiano standard (e nella maggior parte dei dialetti centrali e meridionali), le ostruenti non possono comparire in coda sillabica: le consonanti finali sono quindi esclusivamente sonoranti (come /l, n, m, r/). Nei dialetti gallo-italici, invece, le ostruenti possono trovarsi in posizione finale per ragioni fonotattiche, ma subiscono il processo di desonorizzazione finale (*final obstruent devoicing*), analogamente a come avviene in molte lingue romanze occidentali, come il catalano, il

provenzale, l'arpitano, il francese antico ecc. In altre parole, nei dialetti italiani gallo-italici si trovano solo ostruenti finali sorde, come nei seguenti esempi: Em. *catif* 'cattivo', *veduf* 'vedovo', Lom. *orba/örp* 'cieco, f./m.', Lom. *fonk* 'fungo' ecc. (cfr. Loporcaro 2009, 2011). Tuttavia, i parlanti settentrionali, conoscendo la forma scritta delle parole nello standard, hanno acquisito nelle varietà substandard (e talvolta anche nel loro dialetto) la pronuncia sonora delle stesse ostruenti finali, dando così luogo a versioni miste delle parole, soggette a variazione *intraspeaker* ed *interspeaker*, ancora una volta sotto l'influsso della grafia dell'italiano standard.

5. Conclusioni

La conclusione generale di questo articolo è una risposta positiva alla domanda iniziale: il linguaggio scritto può effettivamente influenzare quello parlato, arrivando persino a modificarne la fonetica e la fonologia. Sebbene questi effetti derivanti dalla scrittura siano spesso lievi e difficili da osservare, la loro esistenza è indiscutibile e può rappresentare un campo fertile per ulteriori ricerche approfondite.

La principale causa di tale influenza è la diffusione dell'alfabetizzazione: i parlanti sono consapevoli della forma scritta delle parole e tendono spesso ad adattarci la pronuncia, soprattutto nelle lingue caratterizzate da un'ortografia trasparente. In questi casi, infatti, la forma scritta finisce anch'essa per diventare un *input* per i processi fonologici.

Nel caso dell'italiano, l'ortografia normativa ha senza dubbio avuto un impatto sulle varietà parlate. Quando i parlanti ricorrono all'uso del codice standard si affidano alla grafia e ciò porta a una pronuncia substandard che incorpora elementi fonetico-fonologici influenzati dall'ortografia. Questo effetto, se protratto nel tempo, può trasformare la fonologia stessa delle varietà substandard, dando origine a fenomeni come quelli presentati nell'articolo: la formazione di consonanti geminate nelle varietà settentrionali e il mutamento dei tratti laringali.

Bibliografia

- AIS = *Atlante linguistico ed etnografico dell'Italia e della Svizzera meridionale*. Online: <https://navigais-web.pd.istc.cnr.it/>
- Bassetti, Bene. 2017. Orthography affects second language speech: Double letters and geminate production in English. *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition* 43/11. 1835–42.
- Beccaria, Gian Luigi. 1988. *Italiano antico e nuovo*. Milano: Garzanti.
- Chitoran, Ioana. 2002. *The Phonology of Romanian: A constraint-based approach*. Berlin, New York: Mouton De Gruyter.
- Chomsky, Noam. 2006. *Language and Mind*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DOOM 2021 = *Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române*. Online: <https://doom.lingv.ro/>
- Firică, Camelia. 2009. The phonetic or the etymological principle in Romanian orthography? *Govor* 26. 53–62.
- Huszthy, Bálint. 2013. L'accento straniero degli italiani: Esiste un "accento italiano" comune? *Verbum Analecta Neolatina* 14/1–2. 167–181.
- Huszthy, Bálint. 2023. Az írás hatásai a kiejtés változására [Orthographic effects on sound change]. In Cser A., Nemesi A. (eds.), *Nyelvelmélet és diakrónia 5*. [Language theory and diachrony 5], 307–332. Budapest: PPKÉ BTK.
- Krämer, Martin. 2009. *The Phonology of Italian*. Oxford: Oxford University Press.
- Krämer, Martin. 2022. Italian. In C. Gabriel, R. Gess, T. Meisenburg (eds.), *Manual of Romance Phonetics and Phonology*, 559–596. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Loporcaro, Michele. 2009. *Profilo linguistico dei dialetti italiani*. Roma, Bari: Laterza.
- Loporcaro, Michele. 2011. Phonological processes. In M. Maiden, J. C. Smith, A. Ledgeway (eds.), *The Cambridge History of Romance Languages I*, 109–154. Cambridge: Cambridge University Press.
- Migliorini, Bruno. 1994. *Storia della lingua italiana*. Firenze: Bompiani.
- Mountford, John. 1990. Language and writing-systems. In N. E. Collinge (ed.), *An Encyclopedia of Language*, 378–396. London: Routledge.
- Sampson, Geoffrey. 1985. *Writing Systems: A Linguistic Introduction*. London: Hutchinson.
- Stubbs, Michael. 1980. *Language and Literacy: The Sociolinguistics of Reading and Writing*. London: Routledge.

Sull'assenza del dittongamento spontaneo nel nome del fiore *rosa* (con alcune note sul cromonimo)¹

ANDREA RIGA

Università Roma Tre

Abstract. This study makes an initial contribution to re-examining the reasons for the absence of the Tuscan diphthongization in *rosa* 'rose', the name of the flower, which is therefore generally considered a Latinism and not a word of unbroken tradition. After presenting some notes on *rosa* as a chromonym, especially with reference to its relationship to phytonym and its dating, the sources – treatises (from the 17th century onwards) and Italian historical grammars – that have, in various ways, pointed out and attempted to justify the absence of the diphthongization are reviewed.

Keywords: *Historical grammar; Tuscan diphthongization; phytonyms; chromonyms*

1. Premessa

Il sostantivo *rosa* come nome di fiore è documentato, come risulta dal corpus OVI², nei testi volgari italo-romanzi sin dalla prima metà del XIII secolo in area cremonese (nel *Libro* di Ugucione da Lodi), veneta (nei *Proverbia que dicuntur super natura feminarum*, forse l'attestazione più

¹ Ringrazio il prof. Paolo D'Achille per avermi suggerito lo studio di questo tema e per le indicazioni che mi ha fornito nel corso dell'indagine.

² [http://gattoweb.ovi.cnr.it/\(S\(ipg1epw0moacha23glrxpyc\)\)/CatForm01.aspx](http://gattoweb.ovi.cnr.it/(S(ipg1epw0moacha23glrxpyc))/CatForm01.aspx).

antica: cfr. TLIO), emiliana (nell' *Ave Maria, clements et pia* in piacentino [av. 1239] e nei *Parlamenti in volgare* di Guido Faba [1243ca.]) e toscana (negli *Affitti della badia di Santa Fiora d'Arezzo* [1240], a cui si aggiungono le toscanizzate *Rime* di Giacomo da Lentini [1230-50] e di Pier della Vigna [av. 1249]; si consideri anche il verso iniziale «Rosa fresca aulentissima» del celebre *Contrasto* di Cielo d'Alcamo, che reca maggiori tracce della veste linguistica originaria). Tutta la lessicografia storica, etimologica e dell'uso contemporaneo italiana (DEI, DELI, D-O, DSE, EVLI, GDLI, GRADIT, S-C, Z) fa risalire la data di prima attestazione al 1250 con riferimento al sopra citato Giacomo da Lentini ('fiore profumato molto decorativo di vari colori, con lungo gambo spinoso': GRADIT). Questa parola è solitamente considerata un latinismo (da RÖSAM, voce di origine preindoeuropea con riscontri indoeuropei nel greco e nell'iranico) e non una voce di tradizione ininterrotta, aspetto ribadito, da ultimo anche da Tomasin (2023: 39–40), che ha considerato i suoi esiti in prospettiva romanza, con alcune interessanti precisazioni e indicazioni:

Nel caso delle voci spagnole e francesi appena richiamate [ovvero *rosa* e *modo* per lo spagnolo e *amour* per il francese], la spiegazione dell'apparente scarto [rispetto all'esito atteso, dittongato] è rintracciata nel fatto che si tratterebbe di parole che non fanno parte del lessico *ereditario* delle rispettive lingue [...], ma rappresenterebbero dei *prestiti* (*amour* sarebbe tardivo adattamento della forma non francese, ma provenzale *amor*) o delle voci dotte, cioè dei latinismi del tipo di quelli di cui abbiamo già parlato: così, *modo* proverrebbe dal lessico colto e *rosa* (che presenta forma senza dittongo anche in francese e in italiano, mentre dittonga solo occasionalmente in alcune varietà romanze sparse) sarebbe anch'essa una voce estranea al lessico contadino quotidiano: un'altra voce dotta, forse influenzata dall'uso di quella parola *in latino* in preghiere e giaculatorie che circolavano anche nel popolo, e ne influenzavano la pronuncia (*rosa mystica* era ad esempio un attributo di Maria nelle litanie).

Che in area toscana la parola sia un cultismo sembra effettivamente confermato dall'assenza del dittongamento (RÖSA > *ròsa* e non **ruòsa*), sebbene non si possano escludere altre piste interpretative: oltre all'ipotesi, avanzata con cautela da Tomasin, che si tratti di una parola "semidotta" (Migliorini 1973), possono essere prese in esame altre due possibilità: che la

voce sia entrata in Toscana da un'area che non conosceva il dittongamento spontaneo, o che, nel periodo antico, almeno il nome della rosa selvatica (o canina) presentasse un esito dittongato. Non intendo qui, visto lo spazio a disposizione, vagliare queste ipotesi, su cui tornerò più diffusamente in un'altra sede; intendo invece soffermarmi prima sulla storia più recente della voce, e cioè sull'uso di *rosa* come cromonimo in rapporto al fitonimo, per poi passare in rassegna trattati e grammatiche storiche che si soffermano sul problema del mancato dittongamento.

2. Note sul cromonimo

Il cromonimo *rosa*, che deriva certamente dal nome del fiore, è stato recentemente esaminato, insieme agli altri termini di colore che nel corso del tempo hanno indicato in italiano l'area cromatica ROSA, da D'Achille & Grossmann (2023), i quali hanno rilevato, tra le altre cose, come gli aggettivi derivati da *rosa* (*rosaceo*, *roseo*, *rosato*) indicassero inizialmente (quando?) l'originario colore rosso del fiore, che acquisì varie gradazioni di rosa soltanto a partire dalla fine del Medioevo. Nello stesso saggio si affronta, inoltre, il problema della datazione del cromonimo, che è documentato come aggettivo in *acqua rosa* a partire dalla fine del Duecento (TLIO) e poi con sicurezza (cfr. anche D'Achille in stampa) nelle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* di Ugo Foscolo (1802), mentre in funzione di sostantivo nei *Pensieri diversi* di Francesco Algarotti (pubblicati postumi nel 1765), consistente retrodatazione, questa, rispetto alla data indicata dal DELI e dal GDLI (1885 con riferimento al mineralogista Luigi Bombicci Porta). Attraverso Google Libri e ATR è possibile anticipare al XVII secolo la prima occorrenza del s.m. e dell'agg. inv. *rosa* (seppure riferito a *colorin* e quindi non ancora pienamente aggettivale; i contesti andrebbero confermati con altri esempi dell'epoca, che al momento non sono riuscito a rintracciare).

Rosa del Ciel MARIA,
 Quasi Aurora sorgente,
 A noi la luce invia
 Dal Rosato Oriente:
 E ne gli Eterei Campi
 Sparge in un ROSA, & ALBA, odori, e lampi, e

Fiori di Gierico, e Pianta
 Del vero Sole Aurora,
 Il Suol di Rose ammanta,
 Il Ciel di Rose infiora,
 E in Serto triplicato,
 Hà di QUINDECI ROSE il capo ornato
 (Bernardo Morando, *La Rosalina*, Venetia, Guerigli, 1662: 623).

La Bella Egeria drento s'impaluda,
 Che d'Amatunta par la Dea amorosa,
 Né tal comparza fa quanno spaluda
 La Signora del mar tanto vezzosa;
 La Signora del mar tanto vezzosa;
 Dal mezo in su se sguazza tutta ignuda,
 D'un colorin come tra grigio e rosa;
 Una gran cioma havea de capelvenere,
 Né la più vaga mai fu in questo genere
 (Giovan Camillo Peresio, *Jacaccio, ovvero Il palio conquistato* [av. 1688], a
 cura di Francesco A. Ugolini, vol. II [unico], Roma, Società Filologica
 Romana, 1939: 190).

A me pare, che queste attestazioni (l'una in italiano, l'altra in dialetto), si collochino plausibilmente nel quadro storico-terminologico del lessico dell'area ROSA anche in rapporto alle occorrenze dei latinismi derivati da *rosa*, apparsi già nel Trecento (*rosato* e *roseo*; *rosaceo* risale alla fine del XV secolo), e, quindi, anteriori al sostantivo (Altissimi 2023a). Tra i derivati segnalo, in funzione di cromonimo s.m., anche *rosino* – di cui ho trovato qualche attestazione seicentesca –, accostato, nel primo degli esempi di seguito riportati, a *scarlattino* (altro diminutivo, a cui si aggiunge nel testo anche *persichino*) e *incarnato* (su cui cfr. Altissimi 2023b) e poi a una serie di altre gradazioni di *rosso*; e, nel secondo, esplicitamente definito in relazione all'*incarnato*:

L'uno, e l'altro [l'autore si riferisce ai colori *rosso* e *bianco* della pianta dell'anemone] ritrovasi semplice, e doppio; dal rosso poi ne viene lo scarlatino, il rosino, l'incarnato, il persichino, il di rosa secca, il rosso vilutato, il rosso del fiocco verde, & il Pavoto (Vincenzo Tanara, *L'economia del cittadino in villa*, 2 ed., Bologna, HH. del Dozza, 1648: 276).

La terza di color rosino, ò chiaro incarnato.
 Sembante à questa io posso
 La Terza innanzi hor porvi
 (*Rime dell'anonimo consecrate a Giesu Maria*, Roma, Eredi del Corbelletti, 1648: 9).

Questi contesti riflettono ancora una volta la progressiva determinazione di un'autonoma area cromatica ROSA (apparsa, come detto, a partire dal XVI secolo) rispetto a quella del ROSSO (Altissimi 2023a).

3. Il nome del fiore nei trattati e nelle grammatiche storiche italiane

Il nome del fiore ha attirato, proprio per l'assenza del dittongamento spontaneo, l'attenzione di diversi studiosi interessati ai fatti di lingua, che hanno, nel tempo, tentato di spiegare o anche soltanto segnalato questa sua peculiarità.

La prima menzione rinvenuta è nelle *Origini della volgar toscana favella* di Celso Cittadini (Siena, Marchetti, 1604: 182–183), che ne parla a proposito dei vocaboli affetti da «sbandamento», quelli cioè che «escono delle regole ordinarie, e quasi soldati sbandati e fuor di schiera, non seguon l'insegna del lor Capitano», in cui rientrano anche altre parole che, diversamente dagli sviluppi fonetici attesi nel toscano, non dittongano:

Tale fra gli altri è *chioma* in molti luoghi delle Rime del Petrarca, e degli altri nostri Poeti, il qual vocabolo venendo da *coma* del Latino, doveva per ragione in Toscano far *Cuoma*, se egli voleva con ragione ritener l'O aperto, o vero far *coma* con l'O chiuso, o veramente, *cOma*, puro, e schietto, è nel Latino, senza tramutamento alcuno di vocale per virtù di seconda, e di terza Lingua, in quella maniera, che di *polus*, si sa *polo*, di *rogus*, *rogo*, di *colit*, *cole*, e simiglianti, e non interporvi altramente l'aspirazione, e l'I liquido, così come egli fa contra ogni regola di Lingua Toscana³.

L'autore propone qualche altro esempio, tra cui, per l'appunto, *rosa*:

Così ancora seguendo la regola della prima Lingua, la quale sempre, dove la parola toscana ritien l'O aperto, che si truova nella sua origine

³ In realtà *chioma* deriva dal lat. *cōmula(m)*, diminutivo di *cōma* 'chioma' (dal gr. *kómē*), con metatesi (DEI, DELI, EVLI).

Latina; senza avere altra consonante dopo se in quella sillaba medesima, piglia dinanzi a se [sic] l'U liquido, come di *rota*, e *bonus*, e *dolet* si forma *ruota*, e *buono*, e *duole*, e simili altri senza fine. Or da *nodus*, e *modus* si doveva dir *nuodo*, e *muodo*, e da *rosa*, *ruosa*, e da *dotis duote*, e pur non di meno uscendo essi vocaboli di schiera si proferiscono *nodo*, e *modo*, e *rosa*, e *dote*, ritenendo l'O aperta senza pigliarvi dinanzi U liquido, non si potendo sostener, nè difendere altramente, che per virtù di questa Origine dello sbandamento⁴.

Dedicato al dittongamento italiano è, nel pieno Ottocento, un articolo, dall'icastico titolo *Del dittongo rinforzativo nella lingua italiana*, di Adolfo Mussafia, in cui si osserva:

Risponde al latino *ō*, il che però così s'intenda, che non sempre l'*ō* si muta in *uo*, ma che *uo* viene sempre da *ō*. Imperocchè oltre a' casi generali che recammo (vocali sdrucchiole seguite da due consonanti) in cui l'*ō* resta *o*, abbiamo molte parole piane in cui l'*ō* sebbene innanzi una semplice consonante, resta *o*: *modo* (*mōdus*), *rosa* (*rōsa*), *nota* (*nōta*), e *v[i]a* dicendo (9). Il che però non ha forza alcuna a scemare il valore della legge; chè non s'ha diritto di chiedere alla lingua più fatti di quelli ch'ella offre: basta che in questi si vegga l'uniformità (10); sì la renderebbe dubbia e malcerta il mutamento di *ō* in *uo*, il che però non accade che nella sola voce *uovo* (*ōvum*). Ed anzi quasi tutte le voci che registreremo possono per armonia del verso o per vaghezza di latinismi venir scritte e pronunciate coll'*o* semplice; così il poeta dice *foco*, *rota*, *ovo*, e va dicendo (*Rivista ginnasiale e delle scuole tecniche o reali* 3, 1856: 699).

Di nostro interesse, soprattutto per il valore e l'interesse storico-documentario che assume nel quadro qui tracciato, è l'indicazione della nota 9:

L'osservazione che la lingua spagnuola, più costante che non la nostra nell'uso del dittongo (*ue*) pure in queste parole: *modo*, *nota*, *rosa* ecc., non l'ha, potrebbe condurci a supporre che nella *romana rustica* esse si pronunciassero coll'*o* lungo.

Di circa vent'anni posteriore è l'annotazione nel noto *Proemio* dell'*Archivio glottologico italiano* (1, 1873: VI) di Graziadio Isaia Ascoli, che, nella prima nota al testo, in cui critica i principi manzoniani a cui si ispira il *Nòvo dizionario* di Giovan Battista Giorgini ed Emilio Broglio (G-B), segnala:

⁴ Su *ruota*, cfr. DÉRom (s.v. */*rɔt-a*/).

Il dittongo può non isvilupparsi, o anche ritacere, in qualche esemplare toscano o italiano, come è per esempio in *rósa*; ma allora si tratta di un *o* aperto (*r_osa*); e quindi si dice, nel barbaro linguaggio della scienza, che *l'uó* e *l'o* aperto italiano sono i due normali succedanei dello stesso elemento latino. Ora siccome *l'o* dell'odierno fiorentino in *novvo*, in *more* (muore) ecc., è naturalmente aperto, ed anzi più aperto e più lungo, secondo gli esperti inclinano a credere (D'ANCONA, D'OVIDIO), che non sia quello di *rosa*, così il 'Novo Vocabolario' potrebbe forse dire, che *l'ó* fiorentino rimanendo pur sempre diverso, secondo la sua diversa radice latina, i diritti della storia non sono punto lesi dalle pronuncie fiorentine, secondo la diversa quantità latina (*novvo*, *amóre*), sono così remote fra di loro, che è un mero capriccio della storia il non averci dato due diversi caratteri per rappresentarle; e che l'amore della precisione, e i suggerimenti del sapere, e appunto il desiderio di diffondere la pronuncia toscana o fiorentina, oggi ben piuttosto porterebbero a distinguere costantemente, pur nella scrittura: *rosa* (*r_osa*) da *r_osa* (*r_osa*, *corrosa*), che non a un'ortografia la quale confonda la *solá* (*s_ola*) e la *suóla* (*s_olum*), *scóla* per bene e *scuóla* per bene; e via di questo passo. Meno male sarebbe l'imporci di scrivere *uómo* e di leggere *ómo*.

Sembra, dunque, che Ascoli, sostenuto dalle intuizioni di alcuni importanti studiosi dell'epoca, attribuisca, non distaccandosi poi molto da Mussafia, l'origine del mancato dittongamento a un (presunto) grado di apertura vocalica inferiore in confronto, nella fattispecie, ai fiorentinismi *novvo* e *more*.

La rassegna qui proposta può essere ancora arricchita con due passi tratti dall'*Origine della lingua italiana* di Girolamo Torquati (Roma, Armanni, 1885: 254)⁵, il primo dei quali offre una testimonianza della diffusione della pronuncia *ruosa* per *rosa* nei territori del Patrimonio (cioè nella zona del Lazio corrispondente all'attuale provincia di Viterbo e all'area di Civitavecchia) e nella parte dell'Umbria più vicina alla Toscana:

Ma qui cade in acconcio un'altra osservazione, cioè che non è punto improbabile che il Volgo romano, anche nell'età dell'Africano Minore, pronunciasse *l'O* in molte voci quasi *UO* Dittongo come lo pronunciava lo stesso Volgo nel secolo XIII dell'Era nostra, come tuttora lo pronunciano i Marinesi, e come comunemente si sente sul labbro de' popoli del Patrimonio, e di quella parte dell'Umbria che è a confine colla Toscana. Salvo la differenza del suono dell'*O*, cui i Marinesi

⁵ Sull'opera di Torquati, cfr. Lorenzetti (2008).

pronunciano bruscamente *stretto*, le altre nominate popolazioni pronunziano *aperto*; gli uni e le altre dicono *Tuorto* per *Torto*, *Ruosa* per *Rosa*, *Puoco* per *Poco*, *Muonica* per *Monica*; *Muorto* per *Morto*, *Buotto* per *Botto*, *Cuotto* per *Cotto*, *Cuorno* per *Corno* etc. etc.

L'altro, invece, sottolinea come questa pronuncia possa essere rintracciata anche in altre parlate della penisola (Torquati 1885: 351):

ci è dato pur conoscere la ragione, onde presso molti popoli della nostra penisola viene intercalato l'*U* in alquante voci, le quali mentre secondo l'Ortografia si debbono scrivere solamente coll'*O*; nulladimeno sono pronunziate quasi vi fosse intercalato un *U* come: *Muorto* (morto), *Ruosa* (rosa), *Muoto* (moto); *Cuotto* (cotto), *Puoco* (poco) etc.

All'inizio del secolo successivo Silvio Pieri, in uno studio pubblicato sul già menzionato *Archivio glottologico italiano* (16, 1902: 167) e dedicato agli esiti della sibilante intervocalica nella nostra lingua, precisa:

Abbiamo, inoltre, in aperto contrasto alla norma: *cašo*, *vašo*, *quasi*², *Tommašo*, *chieša*, *višo*, *spošo -a*, *roša*, *uoša* (v. Diez s.v.), *ušo*, *confušo -a*³. Di questi, son *quasi* e *roša* notoriamente ribelli anche per altre ragioni (ci attenderemmo *quase* e *ruosa*), e il nome del fiore, nella continuazione dell'*ö* appare eslege in quasi tutti i dialetti romanzi e si considera come voce dotta, è – stante il suo *s*, non rotacizzato – addirittura un problema di fonologia latina (cfr. LINDSAY, op. cit. [*The Latin Language*, Oxford, Clarendon Press, 1894], IV 148).

Questo passo appare, tra le altre cose (non da ultima l'indicazione sugli esiti della sibilante), interessante anche per il confronto romanzo, che pone il problema dell'assenza di dittongamento di *rosa* in una prospettiva diversa rispetto a quella finora emersa, che ha riguardato soltanto l'italiano di base toscana e altre varietà italo-romanze.

Veniamo ora alle grammatiche storiche dell'italiano e dei dialetti italiani. Le uniche, tra quelle esaminate⁶, a menzionare *rosa*, considerandola un cultismo, sono: Meyer-Lübke (1941: 39), che la cita insieme *bove*, *foro*, *mero*,

⁶ Salvo omissioni, *rosa* non è segnalata nelle grammatiche storiche di Tekavčić (1972), Castellani (2000), Patota (2007) e D'Achille (2019). Mi sembra opportuno rilevare che gli unici testi a ricordare la categoria di "voci semidotte" sono Castellani (2000: 25–26) e D'Achille (2019: 43).

*modo, tono e Giove*⁷; Rohlf's (1966-1969: § 107), che indica, come ulteriore prova dell'origine dotta, anche l'esito non dittongato del fr. *rose*, anche se – precisa l'autore stesso – nell'Alta Italia (lomb. *rōsa*) non si notano nella maggior parte dei casi sviluppi irregolari; e, da ultimo, Serianni (1998: 40), che la riporta in un gruppo di latinismi (*cibo, Claudio, impero, pigro*, ecc.), affiancati dalle possibili, ma non documentate, evoluzioni popolari. Diverso, invece, il trattamento riservato alla parola da D'Ovidio & Meyer-Lübke (1932: 79), che definiscono *rosa* come voce semidotta (secondo gli autori a favore di questa origine «parla il -s-, poi il franc. *rose*, lo spagn. *rosa* invece di **ruesa*; ma venez. *riosa*, lomb. *rōsa*, tosc. *ruose* nel Carducci, *Cantil. e Ball.*»); va precisato che l'attestazione in Carducci 1871: 59 è ripresa da un canto popolare meridionale del XIV secolo, poi toscanizzato, il cui primo verso recita *Brunetta, ch'ài le ruose alle mascielle* [corpus OVI], e non si riferisce al fiore, ma al colore tendente al rosso delle guance della donna e va, dunque, esaminato alla luce di quanto detto nel § 2)⁸.

È evidente, in definitiva, come per *rosa*, a causa della concorde individuazione come voce di trafila interrotta, non sia mai stata avvertita l'esigenza di accluderla nella casistica delle eccezioni del dittongamento spontaneo o, per dirla con il sopra ricordato Cittadini, degli «sbandamenti» (o, ancora, quantomeno tra quei casi “sospetti”, per i quali è possibile ipotizzare anche una diversa evoluzione).

4. Considerazioni conclusive

Il contributo, oltre a mostrare come nell'analisi della documentazione relativa al fitonimo sia da tenere presente l'evoluzione del cromonimo, la cui storia è piuttosto singolare, ha soprattutto consentito di evidenziare come la questione dell'assenza del dittongamento spontaneo sia stata posta dai grammatici e linguisti italiani a partire dal XVII secolo e come le recenti grammatiche storiche abbiano offerto soluzioni diverse al problema, che

⁷ Su *modo*, che per Serianni (1998: 40) è voce dotta, cfr. D'Achille (2019: 43), per il quale segue, invece, una trafila semidotta (questa stessa interpretazione etimologica è fornita anche dal DEI).

⁸ Un altro esempio tratto dallo stesso canto è il seguente: «sotto le ciglia porta cinque cuose, / amor e foco e fiamma e giglio e ruose» (da rilevare la rima tra *cuose* e *ruose*, che può aver determinato l'esito dittongato; cfr. corpus OVI).

vanno esaminate all'interno di un quadro romanzo e alla luce di ulteriori dati relativi al periodo delle Origini.

Bibliografia

a) Dizionari

- DEI = Battisti, Carlo & Alessio, Giovanni. 1950–1957. *Dizionario etimologico italiano*. 5 voll. Firenze: Barbèra.
- DELI = Cortelazzo, Manlio & Zolli, Paolo. 1979-1988. *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*. 5 voll. Bologna: Zanichelli (New ed.: Cortelazzo, Manlio & Cortelazzo, Michele A. [eds.] *Il nuovo etimologico*. 1999).
- DÉRom = Buchi, Éva & Schweickard, Wolfgang. *Dictionaire Étymologique Roman*. (<http://stella.atilf.fr/DERom/>).
- D-O = Devoto, Giacomo & Oli, Gian Carlo & Serianni, Luca & Trifone, Maurizio. 2025. *Nuovo Devoto-Oli. Il vocabolario dell'italiano contemporaneo 2025*. Firenze: Le Monnier.
- DSE = Patota, Giuseppe & Della Valle, Valeria (eds.). 2022. *Dizionario storico-etimologico. Parole da scoprire*. Roma: Istituto della Enciclopedia Treccani.
- EVLI = Nocentini, Alberto (with the collaboration of Parenti, Alessandro). 2010. *l'Etimologico. Vocabolario della lingua italiana*. Firenze: Le Monnier.
- G-B = Giorgini, Giovan Battista & Broglio, Emilio. 1870-1897. *Novo vocabolario della lingua italiana secondo l'uso di Firenze*. 4 voll. Firenze: M. Cellini & C.
- GDLI = Battaglia, Salvatore (then Bàrberi Squarotti, Giorgio). 1961-2009. *Grande dizionario della lingua italiana*. 21 voll. + 2 suppl. (ed. Sanguineti, Edoardo). Torino: Utet. (<https://www.gdli.it/>).
- GRADIT = De Mauro, Tullio (ed.). 2007. *Grande dizionario italiano dell'uso*. 6 voll. + 2 suppl. Torino: Utet (chiavetta USB).
- TLIO = *Tesoro della lingua italiana delle origini*. (<http://tlio.ovi.cnr.it>).
- S-C = Sabatini, Francesco & Coletti, Vittorio & Manfredini, Manuela. 2024. *Dizionario italiano Sabatini-Coletti*. Milano: Hoepli.
- Z = Zingarelli, Nicola. 2025. *Lo Zingarelli 2025. Vocabolario della lingua italiana*. Reprint of the 12th ed. eds. by Canella, Mario & Lazzarini, Beatrice & Zaninello, Andrea. Bologna: Zanichelli.

b) *Studi*

- Altissimi, Elisa. 2023a. *I cromonimi nella trattatistica italiana del Cinquecento*. Roma-Losanna: Università di Roma Tre-Université de Lausanne. (Doctoral Dissertation).
- Altissimi, Elisa. 2023b. Che colore è l'incarnato?. *Italiano digitale* 25. 117–119.
- Carducci, Giosue (ed.). 1817. *Cantilene e ballate, strambotti e madrigali nei secoli XIII e XIV*. Pisa: Nistri.
- Castellani, Arrigo. 2000. *Grammatica storica della lingua italiana*, vol. 1. Bologna: il Mulino.
- D'Achille, Paolo. 2019. *Breve grammatica storica dell'italiano*. 4th edn. Bologna: il Mulino.
- D'Achille, Paolo & Grossmann, Maria. 2023. *Storia dei termini dei colori italiani nell'area ROSA*. In Andersen, Anders, & Jansen, Anne & Kragh, Kirsten (eds.), *I molti colori della filologia. Omaggio a Erling Strudsholm / The many Colours of Philology. Homage to Erling Strudsholm*, 12–20. *Globe: A Journal of Language, Culture and Communication* 17.
- D'Ovidio, Francesco & Meyer-Lübke, Wilhelm. 1932. *Grammatica storica della lingua e dei dialetti italiani*. Milano: Hoepli.
- Lorenzetti, Luca. 2008. Note a margine dell'Origine della lingua di Girolamo Torquati (1885). *Bollettino di italianistica* 5(1). 28–44.
- Meyer-Luebke, Wilhelm. 1941. *Grammatica storica della lingua italiana e dei dialetti toscani*. New ed. trad. it. Torino: Chiantore.
- Migliorini, Bruno. 1973. *Le parole semidotte in italiano*. In Id., *Lingua d'oggi e di ieri*, 227–237. Caltanissetta-Roma: Sciascia.
- Patota, Giuseppe. 2007. *Nuovi lineamenti di grammatica storica dell'italiano*. New ed. Bologna: il Mulino.
- Rohlf, Gerard. 1966-1969. *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*. 3 voll. Torino: Einaudi.
- Serianni, Luca. 1998. *Lezioni di grammatica storica italiana*. Roma: Bulzoni.
- Tekaočić, Pavao. 1972. *Grammatica storica dell'italiano*. 3 voll. Bologna: il Mulino.
- Tomasin, Lorenzo. 2023. *Prima lezione di romanistica*. Roma-Bari: Laterza.

Per uno studio dei casi di contatto linguistico tra varietà romanze medievali: i carteggi mercantili di Piero di Matteo Tecchini*

Matteo AGOLINI

Università degli Studi Roma Tre; Université de Lausanne

Abstract. This article focuses on a small *corpus* of late 14th century letters by the merchant Piero di Matteo Tecchini. Born into a Florentine family, he grew up in a Provençal and Catalan linguistic environment and is the author of hundreds of letters, today preserved at the Archivio di Stato di Prato. The wide variety of hands that wrote the letters signed with his name reveals the presence of a large commercial team supporting him, but many of his texts are linguistically hybrid. The letters written by his collaborators are entirely in a generally Tuscan vernacular, while those written by Tecchini himself (whose handwriting has been confirmed through internal elements of the correspondence) show distinctly Catalan forms within an Italo-Romance framework.

Keywords : *language of merchants ; linguistic hybridism ; Old Italian ; Old Catalan ; textuality of Old Italian.*

* Sono grato a Paolo D'Achille, a Maria Grossmann, a Lorenzo Tomasin, nonché a Margherita Quaglino e a Giovan Battista Boccardo, per le preziose indicazioni da loro ricevute nella stesura di questo contributo. Una più distesa versione delle riflessioni qui contenute si rinviene in Agolini in stampa, cui si rinvia anche per l'edizione delle missive oggetto d'analisi. Poiché la lettera in quella sede numerata come 1, quella datata 25 settembre 1385, è la sola il cui testo è disposto su entrambi i lati della carta, unicamente per quella si aggiunge al numero del rigo, nei paragrafi che seguono, l'indicazione *r* (*recto*) o *v* (*verso*).

1. Sul *corpus* avignonese tecchiniano

È ormai invalsa, tra gli studiosi, l'idea della maggiore sincerità, a fini di analisi linguistica, dei testi pratici medievali, quasi sempre conservati in originale, datati e localizzati con precisione, rispetto a quelli coevi prodotti con scopi prettamente letterari, la cui lingua originaria, già di per sé artificiosa, è andata in più casi irrimediabilmente alterandosi nel corso di lunghi e complessi processi di copiatura, che l'hanno resa oggi solo ricostruibile congetturalmente¹. Da qui un vivo interesse in ambito linguistico, soprattutto a partire dagli antesignani lavori di Schiaffini (1926), Castellani (1952) e Stussi (1965), limitatamente al contesto italiano, per le carte d'archivio, per i *documenti*, insomma, da studiare accanto ai *monumenti* (vale a dire, ai grandi Canzonieri del Due e del Trecento o all'aurea novellistica del Boccaccio o del Sacchetti), per riprendere una ben nota dicotomia introdotta da Zumthor (1973 [1963]), all'interno del cui modello

i documenti esprimono [...] la *funzione primaria* della scrittura, cioè la "intercomunicazione corrente"; laddove i *monumenti* sono tipici di una comunicazione in vario modo edificante, didattica o celebrativa (Tomasin 2023: 57).

Rientrano a pieno titolo nelle scritture di carattere pratico, limitatamente al Medioevo, l'appunto, la pagina di diario, il registro di conti e la lettera mercantile, in quanto strumento che permette agli attori coinvolti nell'arte della mercatura «di stabilire un dialogo come in una situazione di compresenza e di contemporaneità, cui mostrano di credere sia i mittenti che

¹ Cfr. su questo almeno Tomasin 2019: 165-170, da cui ha preso le mosse un recente contributo di Wilhelm (2023), ma anche Larson 2024 [2000] e 2024 [2012], nonché un ancora fondamentale lavoro di Varvaro (1985), secondo il quale, sebbene sia importante non confondere la sincerità del testo pratico con la presunta spontaneità dell'odierna inchiesta dialettologica, «la lingua dei testi non letterari, documentari, trasmessi in originale, non è omogenea, bensì presenta fenomeni più o meno accentuati di variazione, che alcune volte è possibile riportare con maggiore o minore sicurezza ad una corrispondente, anche se non identica, mancanza di omogeneità nella lingua parlata della stessa località» (ivi: 265-266). Di testi «scritti con pura intenzione di comunicare con il massimo di semplicità, o, addirittura, al limite minimo di capacità scrittoria, [...] dovuti alla mano di persone con bassissimo grado di istruzione, le quali trascrivono il proprio parlato con estrema aderenza, senza possibilità di modificarne in qualsiasi direzione i tratti» ha parlato, invece, Sabatini (1996 [1983]: 433).

i destinatari» (De Blasi 1985: 40). La lettera, tra i testi in più stretto rapporto con l'attività mercantile, ha un «fascino particolare», come ebbe a dire Stussi (2000: 279), nella misura in cui, dando conto della concreta esperienza di uomini dalla vita molto spesso avventurosa, non è affatto raro che contenga sezioni non strettamente legate ai commerci dello scrivente, ma pure a vicende personali, anche drammatiche.

Abbondante materia alla ricerca linguistica romanza, e in particolare italiana, è stata fornita, in quest'ottica, dai carteggi dell'Archivio di Stato di Prato (d'ora in avanti ASPo), ricco tanto di una straordinaria quantità di lettere commerciali della compagnia di Francesco di Marco Datini, quanto di carte private a essa riconducibili (basti qui il rinvio all'ottimo quadro che si rinviene in Hayez 2005). Più in particolare, come rimarcato da Tomasin (2017: 389-394), le ricerche storico-linguistiche sino a oggi condotte sui materiali dell'ASPo sono riconducibili a tre filoni principali, quali lo studio lessicale dei testi italo-romanzi già editi (prevalentemente da storici sociali ed economici)², l'edizione e il commento linguistico degli scritti italo-romanzi, ma non toscani del carteggio³, nonché l'occasionale studio di testi vergati nella loro lingua da mercanti non italiani⁴. A essere stata per molto tempo

² A fini lessicografici è orientato il *Corpus lemmatizzato del carteggio Datini*, messo a punto dall'OVI, in collaborazione con l'ASPo. Per tale *corpus* in linea, i testi del carteggio redatti in italiano e pubblicati perlopiù durante il secolo scorso nell'ambito di ricerche di storia economica, sono stati raccolti (e in alcuni casi verificati sugli originali) a cura degli archivisti pratesi, per poi venire codificati e lemmatizzati dall'istituto fiorentino del CNR. Si è così giunti alla costituzione di un *corpus* interrogabile di 2511 testi (<http://aspweb.ovi.cnr.it>).

³ È il caso, ad esempio, dei testi mediani e meridionali editi e commentati linguisticamente da Stussi (1982 [1965]; 1982 [1967]; 1982 [1970]; 1996), o delle lettere del mercante marchigiano Gilio de Amoruso (Bocchi 1991). A potersi far rientrare in questo gruppo sono anche i testi siciliani pubblicati da Curti (1972), interessato a illustrare, più che i tratti di un volgare già sufficientemente noto per l'epoca in questione (primi anni del sec. XV), il processo di toscanizzazione che si manifesterebbe nella lingua dei corrispondenti siciliani della compagnia Datini, ricondotto dallo studioso tanto alla naturale tendenza dei mercanti ad avvicinarsi alla lingua dei loro interlocutori (sui principali tratti linguistici rinvenibili nelle scritture mercantili, cfr. almeno gli ottimi quadri forniti da Ricci 2006, 2011) quanto all'ascesa del prestigio del toscano nei testi antichi non letterari del primo Quattrocento.

⁴ Si ricordino almeno il contributo di Finazzi Agrò (1973) sulle lettere del mercante di origine italiana, ma naturalizzato marsigliese, Ponset de Scala, nonché l'edizione, di qualche anno più recente, per cura di Donati (1979), di dieci lettere in provenzale indirizzate dai fratelli Esteve, Bertomieu e Pere Miquel, armatori di Berre, ai fondaci datiniani di Firenze, Pisa e

trascurata è, invece, l'analisi del materiale datiniano documentante l'incontro tra varietà romanze medievali, laddove è noto, per dirla con De Blasi (1985: 41), come un attento sguardo ai carteggi mercantili ponga di fronte a una notevole «ricchezza linguistica in essi presente, sia nella stratificazione verticale sia nel contatto tra lingue diverse»⁵.

Già Melis (1962: 117-118), nel riflettere sulla padronanza delle lingue da parte dei mercanti della compagnia datiniana, notava come questa non si rispecchiasse solo nell'uso del catalano nelle carte di vari mercanti italiani, ma anche in almeno un esempio speculare: quello di Jaume Rog, catalano che, in sette delle sue dodici lettere oggi conservate presso l'ASPO, nello scrivere a vari esponenti della compagnia Datini fece ricorso a una varietà etichettabile come italoromanza (sulla quale cfr. Tomasin 2017: 401-415), optando invece per quella che si può assumere fosse la sua lingua materna nelle rimanenti. Con il Rog erano legati, e quasi sicuramente imparentati, i Tecchini, famiglia di provenienza fiorentina radicata a Perpignan, al termine di un soggiorno avignonese, e attiva, tra fine Tre e inizio Quattrocento, nei territori della Corona d'Aragona.

Il Tecchini su cui si dispone di un numero più elevato di informazioni risulta essere Piero di Matteo⁶, a firma del quale l'ASPO conserva 570 missive,

Genova. All'ASPO, com'è noto, non va solo il merito di aver digitalizzato quasi nella sua interezza il carteggio, ma anche quello di averlo minuziosamente catalogato, permettendo – tra l'altro – interrogazioni sulla base dell'idioma impiegato nelle singole missive. Ne risulta che, se si escludono i testi linguisticamente non etichettati (perché toscani o italoromanzi in genere), rimangono fuori circa 3700 pezzi, classificati per la maggior parte come catalani (2678 unità), mentre le altre indicazioni linguistiche del catalogo pratese rinviano al latino 937 volte, al provenzale 86 volte, al francese 3 volte, al fiammingo e al castigliano una volta ciascuno. Pur nella loro indubbia approssimatività, tali indicazioni appaiono sufficienti a dare un'idea del potenziale interesse di un simile fondo archivistico ai fini dello studio di varietà romanze altre rispetto all'italiano antico.

⁵ Degno di nota, in tal senso, è il lavoro condotto dallo stesso Tomasin su una missiva inedita, che si voleva italoromanza, del già ricordato Bertomieu Miquel e sulle carte del catalano Jaume Rog (Tomasin 2017); nonché sulle lettere di Bondi de Iosef, giudeo di Arles attivo, tra la fine del sec. XIV e l'inizio del XV, tra Provenza, Liguria e Toscana (Tomasin & Menichetti 2018; Tomasin 2021: 67-98), e su quelle di Bartol de Savalls, illustre copista della letteratura catalana dell'ultimo Trecento (Tomasin 2019-2020; 2021: 99-128).

⁶ Cfr., a tal proposito, almeno le notizie fornite da Soldani (2009), nonché il quadro tracciato, in un suo recente lavoro di impianto storico-economico, da Coulon (2023: 145-194), che oltre a mettere a sistema i non molti dati a lui disponibili direttamente riferiti al Tecchini,

vergate (senza tenere conto di una lettera non datata⁷) in un lasso di tempo compreso tra il 25 settembre 1385 e il 29 agosto 1409. Indirizzate ai fondaci datiniani di Barcellona (387), Maiorca (124), Firenze (29), Genova (9), Valencia (9), Avignone (6), Pisa (5) e Prato (1), nelle figure soprattutto dello stesso Francesco di Marco, ma anche di altri agenti dell'azienda, le carte vertono perlopiù

sull'acquisto e l'invio di carichi di panni di Perpignano, di pastello e delle merci [dal Tecchini periodicamente inviate], ma le informazioni professionali [appaiono] frammiste di commenti di varia natura, [riguardanti ad esempio] la situazione dei mari infestati dai pirati castigliani, le pestilenze che affliggevano Barcellona o lo stato della situazione politica di qua e di là dal mare (Soldani 2009: 581).

Sui caratteri linguistici peculiari delle missive del nostro richiamò l'attenzione già Livi (1909-1910: 208, nota 2), rimarcando come molte (la maggior parte) rechino la sottoscrizione «Piero di Matteo Tecchini» e risultino «stese in volgare fiorentino per mano di agenti o fattori del Tecchini medesimo», laddove molte altre, firmate «P. Tequí, salluts de Perpeyà»,

presentano una scrittura di forme spiccatamente catalane, e (cosa curiosissima, per non dire affatto singolare) il testo è sempre misto di catalano e di rozzo volgare fiorentino.

Sarà bene notare, allora, come in una lingua ibrida, con tratti spiccatamente catalani all'interno di una varietà di base toscana, e mediante l'impiego di una medesima scrittura gotica corsiva⁸ risultino essere state stese tutte le più antiche missive tecchiniane conservate presso l'ASPo, dalla

desunti da atti in cui lo trova citato, riflette su quelli ricavabili da un'attenta analisi del suo carteggio conservato presso l'ASPo.

⁷ Si tratta di una lettera inviata da Perpignan a Barcellona e indirizzata a Francesco di Marco Datini (ASPo, Fondo Datini, Carteggio, busta 906, inserto 23, codice 9292992).

⁸ Sembra possibile riconoscere nelle scelte grafiche di Piero di Matteo Tecchini (per un'analisi dettagliata della cui mano, cfr. Agolini in stampa) le forme della «gotica aragonese», la scrittura documentale in uso presso la corte d'Aragona dalla metà del Duecento agli anni '50 del Quattrocento, appresa e utilizzata anche al di fuori della cancelleria, in ambienti tanto notarili quanto mercantili, seppur con adattamenti e scelte grafiche diverse (cfr. almeno Galende Díaz & Cabezas Fontanilla & Ávila Seoane 2016: 201-215), il che porterebbe a considerare con più certezza il nostro come un individuo scolarizzato direttamente nell'area di Perpignan.

già ricordata lettera del 25 settembre 1385 a una, indirizzata ancora a Francesco di Marco Datini, inviata a Firenze e datata 27 marzo 1388⁹. Al 9 ottobre 1388 risale, invece, la prima carta a firma Piero di Matteo Tecchini, ma di mano differente da quella che aveva redatto le precedenti¹⁰, mentre, soprattutto a partire dal 1394, svariate sono le mani che intervengono a redigere le lettere del nostro, a dimostrazione di una sua avvenuta affermazione come mercante e, conseguentemente, della sua possibilità di disporre di collaboratori che lo coadiuvassero nei commerci, tanto che si moltiplicano nel carteggio le missive confezionate in una veste linguistica sostanzialmente toscana (questa doveva essere la provenienza dei vari sodali), e non più mescolata. Come rimarcato da Coulon (2023: 151-159), raggiunto l'apice della propria attività tra il 1395 e il 1402, a partire dal 1403 il numero delle lettere del Tecchini al Datini risulta crollare drasticamente. Sebbene ciò abbia portato, in un primo momento, a far pensare al principio di un periodo di declino dei suoi commerci, è, invece, più probabile che si siano allungati, in quel giro di anni, i suoi periodi di permanenza fuori da Perpignan, soprattutto a Barcellona (vi trascorse più di tre mesi tra la fine di novembre del 1401 e l'inizio di marzo del 1402; vi soggiornò, nel 1403, tra la fine di gennaio e il 30 ottobre). Proprio durante uno dei soggiorni barcellonesi, Piero di Matteo perse la vita, in circostanze misteriose, nell'ottobre del 1409.

Si è scelto di concentrarsi in questa sede sulle missive tecchiniane relative a un preciso fondaco, quello avignonese, per almeno tre ordini di ragioni: anzitutto, la possibilità che questi scritti offrono di lavorare su un *corpus* in sé chiuso e di proporzioni tali (sei sole lettere) da risultare opportunamente maneggevole; quindi, il fatto di essere di fronte agli scritti

⁹ Si tratta di undici lettere, tutte indirizzate a Francesco di Marco Datini: sei inviate da Perpignan ad Avignone tra il 1385 e il 1386, che coincidono con le missive prese in esame nel presente contributo (ASPo, Fondo Datini, Carteggio, busta 184, inserto 52, codici 317257-317262); una inviata da Perpignan a Firenze il 06.05.1387 (ivi, busta 671, inserto 22, codice 800584); una inviata da Barcellona a Firenze il 18.06.1387 (ivi, busta 633, inserto 16, codice 800583); una inviata da Perpignan a Pisa il 01.09.1387 (ivi, busta 536, inserto 48, codice 506650); due inviate da Perpignan a Firenze il 15.02.1388 e il 27.03.1388 (ivi, busta 671, inserto 23, codice 800586 e inserto 22, codice 800585).

¹⁰ Si tratta di una lettera inviata da Perpignan a Firenze e indirizzata a Francesco di Marco Datini (ASPo, Fondo Datini, Carteggio, busta 671, inserto 23, codice 800587).

più antichi tra quelli a firma di Piero di Matteo Tecchini conservati all'interno dell'ASPO¹¹; da ultimo, la pressoché certa autografia dell'intero *sottocorpus* (quello di Avignone sarebbe l'unico fondaco al quale sarebbero state indirizzate carte redatte solo dal nostro; ma su questo cfr. *infra* §2), il che permetterebbe di formulare considerazioni basandosi unicamente su lettere davvero vergate dal mercante radicatosi in terra d'Aragona, e non da uno dei suoi agenti.

Si fornisce di seguito un sommario regesto dei sei testi:

1. 25 settembre 1385, da Perpignan a Francesco di Marco Datini, in Avignone (ricevuta il ** settembre¹²). Si informano Datini e i suoi compagni dell'acquisto di 70 dozzine di alude¹³, suddivise in due balle, inviate ad Aigues-Mortes tramite l'imbarcazione di Visens Dalmau di Collioure. La missiva rinvia poi a due freni da recuperare presso il barattiere Buardo, nonché a montoni marinati da spedire, il cui approvvigionamento potrebbe essere complicato dalla festività di San Michele;

2. 1 dicembre 1385, da Perpignan a Francesco di Marco Datini, in Avignone (ricevuta il 29 dicembre). Si chiedono a Datini e ai suoi compagni i denari spesi tanto per le già ricordate due balle di alude quanto per una balla di pelli, e al suo sodale Andrea un paio di buoni speroni. La lettera rinvia poi ancora ai due freni da recuperare presso il barattiere Buardo e al fatto che sarà difficile avere da lui anche i sette fiorini che gli erano stati prestati;

3. 5 dicembre 1385, da Perpignan a Francesco di Marco Datini, in Avignone (ricevuta il ** dicembre). La missiva rinvia alle spese sostenute dal Tecchini per le già ricordate due balle di alude e per la balla di tessuti inviata.

¹¹ Su questo, cfr. *supra* nota 9, nella quale si dà conto anche della segnatura delle sei missive all'interno dell'ASPO.

¹² Tanto qui quanto nella missiva del 5 dicembre 1385 manca, nella nota di ricevuta vergata sul verso da uno dei membri della compagnia Datini, l'indicazione esatta del giorno in cui la lettera è stata recapitata, in luogo della quale si rinviene uno spazio bianco.

¹³ Cfr. DELC, s.v. *aluda* (o *luda*), secondo cui il sostantivo, dal lat. ALŪTA 'cuoio preparato con allume', sarebbe documentato in catalano a partire dal 1370, laddove il GDLI registra, come più antico esempio dell'italiano *alluda* 'pelle di pecora (o di castrato o di capra) conciata con allume di rocca; cuoio tenero e sottile' il seguente contesto, tratto dalla *Fiera* di Michelangelo Buonarroti il Giovane: «E con cercine 'n testa / e gran riscontri abbottonato il petto, / e in calzari d'alluda, / pare il bascià di Buda».

Si sottolinea che non si è ancora avuto modo di recuperare dal barattiere Buardo i due freni dovuti;

4. 20 dicembre 1385, da Perpignan a Francesco di Marco Datini, in Avignone (ricevuta l'11 gennaio 1386). Si richiede l'invio di due piccole balle di stoffe di cotone da rivendere nel territorio di Perpignan; si parla, dunque, del conveniente commercio di cadissi¹⁴;

5. 8 gennaio 1386, da Perpignan a Francesco di Marco Datini, in Avignone (ricevuta il 15 gennaio). Prosegue il discorso del commercio di cadissi; si rinnova alla compagnia Datini l'invito a inviare balle di pezze di cotone da rivendere nella zona di Perpignan;

6. 18 marzo 1386, da Perpignan a Francesco di Marco Datini, in Avignone (ricevuta il 29 marzo). Si parla di dieci pondi di riso del Datini detenuti da Giovanni Bonet, oste di Collioure, sei dei quali sarebbero stati inviati ad Aigues-Mortes, laddove i rimanenti quattro saranno venduti per alleggerire la barca. Al tema del riso sarebbe stata dedicata già un'altra lettera che si cita, spedita dallo stesso Datini e dai suoi compagni al Tecchini e giunta a questo tramite il fattore Iohanet da Prato.

2. La questione dell'autografia nelle lettere di Piero di Matteo Tecchini

Seguendo la strada tracciata da Livi (1909-1910: 208, nota 2), e considerando, dunque, come propria del Tecchini la mano che redasse le lettere in gotica corsiva, tutte linguisticamente ibride, saranno da ritenere autografe ben 183 delle 570 missive a nome del mercante che ne costituiscono il carteggio all'interno dell'istituto pratese, con riferimento alle sei carte relative al fondaco avignonese qui considerate e ad altre 177 spedite a Barcellona, Firenze, Maiorca, Pisa e Valencia¹⁵. Se ne ricava l'immagine di un

¹⁴ Cfr. *TLIO*, s.v. *cadisso* e *DELC*, s.v. *cadins* (o *cadís*). L'esito italoromanzo del fr. *cadis* 'sargia di lana', a sua volta dal toponimo *Cadix*, sarebbe documentato a partire dal 1383, laddove gli equivalenti in catalano antico sarebbero attestati sin dal 1306.

¹⁵ Le lettere relative al fondaco barcellonese sono 111, 46 quelle inviate a quello maiorchino, 13 quelle spedite a Firenze, 3 e 2 quelle fatte recapitare rispettivamente a Valencia e a Pisa. Nessuna carta autografa si è rinvenuta, invece, tra quelle conservate giunte a Genova e a Prato. Le 387 lettere non redatte dal Tecchini, tutte in una veste linguistica di base toscana e stese perlopiù in mercantesca, saranno da attribuire, come si è già qua e là accennato, a sodali del nostro trasferitisi in quel torno d'anni nei territori della Corona aragonese. Un

Tecchini sicuramente dotato di una certa confidenza con la pratica della scrittura (non lo si direbbe un semicolto nel significato che Francesco Bruni ha originariamente dato a questa denominazione¹⁶), e l'insieme dei documenti di sua mano, dando conto di un interessante caso di incontro tra le varietà antiche di italiano e catalano, aumenta il suo valore, tanto più se si considera che, come recentemente notato da Baglioni (2024: 210), all'interno dell'ASPo

la stragrande maggioranza delle lettere [...] è scritta da toscani, soci e agenti di Datini attivi nei diversi empori mediterranei: il contatto con le lingue locali, pertanto, è assai ridotto, e l'uso del volgare è endocomunitario, cioè interno al ristretto gruppo dei mercanti italiani all'estero.

A fungere da elemento separativo tra le missive vergate a suo nome dai collaboratori di Piero di Matteo e quelle da ritenere, invece, con ogni probabilità, autografe è anzitutto la presenza in queste ultime (e non nelle prime) di tratti considerabili come esito di un incontro tra le varietà antiche di italiano e catalano, vale a dire tra la lingua materna del nostro e l'idioma

controllo effettuato sulle carte giunte presso l'emporio di Maiorca, ad esempio, ha permesso di riconoscere, accanto a quella di Piero di Matteo, le mani di almeno sette diversi funzionari (dall'identità per ora ignota).

¹⁶ Non si potrà considerare Piero di Matteo Tecchini, infatti, banalmente esponente di uno di quei gruppi sottratti all'area dell'analfabetismo nell'ambito dei quali furono prodotti testi «molto inferiori [...] alle capacità di discorso comunemente espresse da autori e gruppi intellettuali anche di non grande spicco», scritti influenzati dall'oralità al punto da risultare «ai limiti della comprensibilità per la scarsa coesione e coerenza» di cui ebbe a parlare Bruni (2017 [1978]: 379-380; 1994: xxv), al quale si deve, se non la coniazione del termine *semicolto*, la sua messa in circolazione negli studi linguistici italiani (cfr. su questo D'Achille 2022 [1994]: 83-88, punto di riferimento, assieme a D'Achille 2022 [2010], nonché agli ottimi lavori di Fresu [2014, 2016], per le scritture considerabili come marcate verso il polo basso dell'asse diastratico). Occorrerà, piuttosto, includere il mercante in una diversa categoria di scriventi, riconosciuta dallo stesso Bruni (1994) e collocabile a metà strada tra letterati e meri alfabetizzati, composta da individui che, per dirla con De Blasi (2014: 136), dotati di una «maggiore dimestichezza con la scrittura [*scil.* rispetto ai cosiddetti *semicolti*], pur non essendo principalmente dediti alla letteratura, riprendono nei loro testi forme e costrutti che si presentano come caratteristiche locali» (per una riflessione sugli usi dell'etichetta di *semicolto* negli studi storico-linguistici in prospettiva diacronica, cfr. l'ampio quadro offerto da De Caprio [2019]).

con cui questi fu quotidianamente a contatto dal momento del trasferimento dell'intero suo nucleo familiare a Perpignan.

Guardando alle sole lettere relative al fondaco avignonese, si potranno qui citare, ad esempio, sul piano della grafia, l'impiego di <l> o <ll> per riprodurre una laterale palatale rispettivamente in *marevelat* [5.19] e in *mello* [4.14] e quello di <y> per rendere una nasale palatale in *compayi* [1.12v], *Perpeya* [1.2r, 1.23r, 2.2 etc.] e *Perpiyano* [6.2], nonché in *seyades* [1.4r], *seyal* [6.10] e *seyo* [1.4r].

Quanto alla fonetica, saranno da menzionare almeno la presenza dell'occlusiva bilabiale sonora in *saber* (o *sabere*) [1.2v, 3.5, 4.6 etc.], da una supposta base del lat. volg. *SAPĒRE; l'esito in fricativa alveolare sorda di un originario nesso -TJ-, tanto intervocalico, come in *preso* [4.25, 5.7] (< lat. PRETIU(M)) e *presi* [4.9] (< lat. PRETII), e in *pesa* [4.5, 4.9, 4.11 etc.] (< lat. mediev. PETIA(M))¹⁷, quanto dopo consonante, come in *forsa* [3.9] (< lat. *FORTIA), in *marso* [6.1] (< lat. MARTIU(M))¹⁸ e in *en anso* [6.3] (< lat. volg. *IN ANTIUS); la perdita dell'elemento semivocalico in *cal* [2.3, 5.4], *cale* [6.12] (< lat. QUĀLE(M)) e *cals* [1.3r, 2.10, 4.3] (< lat. QUĀLES), o in *cando* [2.15] (< lat. QUANDŌ) e *cant* [4.23] (< lat. QUANTU(M))¹⁹; come anche la presenza della sincope in forme

¹⁷ Evidente appare un'incertezza da parte del Tecchini nella resa del plurale delle forme con -TJ- originario: al ricordato esito *presi* [4.9] (< lat. PRETII), infatti, con sviluppo del nesso in una fricativa alveolare sorda, analogamente a quanto visto per il singolare, si affianca una variante quale *prehi* [4.5], con una soluzione non isolata, perché ricorre identica anche nella del tutto analoga forma *pehe* [5.17] (lat. PETIAS), e, in effetti, proprio «nell'esito Ø confluiscono le evoluzioni di -CE, I- (in sillaba tonica o protonica), -TJ- e -D-» intervocalici in antico catalano (Blasco Ferrer 1984: §91).

¹⁸ In particolare, relativamente al nesso -TJ- in posizione post-consonantica, Blasco Ferrer (1984: §240) rimarca che in catalano «l'esito arc[ai]co univoco era un'affricata (/ts/ o /dz/), a cui corrispondeva il grafema "ç" [...]. A partire dal sec. XIII si registrano già confusioni tra "ç" e "ss" (= /s/) nel bal[earico] e nella zona costiera or[ientale]; nel sec. XIV la semplificazione dell'affricata raggiunge il dial[etto] ler[idano], e l'estremo occ[idente] sullo scorcio del sec. XIV; dal sec. XV l'affricata resta digradata nella corrispettiva fricativa in tutto il dominio linguistico, eccetto alla frontiera con il cast[igliano] [...] dove essa persiste sviluppata in un suono fricativo interdentale (= "th" sordo ingl[ese])».

¹⁹ Sulle grafie *ca-*, *qa-* e *ga-* del catalano antico a partire dai nessi latini QWA e GWA, Blasco Ferrer (1984: §233.1) scrive che «la situazione [...] rispecchia le condizioni di diglossia della letteratura medievale cat[alana]. A nostro avviso, le pronunce velari dei nessi erano condizionate dalle varianti prov[enzali] adoperate soprattutto nella poesia. Raffrontando le grafie degli scritti in prosa con quelli poetici, ci accorgiamo della presenza massiccia di allotropi, con pronuncia velare nei secondi [...], con conservazione dei nessi nei primi [...].

quali *letra* [1.1v, 1.3v, 1.2 etc.] (< lat. LITTERA(M)) e *letres* [1.30r] (< lat. LITTERAS), in un caso adattata in *letre* [4.17].

In relazione alla morfologia, occorrerà citare, anzitutto, l'esito catalano *-tat* per gli astratti in *-TATE(M)*, come in *volentat* [1.10r, 1.14v] (< lat. VOLUNTĀTE(M)); ma da menzionare sono poi il plurale catalano in *-es* (< *-AS*) dei sostantivi femminili della I declinazione (e degli aggettivi femminili della I classe), ad esempio in *cordes* [1.18r] (< lat. CHORDAS), esteso ovviamente anche a forme non di diretta derivazione latina, come in *balles* [1.3r, 1.8r, 1.6v etc.] (< a.fr. *balle*) e *dotsenes* [1.3r, 1.6r, 1.5v] (fr. *douzaine*); nonché, sul fronte verbale, l'uscita catalana *-ts* (< *-TIS*) per le forme verbali di V persona, tanto all'indicativo presente (come in *demandats* [1.1v], accanto a *demanatz* [1.15v], e *volets* o *voliets* [1.1v, 1.6-7v, 2.4 etc.]) quanto all'imperativo o congiuntivo (è il caso di *escrivets* [1.10v], *rahonats* o *raonats* [2.12, 4.14, 5.11], e *sapiats* [1.2r, 4.15]); o le uscite dei participi passati in *-át* o *-áda* (< *-ATU(M)/-ATA(M)*), come in *aviat* [4.5] e *aviats* [4.12], *mandat* [6.9, 6.10] e *mandats* [1.25r, 6.5, 6.7 etc.], con *mandada* [1.3v, 4.17] e *mandades* [1.5v], *pagat* [5.18] e *pagats* [4.13], *parlat* [1.3v], *seyades* [1.4r], accanto al tipo forte *dit* (< *DICTU(M)*) [1.25r, 1.7v, 2.7 etc.].

Sul fronte del lessico, infine, spicca anzitutto l'occasionale uso di catalanismi puri, di cui Piero di Matteo costella le proprie missive, evidentemente in presenza di un vuoto soggettivo (si va da parole piene come *arros* [6.4, 6.8] 'riso'²⁰, in un caso adattato in *arroso* [6.13], o *esperar* [5.15] 'aspettare'²¹, a lessemi funzionali come *apres* [1.15r, 2.3, 4.3 etc.] 'dopo'²², in

Desumiamo da tutto ciò che l'influsso poetico prov[enzale] aveva creato una situazione diglossiaca, nella quale i due registri (/ka/ --- /kua/) coesistevano. Il parlante conosceva la variante "alta" (/ká/), estranea al suo codice (che però non impediva la comprensione). Esso si trovava, rispetto alla soluzione provenzale, in una situazione di "bilinguismo diglossiaco passivo (cioè adoperava /kua/ nell'uso orale, e riceveva /ka/, anche per trasmissione orale, dai "joglars"). Col venir meno delle condizioni che avevano favorito l'espansione della [in]g[ua] poetica prov[enzale], le var[ianti] "basse", le uniche esistenti nel registro cat[alano], vengono alla luce e si plasmano nella letteratura epica medievale».

²⁰ Cfr. DELC, s.v. *arròs*, secondo cui il sostantivo, dall'ar. *ar-ruzz* 'riso', sarebbe documentato in catalano a partire dal 1262.

²¹ Cfr. DELC, s.v. *esperar*, secondo cui la forma verbale, dal lat. SPERARE 'avere speranza', sarebbe documentata in catalano a partire dal 1240-1250 circa.

²² Cfr. DELC, s.v. *prés*, secondo cui l'avverbio, dal lat. AD PRESSUM 'nelle vicinanze', sarebbe attestato in catalano sin dal sec. XIII.

un unico caso adattato in *apreso* [4.14], e *car* [4.15] 'perché'²³; degno di nota è anche il saltuario impiego, da parte del nostro, di quelle che sembrerebbero da definire come sue neoconiazioni, nate, per dirla con Weinreich (1968 [1953]: 47), da un «outright transfer of [a] phonemic sequence from one language to another»: è il caso, ad esempio, di *benga* (s.f.) [4.20] e *bengo* [2.3, 4.4, 5.5] 'bisogno', di *benga* (v.) [6.13] 'abbisogna' e di *sesar* [3.3, 4.2, 5.3 etc.] 'necessario'²⁴.

A questo primo macroscopico indizio, prettamente linguistico, che già di per sé giustificherebbe, con ogni probabilità, l'attribuzione delle lettere ibride, tutte della stessa mano, alla figura del Tecchini, per ciò che della sua biografia è stato ricostruito (cfr. *supra* §1), è possibile aggiungere almeno altri due dati di un qualche rilievo. Anzitutto, rimanendo sul piano della lingua, andrà notato come le missive considerabili autografe siano quelle in cui, se si presta attenzione alle forme verbali, è possibile rintracciare una prevalenza della I persona, in alcuni casi accompagnata dal rafforzativo invariabile *propi*, nel momento in cui chi scrive parla di sé stesso, contro una maggioranza delle forme di IV all'interno delle carte redatte dalle altre mani²⁵. A una

²³ Cfr. *DELC*, s.v. *car*, secondo cui la congiunzione, dal lat. *QUARE* 'per quale motivo', sarebbe documentata in catalano sin dal sec. XIII.

²⁴ Appare evidente il tentativo da parte del Tecchini di avvicinarsi alle voci italomoranze *bisogno*, *bisognare* (nella sua III persona dell'indicativo presente) e *necessario*, attestate le prime due a partire dal principio del sec. XIII, stando al *TLIO* (le più antiche occorrenze tanto di *bisogno* quanto di *bisognare*, infatti, sono state rinvenute nel *Libro* di Ugucione da Lodi) e dal 1233-1243 la terza (la cui prima attestazione si rinviene, compulsando il *corpus OVI*, all'interno del *Libro* del senese Mattasalà di Spinello). Il carattere di prova dell'operazione compiuta da Piero di Matteo si riverbera, per quanto concerne le forme sostantivali da lui involontariamente coniate, ora in un'evidente incertezza circa la corretta terminazione della parola che si sta adoperando (*benga* / *bengo*), ora nell'attribuzione al nome di un genere errato rispetto a quello proprio del termine nella lingua *target* (*sesar* è sempre preceduto, nelle missive tecchiniane relative al fondaco avignonese, dall'articolo determinativo femminile singolare *la*, laddove l'interrogazione del *corpus OVI* pone di fronte, relativamente all'italiano antico, all'uso di *necessario*, nelle sue diverse varianti, quando non è aggettivo, ma sostantivo, solo come maschile).

²⁵ Si veda, a tal proposito, ricorrendo a materiali relativi al fondaco maiorchino, ad esempio l'opposizione tra *abiamvi*, *abiam* e *facciam* in una lettera, non autografa, dell'11 giugno 1401 («*Abiamvi* scritto p(er) lo passato il bixo(gno). Poi no(n) *abiam* v(ost)ra e più che p(er) altro vi *faccia(m)* q(ue)sta l 3 p(er) ma(n)darvi p(rov)a d(i) f. 20 a rag(ione) dovete avere da mes(ser) P(iero) Morrò, dati q(u)i Anto(nio) Morrò. l 4 Fate d'ave(r)li e po(nete) a n(ostr)o conto»; ASPo, Fondo Datini, Carteggio, busta 1075, inserto 48, codice 316277), e l'*yo Pere*

collegialità delle lettere vergate, a nome di Piero di Matteo, da suoi agenti dall'identità ancora ignota, si oppone, dunque, la forza di un io che tende a emergere nelle missive che il nostro avrebbe steso di suo pugno.

Infine, venendo al contenuto, sembra che faccia perfettamente sistema con il quadro sin qui delineato la presenza di alcune contraddizioni interne al carteggio, con opposizioni tra, da una parte, le carte presumibilmente scritte dallo stesso Piero di Matteo e, dall'altra, quelle la cui stesura sarebbe stata da lui solo delegata. Si vedano, a tal proposito, almeno due lettere relative al fondaco maiorchino, entrambe datate 10 maggio 1398 e relative a un cambio monetario con un tale Francesco Scragno. Ebbene, se in una delle due missive (1), redatta da una mano diversa da quella del nostro mercante, si parla di lui in III persona e si dice espressamente che si trova a Barcellona in quel momento (nonostante la carta risulti firmata, come sempre, a suo nome), nell'altra (2), vergata dalla mano indiziata e firmata *Piero Techini sallute da Bar-*, con il *da Bar-* poi cassato (ma Piero di Matteo dichiara apertamente la sua presenza a Barcellona in quel momento nella sezione incipitaria della lettera; cfr. *supra* nota 25), è lo stesso mercante, evidentemente lontano da Perpignan, a parlare di un suo agente che stava, nel frattempo, portando a termine la pratica con lo Scragno (scritto *Escrayno*, con <y> che contribuisce alla resa di una nasale palatale, alla maniera catalana):

- (1) [...] ² Q(ue)sto d(i), p(er) via d(i) Cholliveri, p(er) lo legno d'Enrich Cases, v'ò scritto abastanza sotto lett(ere) d(i) Franc(esc)o Scragno. [...] ⁸ Piero Tecchini è a Barza(lona) e io li ò rimesso p(ar)te di q(ue)sti d. e rimetterolli e manderò delli altri, cioè a' Soldani, ⁹ e che, se pare loro d(i) rimette(r)livi, lo facciano. Se no(n), che vi scrivano li paghiat(e) e trayate loro i(n)dietro q(ue') ¹⁰ vi mancheran(n)o, e chosì ne farete e fieno bene

Tequí propi sono venoto, seguito da *me ne torno e stendrò*, di una missiva del nostro del 10 maggio 1398 («*Yo P(ere) Tequí propi sono venoto fin aysí en Barsalona q(u)y ch'avia un pocho* ² a fare, mes en q(ue)sti 4 o 6 di *me ne torno*, si piase a Dio, a P(er)piyano. Li mehi d(e) ³ P(er)piyano vi esc(r)iveno largamento p(er) una qui serà com q(ue)sta, siq(ue) no me *stendrò* ⁴ tropo a dirvi» ; ASPo, Fondo Datini, Carteggio, busta 1049, inserto 28, codice 9292943), entrambe spedite da Perpignan e indirizzate a Francesco di Marco Datini e Cristofano di Bartolo Carocci. Si consideri, infine, che negli scritti relativi al fondaco avignonese, tutti autografi, a sole tre forme di IV persona se ne oppongono ben 79 di I, con Piero di Matteo che, nel vergare le missive di suo pugno, rimarca così il suo ruolo di effettivo scrivente di quelle carte.

paghati e avixateci d(i) q(u)anto seguite (ASPo, Fondo Datini, Carteggio, busta 1075, inserto 48, codice 316244) ;

- (2) [...] ¹⁷ Q(ue)llo mio d(e) P(er)piyano estava a far J cambi co(n) Fra(n)ses Escray(no) d(e) una soma d(e) d(ena)rs l ¹⁸ p(er) trarli-vi costà. C(re)do q(ue) s(er)ano ben 2000 o IID l. d(e)' malorquins, d(e) q(ue) voy are l¹⁹te tanto tempo a co(m)plirli, q(ue) ben vi s(er)ano remesi d'aysí o la maior soma [...] (ASPo, Fondo Datini, Carteggio, busta 1049, inserto 28, codice 9292943).

A questo punto, poste le basi relativamente ai caratteri peculiari del carteggio di Piero di Matteo Tecchini nel suo complesso, nonché del piccolo nucleo costituito dalle sei missive da lui indirizzate alla filiale avignonese dell'azienda datiniana, si procederà con l'analisi di alcuni tratti testuali (§3) e sintattici (§4) rinvenibili nel piccolo *sottocorpus* qui considerato.

3. Cenni di testualità

La struttura testuale²⁶ delle missive inviate da Piero di Matteo Tecchini al fondaco avignonese della compagnia Datini ben corrisponde alle convenzioni imposte dal genere della lettera mercantile²⁷ e rivela il profilo di uno scrivente accurato (non certo di un semicolto), con una buona padronanza della scrittura, anche sul piano dell'organizzazione del testo.

Tutte le carte si aprono con un'invocazione religiosa (*Al nome de Dio*), cui segue la *datatio*, nella formula più consueta per i testi non notarili, vale a dire con l'indicazione, dopo la forma participiale *fata*, del giorno, seguita da quella del mese (introdotta dalla preposizione *de*) e dell'anno; il giorno del mese è indicato in tre casi in numeri romani [3.1, 4.1, 5.1], in due tramite

²⁶ Sullo studio della struttura del testo in prospettiva diacronica, cfr. almeno l'ampio quadro tracciato da Palermo (2021), nonché la più recente voce di Mastrantonio (2024).

²⁷ Sulla grammatica epistolare, in generale, cfr. almeno, oltre al quadro tracciato da Matt 2014, relativo all'epistolografia letteraria, Antonelli 2003: 25-88, stando al quale, «per quello che riguarda la codificazione delle regole che presiedono alla composizione della lettera, ciò che colpisce maggiormente è la loro resistenza attraverso i secoli e, anzi, la sorprendente continuità che dal Medioevo fino al Novecento mostrano le prescrizioni dei veri depositari e divulgatori di questa specifica "grammatica": i manuali epistolari»; sulla storia dei modelli di epistolografia volgare nel Medioevo, nello specifico, si vedano, sul fronte italiano, le ottime sintesi fornite da Casapullo 1999: 104-109 e Marazzini 2001: 45-57, e, su quello catalano, Ponsich 2023.

l'impiego di cifre arabe [1.1r, 6.1] e in uno mediante il ricorso a un numerale cardinale (*primo*) [2.1]; il millesimo, invece, è sempre espresso in cifre arabe.

Dopo l'esplicitazione del destinatario, che coincide sempre con Francesco di Marco Datini, salutato con deferenza dal Tecchini (*Fransescho e compagi. Pere Tequí, salluts de Perpeyà* [3.2, 4.2]), si rinvia di solito, all'inizio della lettera, com'è normale per la corrispondenza scritta, non solo medievale, al messaggio o ai messaggi di cui la carta è responsiva (*Una vostra letra ebi a dì 15 de novembre, fata a dì 3, a la cal apres vi farò risposta al bengo* [2.2-3]), talora alludendo a missive inviate in precedenza, confidando nella loro ricezione (*Lo primo dì del mes vos escrisqui la sesar sò te mandì Iacobo del Soller. Aurets-la auda* [3.2-3], *A XXII del altro mes, vos escrisqui la sesar e vos fi resposta a j^a n'avia auda vostra. Aurets-la auda* [5.2-3]).

A contenere il nucleo informativo delle lettere è, ovviamente, la loro sezione centrale, organizzata in vario modo, in funzione del tipo e della quantità degli argomenti da trattare. A tal proposito, andrà notato il ricorso tanto a connettivi (su cui cfr. Mastrantonio 2020; 2021a; 2021b), rappresentati da congiunzioni coordinanti di tipo copulativo (*E [...] les dites balles II vos mandey* [1.8r]), avversativo (*Però questo vi dicho per la rea condesion de costor* [4.22-23], *Mes a dire que voy [...] no ne raonaste* [4.24], *Mes que yo estich molt marevelat de vos* [5.19]) o disgiuntivo (*Ho, si per voy no les volete, yo sono contento sieno per me* [1.9v]), quanto ad avverbi di tempo, con funzione evidentemente segmentante (*En aytanto, [...] que me piase* [1.6v-7v], *De poy, a dì 19, n'ebi per corier 2 vostre* [4.3], *Hora [...] a tuto ho dato espatxamento* [5.13-14]). Degno di nota appare, poi, accanto all'uso di incapsulatori semantici del tipo di *de sobre fati de cadisi* [4.14] e *del fiyl dite de pasà* [5.16], l'impiego della forma avverbiale *de sus* in [1.5v], con lo scopo di collaborare a garantire la coesione interna al testo, rinviando anaforicamente a un'informazione già fornita in precedenza al destinatario.

La sezione conclusiva delle missive, invece, si presenta in forma bipartita. Alla dichiarazione del fatto che non vi sono momentaneamente altre notizie da fornire al Datini (*Altro per ora no vos dich* [1.17v, 5.23], *Altro per questa al preent no vos dich* [6.16]), formula che si rinviene anche inframezzata in [1.28r] (*Altro per ora no se que dir-vos*), prima di una porzione di testo aggiunta dal Tecchini in un secondo momento, segue sempre la

raccomandazione a Dio dell'interlocutore, nelle forme *Deus sia sempre con voy* [1.17v, 4.26, 6.16] o *con vos* [2.17, 3.10, 5.23], chiosa delle lettere qui considerate, nelle quali la firma del mercante, come si è visto, appare costantemente anticipata in apertura.

4. Note di sintassi e conclusioni

Esaminati i caratteri peculiari del carteggio di Piero di Matteo Tecchini nel suo complesso, nonché del piccolo nucleo costituito dalle sei missive da lui indirizzate alla filiale avignonese dell'azienda datiniana, si procede con l'analisi di alcuni tratti sintattici rinvenibili nel piccolo *sottocorpus* qui analizzato.

Per quanto concerne l'impiego dell'articolo, si riscontra nelle lettere del Tecchini, com'è normale per le varietà antiche di italiano (cfr. Renzi 2010; Lauti 2020) e catalano (cfr. Blasco Ferrer 1984: §§311-318), un'opposizione non tanto tra articolo determinativo e articolo indeterminativo, bensì tra articolo determinativo e omissione del determinante. Ben pochi risultano, infatti, i casi di impiego di articolo indeterminativo [2.14, 2.15, 4.20, 4.23, 5.4, 5.6, 5.17] da parte del mercante, e quasi sempre con l'articolo ancora reso, sul piano grafico, tramite il ricorso al simbolo dell'unità, a dimostrazione del non ancora terminato processo di grammaticalizzazione alla base della categoria dell'articolo indeterminativo (< UNUS, -A, -UM).

L'articolo determinativo – nelle forme del singolare *el/lo* e *la* e del plurale *i/li* e *le*, che convivono accanto a quelle (maggioritarie) *los* e *les* (sulla cui presenza nell'antico catalano, cfr. Blasco Ferrer 1984: §§312, 313) – si ritrova impiegato dal nostro anteposto anzitutto a referenti considerabili come noti, in quanto o già menzionati in precedenza (*lo iove* [4.22]), e per questo spesso accompagnati anche dal determinante *detto* (*li diti dinar* [1.25r], *los dits 6 pondes* [6.8]), o appartenenti a un'enciclopedia comune al mercante scrivente e al destinatario (si pensi a *li 2 freni* di [1.12r]), o ben definibili sulla base di dati desumibili dal contesto (è il caso di *lo seyal* di [6.9-10], con rinvio alla marca commerciale che doveva effettivamente essere vergata sulle carte che accompagnavano i pondi di riso a cui il Tecchini sta alludendo).

Alla base dell'omissione dell'articolo stanno spesso, invece, alcuni noti condizionamenti di tipo semantico. Privi di determinante sono, in varie posizioni sintattiche, i nomi astratti (*pahora* [1.15v], *fadiga* [2.13], *paora* [3.9]), anche all'interno di sintagmi preposizionali (*a vostra volentat* [1.10r], *a ma volentat* [1.14v])²⁸; l'articolo non figura, come era possibile attendersi, neppure davanti all'unico odonimo attestato nel *corpus* (*de Vicolo pentolino* [6.12]); senza determinante è poi tendenzialmente resa l'indefinitezza al plurale e con i nomi di massa (*motons adobats* [1.1v-2v], *cadisi* [4.24, 5.6]).

Quanto al partitivo, che, come rimarcato da Renzi (2010: 346), «in it[aliano] ant[ico] non esiste nella forma propria dell'it[aliano] mod[erno]» (nella misura in cui la varietà antica di italiano, per dirla con Rohlfs 1966-1969: § 423, usava il partitivo articolato con funzione per lo più anaforica, «per alludere a una quantità indeterminata tolta da un determinato oggetto, di cui già s'era fatto cenno, o che [era] ben presente nel pensiero del parlante»), se ne rintraccia un unico caso, non articolato: *de bons vels* [4.5]. La forma particolare dell'attestazione in questione, con il sostantivo preceduto da aggettivo qualificativo, la sola rinvenibile in toscano antico, stando a Rohlfs 1966-1969: § 424, che la riconduce a un possibile influsso del francese, non è da escludere possa essere entrata a far parte dell'idioletto del Tecchini per via di un condizionamento esercitato dall'antico catalano, nel quale pure, stando a Blasco Ferrer (1984: §314) «l'uso del partitivo [...] era frequente quando un sost[antivo] era determinato da un agg[ettivo] premesso».

Si conclude con un caso di contatto relativo all'ambito della frase complessa, e in particolare a quello delle proposizioni condizionali (su cui cfr. almeno, per la varietà antica d'italiano, Colella 2012 e, per l'antico catalano, Blasco Ferrer 1984: §§528-530). Queste, sempre aperte, alla maniera catalana, dall'introduttore *si*, appaiono, in periodi ipotetici della realtà (maggioritari in scritture di carattere pratico come quelle qui prese in considerazione), tendenzialmente anteposte alle rispettive principali (in un solo contesto la secondaria risulta incapsulata all'interno della reggente: *a voy estiga, si benga avets de cadisi, de mandar hi vostro iove o no* [4.20-21]), con

²⁸ Anche quello dell'ellissi dell'articolo determinativo davanti a sostantivi astratti è un tratto generalmente comune alle varietà antiche di italiano (cfr. Renzi 2010: 335-337 ; Lauti 2020: 360-364) e catalano (cfr. Blasco Ferrer 1984: §318).

ricorso, in caso di ipotesi collocata nel presente o nell'immediato futuro, all'indicativo presente nella protasi, cui corrispondono nell'apodosi forme perlopiù all'imperativo (*si resto vos plau, manats-me* [1.28r], *si volete cadisi, si lo scrivite* [5.6]) o a un indicativo presente (*si per voy no les volete, yo sono contento sieno per me* [1.9v]) o a un congiuntivo presente dal valore iussivo (*si a Pisa se mandeno, sien consignades a Domeneguo d'Andrea* [1.12v-13v]), oppure all'indicativo futuro nella protasi e all'indicativo presente nell'apodosi (*si les dites aludes volrets per voy, que me piase que, [...], que Deus hi done* [1.7v-8v]); nell'unico caso in cui l'ipotesi risulti posta nel passato, il nostro impiega, invece, un indicativo perfetto composto nella protasi e un indicativo presente nell'apodosi (*si dats no-ls hi avets, prech vos los hi dets de preent* [3.6-7]). In due casi, l'espressione della protasi appare condensata nell'avverbio dal valore olofrastico *no* (*si no, per questa que vego* [2.5], con ellissi anche del verbo della principale, *si no, yo te 'n metrò en conte sò que costarano* [2.14-15]). L'unico esempio di periodo ipotetico della possibilità presenta l'ipotattica, con verbo al congiuntivo imperfetto, interposta nella reggente, nella quale figura un condizionale presente (*mes a dire que voy, si trovati cadisi de flo. 16 en 17 en 18, no ne raonaste* [4.24]). Sono solo due, infine, le attestazioni di periodi ipotetici dell'irrealità: in un caso, Tecchini ricorre al congiuntivo trapassato nella protasi e al condizionale passato nell'apodosi che la segue (*si così com per la letra que hora avets mandada aguesets parlat clar, yo no hagra arrat hora al preente* [1.2v-4v]); nell'altro, la principale reca al suo interno una forma verbale al condizionale presente, cui si legano ben due secondarie ipotetiche, una anteposta e l'altra posposta, entrambe con verbo all'indicativo imperfetto (*si era de voy, yo faria asay cambis, si s. 16, dr. 6 n'avia barsalanosees per franch* [5.21-22]), secondo un modulo molto raro in italiano (cfr. Rohlfs 1966-1969: §750) e ben diffuso, invece, in catalano (cfr. Blasco Ferrer 1984: §530). L'impiego di tale forma di periodo ipotetico, in particolare, il cui ingresso in italiano, seppur circoscritto, viene ricondotto da Rohlfs a un influsso del francese (con la generalizzazione dell'indicativo forse indotta dal fatto che

un periodo reale (*si je peux, je le ferai*) subordinato ad un verbo di *dire* posto ad un tempo del passato diverrebbe regolarmente: (*je disais que*)
si je pouvais, je le ferais,

potrebbe esser motivato, nel caso specifico dell'idioletto tecchiniano, ipotizzando un condizionamento esercitato dalla varietà nativa del mercante, nella misura in cui il catalano conosce tuttora il tipo *si en tenia te'n donaria* (cfr. Blasco Ferrer 1984: §530, per il quale

l'uso dell'imperf[etto] ind[icativo] nella protasi [...] si riscontra non di rado in testi dial[ettali] mod[erni] e nel cat[alano] pop[olare], [riconnettendosi] a una tendenza generale panrom[anza]).

Ecco che, pur nella consapevolezza di come, per dirla con Formentin (2020: 11):

la variazione sintattica [abbia] nello spazio, almeno tendenzialmente, una natura sfumata e lineare, lì dove gli esiti fonomorfologici di solito divergono da luogo a luogo con cambi di direzione netti e brusche soluzioni di continuità,

sembra possibile individuare nelle carte tecchiniane tratti riconducibili a casi di contatto tra le varietà antiche di italiano e catalano, a metà strada tra le quali si colloca l'idioma ibrido impiegato dal nostro. Un *corpus* come quello qui considerato permette bene di cogliere, relativamente alla sintassi, non solo costruzioni marcate sul piano dell'*ordo verborum* – si vedano le frequenti topicalizzazioni ([...] *les dites balles II vos mandey en Aygues Mortes* [1.8r-9r], *una vostra letra ebi a di 1[5] de novembre* [2.2-3], *altro per questa al preent no vos dich* [6.16]), laddove più rare sono le dislocazioni a sinistra con ripresa tramite un clitico dell'elemento focalizzato (*J bon par, si te recorda, yo te li prestay* [2.15]) –, riconducibili alla finalità comunicativa insita nella missiva mercantile, o mere strutture brachilogiche motivabili chiamando in causa la tendenziale velocità di stesura del testo pratico (*de 9 en 10 s. dotsena* [1.7r], *aludes dotsenes 70* [1.5v-6v]). Non pochi risultano, infatti, a un'analisi approfondita delle carte, i tratti dell'idioletto tecchiniano, anche sintattici, spiegabili solo alla luce della ricostruita biografia linguistica del mercante, perfetto emblema, per dirla con Glessgen (2024: 433), di un Medioevo inteso quale

period [...] of conquests and migrations that led to the displacement of Romance-speaking groups as well as to situations of language contact, both extra- and intra-Romance.

Bibliografia

- Agolini, Matteo. In stampa. La sintassi nelle lettere di un mercante dalla lingua ibrida. Il corpus avignone del carteggio di Piero di Matteo Tecchini (1385-1386). *Cuadernos de Filología Italiana* 32.
- Antonelli, Giuseppe. 2003. *Tipologia linguistica del genere epistolare nel primo Ottocento. Sondaggi sulle lettere familiari di mittenti colti*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Baglioni, Daniele. 2024. Tra porti e diplomazia : considerazioni sulla fortuna mediterranea dei volgari italiani. In Miglio, Massimo (ed.), *Mediterraneo d'Africa. Isole, porti e diplomazia*. Atti del Convegno internazionale di studi (Barletta, 9-10 giugno 2022), 201-214. Roma: Istituto Storico Italiano per il Medio Evo.
- Blasco Ferrer, Eduardo. 1984. *Grammatica storica del Catalano e dei suoi dialetti con speciale riguardo all'Algherese*. Tübingen: Narr (si cita per paragrafi).
- Bocchi, Andrea (ed.). 1991. *Le lettere di Gilio de Amoruso, mercante marchigiano del primo Quattrocento*. Tübingen: Niemeyer.
- Bruni, Francesco. 2017 [1978]. Traduzione, tradizione e diffusione della cultura : contributo alla lingua dei semicolti. In Id., *Tra popolo e patrizi. L'italiano nel presente e nella storia*, Casapullo, Rosa & Covino, Sandra & De Blasi, Nicola & Librandi, Rita & Montuori, Francesco, 379-406. Firenze: Cesati (prima in *Alfabetismo e cultura scritta nella storia della società italiana*. Atti del Seminario tenutosi a Perugia il 29-30 marzo 1977, 195-234. Perugia: Università degli Studi di Perugia).
- Bruni, Francesco (ed.). 1994. *L'italiano nelle regioni. Testi e documenti*. Torino: UTET.
- Casapullo, Rosa. 1999. *Storia della lingua italiana. Il Medioevo*. Bologna: il Mulino.
- Castellani, Arrigo (ed.). 1952. *Nuovi testi fiorentini del Duecento. Con introduzione, trattazione linguistica e glossario*. 2 voll., Firenze: Sansoni.
- Colella, Gianluca. 2012. Le proposizioni condizionali. In *SIA1*. 381-412.
- Coulon, Damien. 2023. *Un port sans rivoage ? Grand commerce, réseaux et personnalités marchandes à Perpignan à la fin du Moyen Age*. Madrid: Casa de Velásquez.
- Curti, Luca. 1972. Antichi testi siciliani in volgare. *Studi mediolatini e volgari* 10. 49-139.
- D'Achille, Paolo. 2022 [1994]. L'italiano dei semicolti. In Id. 2022, 83-129 (prima in Serrianni, Luca & Trifone, Pietro [eds.]. 1993-94. *Storia della lingua italiana*. 3 voll., vol. 2, *Scritto e parlato*, 41-79. Torino: Einaudi).
- D'Achille, Paolo. 2022 [2010]. L'italiano popolare. In Id. 2022, 131-138 (prima in *Enclt*, vol. 1, 723-726).

- D'Achille, Paolo. 2022. *Italiano dei semicolti e italiano regionale. Tra diastratia e diatopia*. Limena (Padova): libreriauniversitaria.it.
- De Blasi, Nicola. 1985. La lettera mercantile tra formulario appreso e lingua d'uso. *La lettera familiare* (numero monografico di *Quaderni di retorica e poetica*) 1. 39-47.
- De Blasi, Nicola. 2014. *Geografia e storia dell'italiano regionale*. Bologna: il Mulino.
- De Caprio, Chiara. 2019. Il tempo e la voce. La categoria di *semicolto* negli studi storico-linguistici e le scritture della storia (secc. XVI-XVIII). In Malato, Enrico & Mazzucchi, Andrea (eds.), *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Trent'anni dopo, in vista del Settecentenario della morte di Dante*. Atti del Convegno internazionale di Roma (23-26 ottobre 2017), 613-664. Roma: Salerno Editrice.
- DELIC = Coromines, Joan. 1980-91. *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*. 9 voll., Barcelona: Curial.
- Donati, Cesarina. 1979. Lettere di alcuni mercanti provenzali del '300 nell'Archivio Datini. *Cultura neolatina* 39. 107-161.
- EnclIt = Simone, Raffaele (ed.). 2010-11. *Enciclopedia dell'italiano*. 2 voll., Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.
- Finazzi Agrò, Ettore. 1973. Lettere di un mercante provenzale del '300. *Cultura neolatina* 33. 161-205.
- Formentin, Vittorio. 2020. Di alcune eccezioni alla legge Tobler-Mussafia. *La lingua italiana. Storia, strutture, testi* 16. 9-36.
- Fresu, Rita. 2014. Scritture dei semicolti. In *SIS3*, 195-223.
- Fresu, Rita. 2016. L'italiano dei semicolti. In Lubello, Sergio (ed.), *Manuale di linguistica italiana*, 101-122. Berlin-New York: De Gruyter.
- Galende Díaz, Juan Carlos & Cabezas Fontanilla, Susana & Ávila Seoane, Nicolás (eds.). 2016. *Paleografía y escritura hispánica*. Madrid: Síntesis.P
- GDLI = Battaglia, Salvatore [poi Bàrberi Squarotti, Giorgio] (ed.). 1961-2002. *Grande dizionario della lingua italiana*. 21 voll., Torino: UTET (con l'aggiunta di due supplementi. 2004 e 2009. Sanguineti, Edoardo [ed.]).
- GIA = Salvi, Giampaolo & Renzi, Lorenzo (eds.). 2010. *Grammatica dell'italiano antico*. 2 voll., Bologna : il Mulino.
- Glessgen, Martin. 2024. *A new companion to the Romance languages*. Berlin-Boston: De Gruyter.

- Hayez, Jérôme. 2005. L'Archivio Datini. De l'invention de 1870 à l'exploration d'un système d'écrits privés. *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge* 117. 121-191.
- Larson, Pär. 2024 [2000]. Tra linguistica e fonti diplomatiche : quello che le carte dicono e non dicono. In Id. 2024, 51-66 (prima in Herman, József & Marinetti, Anna [eds.], *La preistoria dell'italiano*. Atti della Tavola Rotonda di Linguistica Storica (Università Ca' Foscari di Venezia, 11-13 giugno 1998), 151-166. Tübingen: Niemeyer).
- Larson, Pär. 2024 [2012]. Le carte alto-medievali come fonte di lingua : qualche esperienza personale. In Id. 2024, 85-93 (prima in Sornicola, Rosanna & Greco, Paolo [eds.], *La lingua dei documenti notarili alto-medievali dell'Italia meridionale. Bilancio degli studi e prospettive di ricerca*, 63-74. Napoli: Tavolario).
- Larson, Pär. 2024. *Lavorando per voi. Studi di linguistica, filologia e letteratura italiana e romanza*. Cella, Roberta & Maggiore, Marco & Parenti, Alessandro & Verlatto, Zeno (eds.). Pisa: ETS.
- Lauta, Gianluca. 2020. L'articolo. In *SIA2*. 351-389.
- Livi, Giovanni. 1909-1910. L'archivio di Francesco Datini, mercante toscano del secolo XIV. *Anuari. Institut d'etudis catalans* 3. 203-209.
- Marazzini, Claudio. 2001. *Il perfetto parlare. La retorica in Italia da Dante a Internet*. Roma : Carocci.
- Mastrantonio, Davide. 2020. I connettivi e i segnali discorsivi. In *SIA2*. 682-731.
- Mastrantonio, Davide. 2021a. *La coesione nell'italiano antico e i volgarizzamenti dal latino*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Mastrantonio, Davide. 2021b. Connettivi. In *SIS5*. 221-257.
- Mastrantonio, Davide. 2024. Testualità in prospettiva diacronica. In Ferrari, Angela (ed.), *Dizionario di linguistica del testo a uso delle scienze umane*, 39-41. Roma: Carocci.
- Matt, Luigi. 2014. Epistolografia letteraria. In *SIS2*. 255-282.
- Melis, Federico. 1962. *Aspetti della vita economica medievale (Studi nell'Archivio Datini di Prato)*. Firenze : Olschki.
- OVI = *Corpus OVI dell'Italiano antico*. <http://gattoweb.ovi.cnr.it>
- Palermo, Massimo. 2021. La prospettiva testuale. In *SIS5*. 17-55.
- Ponsich, Claire. 2023. La documentation épistolaire. Les lettres familières. In Zimmermann, Michel (ed.), *Le catalan médiéval*, 335-386. Turnhout: Brepols.
- Renzi, Lorenzo. 2010. L'articolo. In *GIA*, vol. 1. 297-347.

- Ricci, Alessio. 2006. *Mercanti scriventi. Sintassi e testualità di alcuni libri di famiglia fiorentini fra Tre e Quattrocento*. Roma: Aracne.
- Ricci, Alessio. 2011. Mercanti e lingua. In *Enclt*, vol. 2. 870-873.
- Rohlf, Gerhard. 1966-1969. *Grammatica storica dell'italiano e dei suoi dialetti*. 3 voll., Torino : Einaudi (rist. 2021. Bologna: il Mulino; Firenze: Accademia della Crusca).
- Sabatini, Francesco. 1996 [1983]. Prospettive sul parlato nella storia linguistica italiana (con una lettura dell'*Epistola napoletana* del Boccaccio). In Id., *Italia linguistica delle origini. Saggi editi dal 1956 al 1996*, Coletti, Vittorio & Coluccia, Rosario & D'Achille, Paolo & De Blasi, Nicola & Petrucci, Livio (eds.), 2 voll., vol. 2, 425-466. Lecce : Argo (prima in Albano Leoni, Federico & Gambarara, Daniele & Lo Piparo, Franco & Simone, Raffaele [eds.], *Italia linguistica : idee, storia, strutture*, 167-201. Bologna: il Mulino).
- Schiaffini, Alfredo (ed.). 1926. *I testi fiorentini del Duecento e dei primi del Trecento. Con introduzione, annotazioni linguistiche e glossario*. Firenze: Sansoni.
- SIA1 = Dardano, Maurizio (ed.). 2012. *Sintassi dell'italiano antico. La prosa del Duecento e del Trecento*. Roma: Carocci.
- SIA2 = Dardano, Maurizio (ed.). 2020. *Sintassi dell'italiano antico II. La prosa del Duecento e del Trecento. La frase semplice*. Roma: Carocci.
- SIS2 = Antonelli, Giuseppe & Motolese, Matteo & Tomasin, Lorenzo (eds.). 2014. *Sintassi dell'italiano scritto, vol. 2, Prosa letteraria*. Roma: Carocci.
- SIS3 = Antonelli, Giuseppe & Motolese, Matteo & Tomasin, Lorenzo (eds.). 2014. *Sintassi dell'italiano scritto, vol. 3, L'italiano dell'uso*. Roma: Carocci.
- SIS5 = Antonelli, Giuseppe & Motolese, Matteo & Tomasin, Lorenzo (eds.). 2021. *Sintassi dell'italiano scritto, vol. 5, Testualità*. Roma : Carocci.
- Soldani, Maria Elisa. 2009. A Firenze mercanti, cavalieri nella signoria dei re d'Aragona. I Tecchini-Taquí tra XIV e XV secolo. *Anuario de Estudios Medievales* 39. 575-604.
- Stussi, Alfredo. 1965. *Testi veneziani del Duecento e dei primi del Trecento*. Pisa: Nistri Lischi.
- Stussi, Alfredo. 1982 [1965]. Antichi testi salentini in volgare. In Id. 1982, 155-181 (prima in *Studi di filologia italiana* 22. 191-224).
- Stussi, Alfredo. 1982 [1967]. Sette lettere mercantili fabrianesi (1400-1403). In Id. 1982, 135-148 (prima in *L'Italia dialettale* 30. 118-137).
- Stussi, Alfredo. 1982 [1970]. Una lettera in volgare laziale della fine del Trecento. In Id. 1982, 149-154 (prima in *Studi in memoria di Carlo Ascheri*, 331-338. Urbino: Argalia).

- Stussi, Alfredo. 1982. *Studi e documenti di storia della lingua e dei dialetti italiani*. Bologna: il Mulino.
- Stussi, Alfredo. 1996. Una lettera mercantile in volgare perugino del 1385. *Contributi di filologia dell'Italia mediana* 10. 71-79.
- Stussi, Alfredo. 2000. Filologia mercantile. In Masiello, Vitilio (ed.), *Studi di filologia e letteratura italiana in onore di Gianvito Resta*, 2 voll., vol. 1, 269-284. Roma: Salerno Editrice.
- TLIO = *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*. <http://tlio.ovl.cnr.it/TLIO/>
- Tomasin, Lorenzo. 2017. Testi in italiano antico di scriventi provenzali e catalani (secoli XIV-XV). *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia* (serie v) 9. 387-418.
- Tomasin, Lorenzo. 2019. *Il caos e l'ordine. Le lingue romanze nella storia della cultura europea*. Torino: Einaudi.
- Tomasin, Lorenzo. 2019-2020. Sul contatto linguistico nella Romània medievale : le lettere di Bartolo de Cavalli alias Bartol de Cavalls. *Estudis Romànics* 41. 267-290; 42. 35-54.
- Tomasin, Lorenzo. 2021. *Europa romanza. Sette storie linguistiche*. Torino: Einaudi.
- Tomasin, Lorenzo. 2023. *Prima lezione di romanistica*. Roma-Bari: Laterza.
- Tomasin, Lorenzo & Menichetti, Caterina. 2018. Contatti linguistici italo-provenzali in ambito mercantile. Lettere di Bondì de Iosef giudeo di Arles (1329-1399). *Studi mediolatini e volgari* 64. 145-173.
- Varvaro, Alberto. 1985. Autografi non letterari e lingua dei testi (sulla presunta omogeneità linguistica dei testi). In *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*. Atti del Convegno di Lecce (22-26 ottobre 1984), 255-267. Roma: Salerno Editrice.
- Weinreich, Uriel. 1968 [1953]. *Languages in contact. Findings and Problems*. Paris-New York : De Gruyter (1st edn. New York: Publications of the Linguistic Circle of New York).
- Wilhelm, Raymund. 2023. La sincerità linguistica dei testi documentari. Riflessioni sullo studio dei volgari antichi. In Mastrantonio, Davide & Salvatore, Eugenio (eds.), *Forme, strutture e didattica dell'italiano. Studi per i 60 anni di Massimo Palermo*, 135-145. Siena: Edizioni Università per Stranieri di Siena.
- Zumthor, Paul. 1973 [1963]. *Lingua e tecniche poetiche nell'età romanica (secoli XI-XIII)*. Bologna: il Mulino (original edn. *Langue et techniques poétiques à l'époque romane (XI^e-XIII^e siècles)*). Paris: Librairie Klincksieck).

Analisi contrastiva dei costrutti all'infinito in un testo latino e nel suo volgarizzamento trecentesco

Imre SZILÁGYI

Università Eötvös Loránd di Budapest

Abstract. In this paper we analyze, from a contrastive syntactical point of view, Andrea Cappellano's medieval Latin work entitled *De amore* and one of its vernacularizations into ancient Tuscan language. The contrastive analysis concerns, within the infinitive constructions, both the causative and the perception verbs. We investigate, in particular, whether and to what extent the person who created the medieval Tuscan text was influenced by the syntax of his Latin model.

Keywords: *syntax, medieval Latin, ancient Tuscan, infinitive constructions, causative and perception verbs*

1. Introduzione

In questo lavoro analizziamo il comportamento sintattico dei verbi fattitivi, da un lato, e dei verbi percettivi, dall'altro, confrontando un testo medievale latino con uno dei suoi volgarizzamenti in toscano antico. L'analisi contrastiva riguarda il famoso trattato di Andrea Cappellano, intitolato *De amore*, la cui stesura risale alla fine del dodicesimo secolo, e il suo volgarizzamento più antico, risalente ai primi decenni del 1300. Questo volgarizzamento, che mostra una traduzione alquanto libera del testo latino,

è, insieme al testo originale, alla portata dei lettori grazie all'eccellente edizione critica a cura di Graziano Ruffini¹.

2. I verbi fattitivi

Per illustrare, in succinto, il comportamento sintattico dei verbi fattitivi in italiano moderno si considerino i seguenti esempi tratti da Szilágyi (2016: 138):

- (1) Luigi farà andare suo figlio a Roma
- (2) Luigi farà leggere il libro a suo figlio/da suo figlio

Nella costruzione fattitiva, il verbo fattitivo e l'infinito formano una specie di verbo unitario (complesso verbale), con la conseguenza che abbiamo a che fare con una frase semplice e non con una frase complessa (Skytte e Salvi 2001). Come vediamo in (1) e in (2), nella costruzione fattitiva è possibile esprimere il soggetto dell'infinito (*suo figlio* e *a/da suo figlio*). Il soggetto dell'infinito non compare però mai come soggetto sintattico, dal momento che le frasi in cui è presente la costruzione fattitiva hanno già un proprio soggetto sintattico (*Luigi* in (1) e (2)). Semplificando un po' l'analisi, possiamo dire che quando l'infinito è un verbo intransitivo, il suo soggetto si esprime tramite un oggetto diretto, come avviene in (1); quando si tratta invece di un infinito transitivo, il soggetto dell'infinito ha la funzione grammaticale di oggetto indiretto o di complemento d'agente, come si riscontra in (2) (per ulteriori dettagli si veda Skytte e Salvi 2001).

Dopo questa breve introduzione, possiamo ad analizzare, all'interno del nostro testo latino e nel suo volgarizzamento, il comportamento sintattico dei verbi fattitivi *facio/fare* e, in uno degli esempi, quello di *lasciare*. Per cominciare la nostra analisi, consideriamo i seguenti due esempi:

- (3) ... amantium quotidianus aspectus *crescere facit amorem*
... quando l'amante vede spesso l'altro *fa crescere l'amore* (17, 67)
- (4) ... vobis nullus hominum reputabit honori, si vestro *me feceritis amore languere*
... *se mi fate languire* per lo vostro amore, niuno uomo vi 'l tornerà a onore (17, 115)

¹ Andrea Cappellano, *De amore*, Milano, Guanda, 1980; edizione da cui sono stati riportati tutti i nostri esempi pertinenti di questo testo letterario.

In (3) si riscontra un parallelismo sintattico tra il testo latino e quello volgare: accanto al verbo fattitivo *facit/fa* si trova un elemento al caso accusativo (*amorem/l'amore*; il caso accusativo è palesemente marcato nel testo latino dalla morfologia del nome, in quello volgare esso è invece soltanto ipotizzato) ad esprimere il soggetto dell'infinito intransitivo *crescere*. Infatti, come descritto da Vincent (2016), per esprimere un contenuto fattitivo, nel latino medievale, a differenza di quanto avviene nel latino classico, si ricorre frequentemente al verbo fattitivo *facio*, seguito da un costrutto all'infinito. Lo stesso parallelismo sintattico vale per (4): in latino si riscontra l'elemento al caso accusativo *me* seguito dal verbo fattitivo *feceritis* e dall'infinito intransitivo *languere*, a cui corrisponde in volgare la costruzione fattitiva *mi fate languire*.

Tuttavia, negli altri esempi si osserva chiaramente come il costrutto latino usato per esprimere un contenuto fattitivo sia un AcI (= accusativo con l'infinito, cfr. Menge 2000: 674-697) e non la costruzione fattitiva che esiste in italiano moderno e che esisteva già nel toscano medievale (per l'italiano antico si veda Cennamo 2010). Per illustrare quanto detto, si considerino i seguenti due esempi:

- (5) *Deum tamen assidue rogare non desinam, ut te faciat amare, quem debes*
... ma sempre priego Idio che *tti dea ad amare colui che dêi* (14, 49)
- (6) ... *spes tamen sola, quam ex mei ipsius cordis mera liberalitate assumpsi, meum faciet corpus tranquillam ducere vitam*
... non rimarrà che lla mia speranza non *mi dea gioia e sollazzo in tutta mia vita* (12, 73)

Negli ess. (5)-(6) soltanto nel testo latino troviamo il verbo *facio*, il volgarizzatore è ricorso ad un'altra soluzione. Possiamo dedurre che si tratta di AcI in entrambi gli esempi latini dal fatto che sia il soggetto che l'oggetto diretto dell'infinito si esprimono tramite elementi al caso accusativo: *te* e *quem debes* in (5) e *meum corpus* e *tranquillam vitam* in (6). La differenza di statuto sintattico tra un AcI latino e la costruzione fattitiva in italiano antico (e moderno) diventa più chiara analizzando il seguente esempio:

- (7) *Qui enim [...] talium mulierum vincatur affectu, omni penitus remedio iudicatur indignus*
Quegli, dunque, che [...] *si lascia vincere all'amore di cota' femmine*, al postutto nonn è degno d'avere niuno consiglio (30, 36)

Per tradurre l'esempio latino (7), dove non si riscontra un contenuto fattitivo, il volgarizzatore è ricorso ad una costruzione con il verbo fattitivo *lasciare* che mostra chiaramente che cosa si intende per costruzione fattitiva in italiano antico e in italiano moderno. Si tratta, come abbiamo già visto a proposito di (1) e (2), di una struttura monofrasale in cui il soggetto dell'infinito cambia la sua funzione grammaticale: se l'infinito è un verbo transitivo, come *vincere* in (7), esso si può esprimere tramite un costituente con la funzione grammaticale di oggetto indiretto: si veda il SP *all'amore di cota' femmine*. Notiamo, dunque, che il soggetto dell'infinito transitivo *vincere* non si esprime tramite un elemento al caso accusativo, come abbiamo visto negli esempi latini (5)-(6), ma tramite l'oggetto indiretto. Osserviamo, inoltre, che in questo caso, in italiano moderno, si dovrebbe usare, invece di un oggetto indiretto, il complemento d'agente introdotto dalla preposizione *da* per ben due motivi (cfr. Skytte e Salvi 2001): sia per la presenza del clitico *si*, sia perché il soggetto dell'infinito è inanimato. In italiano antico, invece, all'interno della costruzione fattitiva, era molto frequente l'uso dell'oggetto indiretto anche in quei contesti sintattici in cui in italiano moderno non è più accettabile, come testimoniano ad es. le novelle di Boccaccio e molte altre fonti (si vedano Robustelli 2000, Cennamo 2010 e Szilágyi 2019).

Per approfondire la trattazione dei verbi fattitivi, si considerino i seguenti esempi:

- (8) Amor enim personam saepe degenerem et deformem tanquam nobilem et formosam repraesentat amanti et *facit, eam* plus quam omnes alias *nobilem atque pulcherrimam deputari*
 Però l'amore molto spesso la vile e la sozza a l'amante *fa parere bella e gentile* sopra tutte l'altre (14, 26)
- (9) ... sicut ipsa elemosyna [...] ab hypocrita tamen vel vanae gloriae cupido pauperibus erogata suum naturale perdit officium et *rem ipsam* cum praemio *facit amitti*
 ... sì come adiviene della limosina che [...] se ll'epocrita o 'l vanaglorioso la dà al povero, sì non n'à merito da Dio e così *perde la cosa* col guadagno (17, 104)

Per quanto riguarda (8) e (9), nel testo latino si trova il verbo fattitivo *facio* seguito da un infinito transitivo al passivo: *deputari* in (8), *amitti* in (9). La presenza di infiniti passivi in questi due esempi latini costituisce un'ulteriore prova dello statuto di ACI con il verbo *facio*. Infatti, all'interno

della costruzione fattitiva non è ammessa la presenza di infiniti passivi, dunque una frase come *Farò essere scritte le lettere* risulta agrammaticale. Dei due esempi analizzati, soltanto nel volgarizzamento di (8) è reperibile una costruzione fattitiva, ma non con un infinito passivo; in (9) il volgarizzatore è ricorso ad un' altra soluzione.

3. I verbi percettivi

In questa sezione analizziamo il comportamento sintattico dei verbi percettivi, ovvero di quei verbi che esprimono una percezione (diretta o indiretta), come *vedere, sentire, osservare, udire* ecc. Cominciamo anche qui la nostra analisi con qualche considerazione riguardante l'italiano moderno. Si vedano i seguenti esempi tratti da Szilágyi (2016: 146):

(10) Ho visto Giorgio mettercelo

(11) Ce l'ho visto mettere a/da Giorgio

Certi verbi percettivi, come *vedere, sentire* ecc., possono entrare sia in una cosiddetta costruzione percettiva (10), sia nella costruzione fattitiva (11), (cfr. Skytte e Salvi 2001). Nella costruzione percettiva il soggetto dell'infinito (*Giorgio* in (10)) si esprime sempre tramite un oggetto diretto, anche quando l'infinito è un verbo transitivo, e da questo possiamo dedurre il carattere bifrasale di esempi come (10), in quanto, oltre al soggetto dell'infinito, la frase contiene un altro oggetto diretto, argomento dell'infinito, rappresentato in (10) dal clitico accusativo *lo*. Notiamo, inoltre, che nella costruzione percettiva i clitici argomento dell'infinito (*ci + lo*) si attaccano all'infinito stesso. Nella costruzione fattitiva, invece, come rileviamo in (11), il soggetto dell'infinito transitivo si esprime tramite oggetto indiretto o complemento d'agente, esattamente come avviene con il verbo *fare*, cfr. (2). Inoltre, i clitici argomento dell'infinito non si attaccano, in questo caso, all'infinito, ma al verbo percettivo (qui al suo ausiliare).

Dopo questa breve introduzione torniamo ad analizzare il nostro corpus latino e il suo volgarizzamento. Consideriamo i seguenti esempi:

- (12) *Multos enim assidue videmus in minori positos aetate canescere multosque etiam in decrepito conspicimus senio et nulla canitie dealbari*
 ... perché ogni die vediamo lo ben giovane essere canuto e 'l molto vecchio
 no essere (11, 33)

- (13) Et econtra multos aspiciamus nobiles et marinos falcones vilissimos
 pertimescere passeret et a lacertiva saepe ave *fugari*
 ... e, per contrario, molti gentili falconi vedemo avere paura delle passere
 e *essere cacciati* dall'ucciello laniero (12, 49)

In latino i verbi percettivi possono reggere un AcI, come vediamo in (12) e (13): per es. in (12): *multos ... videmus ... canescere* ecc. Analogamente a quanto avviene in italiano moderno, anche in italiano antico (cfr. Cennamo cit.) esisteva il costrutto percettivo presentato in (10). Ciononostante, gli esempi volgari di (12) e (13), anche se in essi il soggetto dell'infinito si esprime tramite un oggetto diretto (*lo ben giovane* e *molti gentili falconi* nei due esempi), non sembrano mostrare tanto la costruzione percettiva medievale (e moderna), quanto piuttosto un influsso sintattico del loro modello latino. Questo si manifesta in (12) nella ripetizione del verbo *essere*; in (13), invece, nel fatto che il volgarizzatore, per tradurre il verbo passivo *fugari*, ricorre al verbo corrispondente, sempre passivo, *essere cacciati*. L'uso del verbo *essere* o di infiniti passivi generalmente non è accettabile in italiano moderno (e nel toscano medievale) nei contesti sintattici qui analizzati.

I verbi percettivi latini potevano essere seguiti, soprattutto nel caso di una percezione diretta, anche dalla cosiddetta costruzione dell'accusativo con il participio (cfr. Menge 2000: 693) in cui l'elemento al caso accusativo è seguito, invece che da un infinito, come nell'AcI, da un participio presente. Per l'illustrazione di quanto detto si considerino i seguenti esempi:

- (14) ... a longe *prospexi multitudinem equitantium infinitam* per ipsius pascui
deambulantem extremitates
 ... *vidi* molto da la lunga *una grandissima cavalleria e una aconcia cavalcare*
 per le prata (15, 62)
- (15) ... *eam inveni* super fasciculo sine ministris *sedentem* et super recenti lapide
 suos pedes suavissime *tenentem* [...] et modicam satis poenam *patientem*
 (15, 139)
 ... *sì lla trovai sedere* in sul fascio delle spine senza ministri *e che tenea* i piedi
 sovra a una fredda pietra *e assai poca pena avea*

In (14) l'autore del testo latino ricorre alla costruzione dell'accusativo con il participio: *prospexi multitudinem equitantium infinitam ... deambulantem*. Nel testo volgare, all'accusativo con il participio latino corrispondono a diverse costruzioni, ma mai una al participio: in (14) abbiamo un costrutto

all'infinito: *vidi ... una grandissima cavalleria e una aconcia cavalcare*. In (15) all'accusativo con il participio del testo latino *eam inveni ... sedentem et ... suos pedes suavissime tenentem [...] et modicam satis poenam patientem* corrisponde la traduzione *lla trovai sedere ... e che tenea i piedi sopra a una fredda pietra ... e assai poca pena avea* in cui ai tre participi presenti latini corrispondono, da un lato, il costruito all'infinito *lla trovai sedere* (costruzione sintattica del toscano antico; in italiano moderno si dovrebbe dire *la trovai a sedere/che sedeva*), dall'altro la frase finita introdotta da *che*, contenente una struttura coordinata: *che tenea ... e assai poca pena avea*.

Anche nel seguente esempio, analogamente a quanto avviene in (15), nella traduzione in volgare troviamo una frase finita retta dal verbo percettivo *vedere* (*vegiendo ... ch'avea...*), che corrisponde questa volta ad un costruito all'infinito retto dal verbo percettivo *cerneo* del testo latino:

- (16) Ad quam quum venissem et eius venustam *cernerem* faciem atque decoram et *eam* in tam turpi equo *sedere*, meum sibi statim obtuli equum
E quand'io fu' ito a llei, *vegiendo* ch'iera sì bella e *ch'avea* sotto sì sozzo cavallo, incontanente le profersi il mio (15, 72)

Trattandosi anche in (16) di una percezione diretta, al posto dell'infinito *sedere* ci saremmo potuti aspettare anche qui il participio presente *sedentem*.

Passiamo a considerare il seguente esempio:

- (17) ... praefatus amator [...] *suos audiebat commilitones* de sua domina turpia valde *loquentes*
... il detto amante [...] *udì a questi suoi compagni dire* molte villane parole di questa sua donna (31, 5)

In (17) l'accusativo con participio latino *suos audiebat commilitones ... loquentes* si traduce con un costruito all'infinito retto dal verbo percettivo *udì* seguito dall'infinito *dire* e dall'oggetto indiretto *a questi suoi compagni* che esprime il soggetto dell'infinito. Infatti, parallelamente a quanto avviene in italiano moderno, come abbiamo mostrato in (11), certi verbi percettivi potevano entrare nella costruzione fattitiva anche nel toscano medievale (Cennamo 2010), e in questo caso, dato che abbiamo un infinito transitivo, il suo soggetto si esprime tramite un oggetto indiretto, come abbiamo visto

anche in (7) con il verbo fattitivo *lasciare*. Per esemplificare ulteriormente questo tipo di espressione del soggetto dell'infinito nel testo volgare, si vedano i seguenti esempi:

- (18) *Multum etiam istarum mulierum poenarum erat augmentum gloria, quam habere videbant in amoenitate morantes*
 ... e la gloria che vedeano avere a quele della Dilettanza, era loro acrescimento di pena (15, 112)
- (19) *Nam et, qui te gentis tuae ratione non diligunt, de te attente laudes referre cognovi*
 Anche più, ch'ò udito portarti pregio a coloro ch'anno diritto di volere male a te e a tua gente (11,15)
- (20) *Praeterea pulchrius accipiter suo volatu ingeniosam capit alaudam quam pigram qualiam et linea recta volantem*
 Anche più bella è a vedere pigliare la 'ngegnosa lodola a lo sparviere, che lla pigra quaglia che vola diritto (16, 21)
- (21) *A multis retro temporibus scio in vulgo narratum, quod...*
 Gran temp' è ch'ò udito dire a la gente che... (18, 59)

In tutti gli esempi volgari (18)-(21) abbiamo il tipo di espressione del soggetto dell'infinito all'interno di una costruzione fattitiva retta da un verbo percettivo presentato a proposito in (17): si vedano i costituenti *a quele della Dilettanza* in (18), *a coloro ch'...* in (19), *a lo sparviere* in (20) e *a la gente* in (21). Negli esempi latini (18)-(21) soltanto in (18) compare un verbo percettivo che regge un AcI: *gloria, quam habere videbant in amoenitate morantes*; negli altri non si riscontra nessun verbo percettivo. Notiamo, inoltre, che in (19) la costruzione fattitiva retta dal verbo percettivo *ò udito portarti pregio a coloro ch'...* rispecchia la sintassi dell'italiano antico: in italiano moderno la costruzione sintattica dovrebbe essere piuttosto come *ti ho udito portare pregio da coloro che...* (o, meglio ancora: *ti ho sentito lodare da coloro che...*), con il clitico *ti* attaccato all'ausiliare del verbo percettivo *ho udito* e non all'infinito *portare*, e con il soggetto dell'infinito *portare* espresso tramite un complemento d'agente introdotto dalla preposizione *da*, e non tramite un oggetto indiretto.

4. Conclusione

In conclusione, possiamo dire che la sintassi dei verbi fattitivi e percettivi nel testo volgare analizzato mostra relativamente pochi influssi da parte del suo modello latino, conformemente al fatto che si tratta di una traduzione piuttosto libera. La relativa indipendenza sintattica tra testo latino e volgare si manifesta anche nel fatto che spesso, quando nel testo latino ricorre il verbo fattitivo *facio* o un verbo percettivo, il volgarizzatore si avvale di una soluzione diversa e, viceversa, spesso ricorre alla costruzione fattitiva o percettiva quando nel testo latino non ce n'è alcuna traccia. Soltanto in due esempi, ovvero in (12) e (13), si può supporre che il traduttore sia stato influenzato in qualche maniera dalla sintassi latina. Abbiamo potuto osservare, tra l'altro, che il volgarizzatore, per tradurre l'accusativo con il participio del latino, frequente nel testo, non ricorre mai ad una struttura analoga con il participio presente. In altri volgarizzamenti, per es. nel testo maggiore A delle *Meditationes Vitae Christi*, in cui il volgarizzatore segue molto fedelmente il suo modello latino, anche dal punto di vista sintattico, l'accusativo con il participio latino viene spesso tradotto con un accusativo con il participio in volgare, come ho mostrato in Szilágyi (2025). Il volgarizzatore del *De amore*, invece, ricorre con grande libertà alla sua competenza di parlante nativo del toscano antico: questo si manifesta, tra l'altro, nell'uso esteso dell'oggetto indiretto per esprimere il soggetto di infiniti transitivi all'interno della costruzione fattitiva (si vedano (7), (17) e (18)-(21)), struttura sintattica priva di qualsiasi riscontro nel testo latino.

Bibliografia

- Cennamo, M. (2010). Frasi subordinate all'infinito (2.4.). In G. Salvi & L. Renzi (a cura di), *Grammatica dell'italiano antico*. Bologna: Il Mulino. 836-855.
- Menge, H. (2000). *Lehrbuch der lateinischen Syntax und Semantik* (völlig neu bearbeitet von T. Burkard und M. Schauer). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Robustelli, C. (2000). *Causativi in italiano antico e moderno*. Modena: Il Fiorino.
- Skytte, G. & Salvi, G. (2001). Frasi subordinate all'infinito (3.). In L. Renzi & G. Salvi (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione 2*. Bologna: Il Mulino. 497-513.

- Szilágyi, I. (2016). *Analisi sintattica moderna*. Roma: Aracne.
- Szilágyi, I. (2019). Sull'uso dell'oggetto indiretto all'interno della costruzione fattitiva nel *Decameron* di Boccaccio. *Italogramma* 17.
- Szilágyi, I. (2025). Volgarizzamento A, B e testo latino delle *Meditationes Vitae Christi*: analisi contrastiva dei costrutti all'infinito. *Specula. Revista de Humanidades y Espiritualidad*. 12/1. 91-102.
- Vincent, N. (2016). Causatives in Latin and Romance. In J. N. Adams & N. Vincent (eds.) *Early and Late Latin. Continuity or change?*. Cambridge: University Press. 294-309.

Insegnare la lingua con documenti storici

György DOMOKOS

Università Cattolica Péter Pázmány – Budapest / Università Comenio, Bratislava

Abstract. In this article an old and new method for the teaching of languages and culture is proposed. Based on an international research project on manuscripts and the experience of working on them together with students I suggest that the common reading of manuscripts can be a valid motivation. Some examples are listed: manuscripts in Italian from the territories of Slovakia, Hungary and Romania that can count on the interest of the local students.

Keywords: *teaching, manuscript, linguistic analysis, culture and civilisation, challenge*

A proposito del motto del convegno Romania Contexta del 2024, *Eredità e trasmissione*, desidero esporre un argomento che riguarda la didattica universitaria. Partiamo dall'affermazione che la didattica e la metodologia di insegnamento sono importanti non solo nel campo dell'insegnamento prescolare, elementare o liceale. Se il nostro obiettivo è formare nelle nostre università insegnanti, traduttori, interpreti, funzionari pubblici altamente motivati e in grado di affrontare testi e situazioni linguistiche complesse, dobbiamo offrire loro sfide di alto livello. Partendo da questo presupposto desidero presentare il metodo della lettura congiunta di manoscritti, un approccio antico e nuovo dell'insegnamento e dell'apprendimento delle lingue e delle civiltà straniere. Il metodo viene da me regolarmente applicato, perciò vorrei offrirvi anche le mie conclusioni a riguardo.

1. La lingua e le sue varietà: specchio fedele della realtà

Quella che normalmente chiamiamo una lingua è costituita nella realtà da un'ampia gamma di varietà. La variopinta mappa dei dialetti inglesi, tedeschi o italiani non è che una delle dimensioni di questo fenomeno, perché, come sappiamo, le lingue cambiano nel tempo a seconda delle classi sociali, a seconda della natura formale o informale dell'interazione, ma anche dello stile scritto o parlato. Quando per l'insegnamento si adopera un "testo autentico" per forza di cose quel testo rappresenta una varietà: anche un antico manoscritto corrisponde sempre solo a una fetta della lingua. La sfida del discente è individuare questo dato linguistico.

D'altra parte, un manoscritto antico è sempre una testimonianza della civiltà che fa da contesto: la sua identificazione in termini di tempo e spazio, insieme alle persone coinvolte, e i dettagli della calligrafia possono rendere lo studio della lingua straniera notevolmente più interessante rispetto all'uso di un normale libro di testo o di esercizi moderni.

Qualcuno potrebbe subito obiettare che in questo modo si insegna una lingua che non è più utile. A questo risponderò quanto segue: naturalmente una lezione di questo tipo dovrebbe essere ben introdotta: i dati linguistici e di civiltà dovrebbero essere elaborati, interpretati e discussi in un dialogo scientifico e colloquiale moderno. Presumo che si possa estendere l'interesse culturale e linguistico degli studenti anche ai manoscritti antichi.

Il metodo naturalmente non è affatto una nuova invenzione: *nihil sub sole novi*. Gli studenti delle antiche scuole cattedrali sillabavano sulla Bibbia e sulle opere dei padri della Chiesa per lo stesso motivo. Leggere, commentare, interpretare è un modo naturale di familiarizzare con il mezzo dell'oggetto culturale o religioso: la lingua stessa. L'insegnamento del latino consisteva spesso nella sola lettura e nel commento dei testi sacri e il significato e la lingua venivano insegnati senza separare le due cose. Quindi, quando propongo di lavorare con gli studenti universitari su testi e manoscritti antichi, raccomando di ispirarsi a questo metodo che è stato la base dell'apprendimento per generazioni di intellettuali in Europa. Naturalmente, questo non deve essere un metodo esclusivo, come lo era nel Medioevo. Aggiornare i metodi di incorporazione dei manoscritti nelle nostre pratiche di insegnamento universitario può aiutare ad ampliare l'orizzonte culturale e linguistico dei nostri studenti.

2. Insegnare attraverso i manoscritti

Prima di portare esempi concreti, vorrei stabilire due premesse generali.

1. Innanzitutto, vorrei sottolineare che, sebbene i miei progetti di ricerca siano legati al campo della storia e della filologia, mi sono sempre concentrato consapevolmente sulla preparazione di studenti di diverse età a questo tipo di lavoro: ho tenuto lezioni sui manoscritti in vari licei e università. Non parlo di corsi di paleografia, diplomatica o epistolografia, ma di lezioni di lingua, cultura e civiltà straniera, utilizzando i manoscritti. Infatti, non possiamo mai dimenticare che i progetti scientifici non devono esaurirsi nell'arco di una generazione, ma devono garantire, attraverso una formazione specializzata, che la ricerca continui a sviluppare le competenze degli studiosi più giovani. Ciò che sostengo qui non è solo una teoria, ma deriva dall'esperienza acquisita.

2. Il gap culturale che impedisce agli studenti contemporanei di accedere ad antichi manoscritti italiani, latini, volgari o di altro tipo non è ovviamente solo linguistico. Tuttavia, le competenze linguistiche sono l'inizio per interpretare e tradurre correttamente le fonti nelle lingue moderne. La preparazione di una lezione di lingua straniera incentrata sugli obiettivi sopra menzionati di coinvolgimento delle fonti manoscritte e di esercitazione delle competenze richieste dagli studenti, richiede intuizione e conoscenza delle caratteristiche del gruppo di studio. L'insegnante deve suscitare l'interesse degli studenti e fare i preparativi per consentire loro di sperimentare queste nuove scoperte.

Così, lavorare su antichi manoscritti può aiutare l'insegnamento delle lingue e viceversa, ampliando la gamma di *input* e ponendo agli studenti un ulteriore obiettivo, al di là dell'acquisizione di semplici competenze linguistiche. Se siamo in grado di suscitare la curiosità, l'interesse degli studenti per il materiale, questo tipo di lavoro sarà altamente motivante, utile e persino stimolante per loro.

Ho scelto tre esempi, naturalmente in lingua italiana, per illustrare la mia idea di insegnamento attraverso i manoscritti. Ho scelto tre manoscritti antichi di tre periodi diversi. Nel quadro del progetto originale chiamato *Vestigia* abbiamo creato una piattaforma di ricerca sistemica di manoscritti dei secoli XV-XVII, incentrata sul territorio dell'antico Regno ungherese, poi,

nell'ambito di un progetto nazionale slovacco VEGA, il nostro obiettivo era quello di scoprire e pubblicare manoscritti sulla storia del territorio della Slovacchia moderna¹.

Il primo esempio si basa su un manoscritto che risale all'inizio del XVI secolo². Consideriamo un gruppo di studenti desiderosi di conoscere la storia della loro città e, come introduzione alla lezione, scoprono che un chierico italiano di nome Ercole Pio si recò nel 1509 a Trnava per incontrare il re boemo e ungherese Vladislao II Jagellone, che soggiornava temporaneamente in questa città, lontano da entrambe le sue capitali, Praga e Buda, a causa dell'epidemia di peste. Ercole Pio portò alcuni doni al re. Dopo aver introdotto alcuni fatti importanti, offriamo un impatto visivo della lettera di Ercole Pio in cui relaziona della consegna di questi regali:

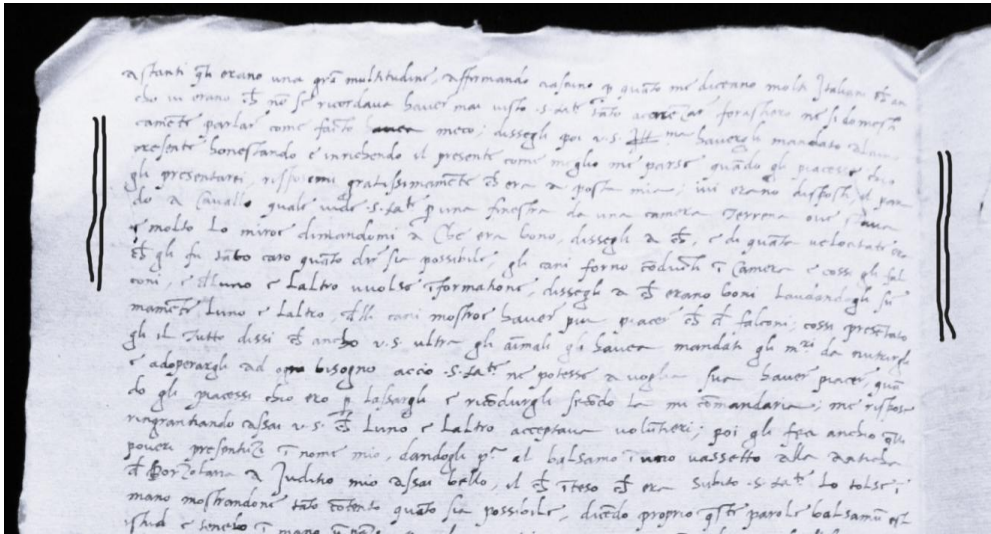


Figura 1. Archivio di Stato di Modena Cancelleria Estense, Ambasciatori Ungheria, busta 3 / Ercole Pio / 1509.01.12, f 1v

- ¹ Domokos, György. 2015/2016. Il progetto Vestigia: un esempio di collaborazione internazionale, interdisciplinare e interuniversitaria. *Nuova Corvina* 27. 122–126; Domokos, György. 2016. Da Zammartino a Monteverdi. Alcune fonti modenesi sui rapporti musicali e teatrali nel rinascimento ungherese. In *Italia Nostra. Studi Filologici Italo-Ungheresi*, edited by Ágnes Ludmann, 22–39. Antiquitas Byzantium Renascentia. Budapest: ELTE Eötvös József Collegium.
- ² Domokos, György. *A Jámbor Herkules*. 2019. *Estei Hippolit Biberos Egri Kormányzója, Ercole Pio Beszámolói Magyarországról 1508–1510*. Budapest: Balassi; Kristóf, Ilona, ed. 2023. *Chapters from the History of Italian-Hungarian Relations*. Vestigia 4.

Il passo successivo è tentare la lettura del manoscritto. Un compito arduo: la calligrafia di 500 anni fa non è male, ma offre comunque una serie di enigmi ai principianti: la scrittura è insolita, senza accenti (la forma del remoto 'mirò' in questa lettera viene scritta *miroe*), apostrofi ('ch'io' corrisponde a *chio*), con abbreviazioni (p.es. 'tanto' si scrive *tāto*) praticamente senza norma ortografica. A volte le parole non significano lo stesso come nella lingua moderna (p.es. *presente* in questa lettera significa 'il regalo').

La motivazione degli studenti si basa sulla loro curiosità: naturalmente, si vuole sapere quale fosse il dono portato da Ercole Pio al re. Quando si cerca di scoprire le forme verbali o nominali bisogna verificare diverse possibilità e trovare una soluzione logicamente calzante nell'ambito delle possibilità della grammatica. È una sorta di scherzo linguistico adatto agli studenti universitari. La soluzione è: il regalo era un «pardo» - un ghepardo usato per la caccia!

Quindi, usiamo questo *input* visivo come stimolo per risolvere un indovinello. Quando cercano di scoprire cosa scrisse Ercole Pio nel 1509, gli studenti devono attivare la loro memoria, il loro vocabolario e la loro competenza grammaticale. La ricompensa è la sorprendente soluzione: «il pardo a cavallo». Sì, si tratta di un ghepardo a cavallo, come nel famoso affresco di Benozzo Gozzoli nella Cappella dei Magi a Firenze:



Figura 2. Benozzo Gozzoli: Adorazione dei Re Magi (Cappella dei Magi, Palazzo Medici-Ricciardi, Firenze) – frammento

Proseguendo nel testo si legge «quale vide S. M^{te} p una finestra da una camera terrena», cioè il re guardò l'animale dalla finestra di una camera al piano terra. La scrittura è abbastanza chiara, ma si notano abbreviazioni come in un codice o oggi in un SMS. La fonte linguistica non è manipolata: si tratta di una lettera autentica che viaggiò nel 1509 da Eger a Ferrara. L'autore usa queste abbreviazioni che possiamo decifrare facilmente: M^{te} = Maiestate, p = per. Analizzando la lettera siamo trasportati in una curiosa scena del XVI secolo: il re sta osservando un ghepardo dalla finestra di una stanza al piano terra. Gli storici locali di Trnava potrebbero probabilmente dirci dove si svolse questo evento.

La seconda riga sottolineata del testo analizzato ci riporta le prime parole dell'esterrefatto re jagellonico: «domandandomi a che era bono. Dissegli a che e di quanta velocitade era». [Il re mi chiese a cosa servisse questo animale. Glielo dissi e dissi anche che era molto veloce]. Anche in questo caso la scrittura è relativamente chiara, ma in questo caso si nota che le frasi non sono separate. Questo è un altro tipo di esercizio grammaticale che conosciamo dai libri di testo moderni e che possiamo introdurre anche usando un manoscritto: gli studenti devono usare la loro capacità logica e le loro conoscenze sintattiche per capire: tra *bono* e *dissegli* nell'ortografia moderna si usa un segno di punteggiatura per separare le due frasi e, quindi, aiutare il lettore a capire il testo.

Quindi, nel primo esempio ho cercato di sottolineare che, a livello universitario, nell'insegnamento della lingua e della civiltà straniera, possiamo fare un buon uso dei manoscritti. In queste due righe gli studenti hanno dovuto utilizzare le seguenti abilità:

- comprendere la spiegazione preparatoria dell'insegnante in lingua moderna;
- *l'input* visivo: leggere e interpretare un testo utilizzando la competenza grammaticale e culturale;
- traduzione: in lingua italiana moderna, nella lingua madre degli studenti, sulla base delle fasi precedenti;
- come esercizio successivo, si può chiedere agli studenti di commentare il manoscritto in diversi tipi di testo (notizie brevi, layout scientifico, articolo di giornale ecc.)

Vi presento un secondo esempio³. Ci troviamo nella capitale, Bratislava, nel 1563, l'anno prima dell'incoronazione di Massimiliano I d'Asburgo. Il miglior architetto di corte, Pietro Ferrabosco, deve preparare questa occasione, costruendo due porte effimere alle due estremità del ponte sul Danubio. Osserviamo documento originale:

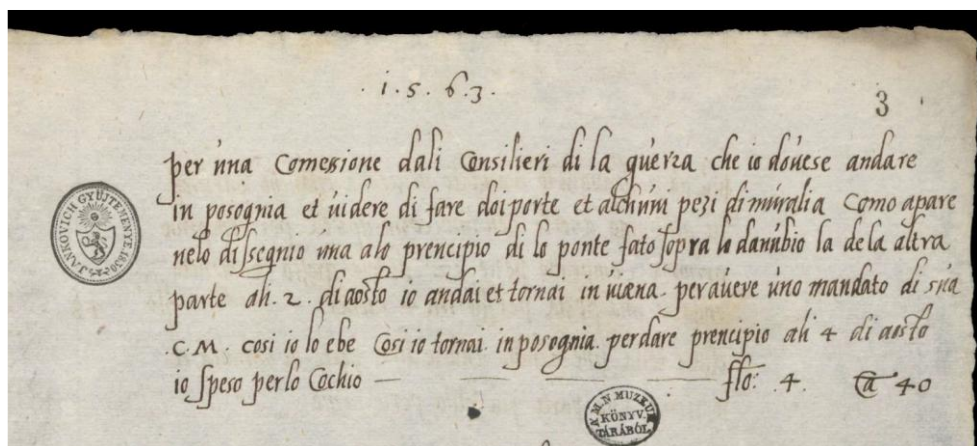


Figura 3. Biblioteca Nazionale Széchényi, Budapest Ms.Fol.ital.29, f3r

Sono convinto che un pezzo di carta come questo sia interessante per chiunque viva nella moderna Bratislava... Vediamo come possiamo usare il manoscritto per insegnare la lingua e la civiltà straniera.

Pietro Ferrabosco era un vero *self-made man*, proveniente dalla campagna lombarda del Nord. La sua lingua, il suo stile e la sua ortografia non seguono in alcun modo lo standard dell'italiano. Questo documento può essere paragonato agli esercizi dell'insegnamento delle lingue straniere, quando si chiede agli studenti di correggere gli errori nelle frasi. Per esempio: «per una comessione dali consilieri di la guerra che io dovese andare in posognia...» può essere corretto in questo modo: *per una commissione dei consiglieri della guerra sono dovuto andare a Posonio...* [Ho ricevuto l'incarico dai consiglieri di guerra di andare a Bratislava].

³ Mikó, Árpád. 2002. Pietro Ferrabosco számadásai a Miksa király koronázására épített pozsonyi diadalívek munkálatairól. In: Mikó, Árpád (ed.). *Jankovich Miklós (1772-1846) gyűjteményei*. Budapest: Magyar Nemzeti Galéria. 299-299.

Ciò significa che le annotazioni in volgare di Ferrabosco sono più vicine all'italiano parlato e comune dell'epoca e, quindi, il manoscritto rappresenta una vera sfida. Direi che questo manoscritto va mostrato e analizzato a un livello superiore. Alcuni ulteriori elementi: «fare porte e alchuni pezi di muralia», in italiano corretto: *fare due porte e alcuni pezzi di muraglia* [per costruire due porte e alcuni pezzi di muro].

Possiamo infatti trovare queste due porte sulle illustrazioni dell'epoca:

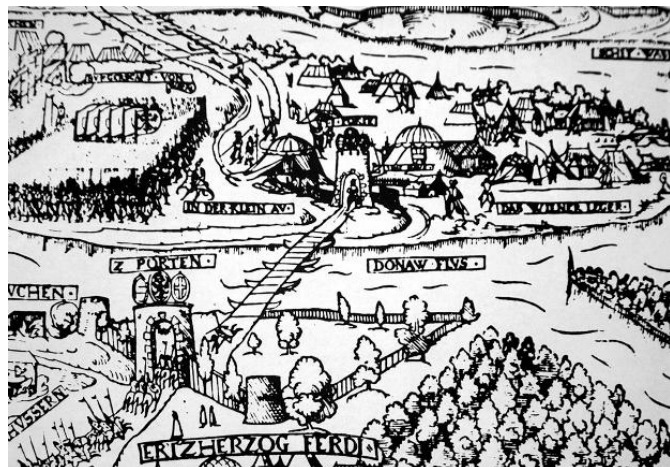


Figura 4. Hans Mayr: Il ponte e le porte di Bratislava nel 1563⁴

Poiché nell'ambito dei programmi di studio universitari insegniamo anche le varianti dialettali dell'italiano, possiamo anche far notare, lavorando sul testo, che il dialetto lombardo di Ferrabosco ha lasciato delle tracce su questo documento che egli intendeva scrivere probabilmente in origine in italiano. *Viena* per *Vienna*, *pezi* per *pezzi*, *dovese* per *dovesse* sono forme tipiche dell'italiano settentrionale in cui le consonanti doppie non sono presenti nell'inventario fonologico - proprio come in slovacco.

Il terzo esempio che vorrei mostrare, prima di riassumere modelli, metodi e conclusioni, risale al XVII secolo⁵.

⁴ Farbaky, Péter - Kelényi, György. - Széphelyi, György. 2006. *A reneszánsz és barokk építészet Magyarországon*, Budapest: ELTE.

⁵ Domokos, György - Koltai, András. 1999. Una descrizione in lingua italiana della fondazione della casa di Podolin dell'Ordine delle Scuole Pie. In *Nuova Corvina. Rivista di italianistica* 5.

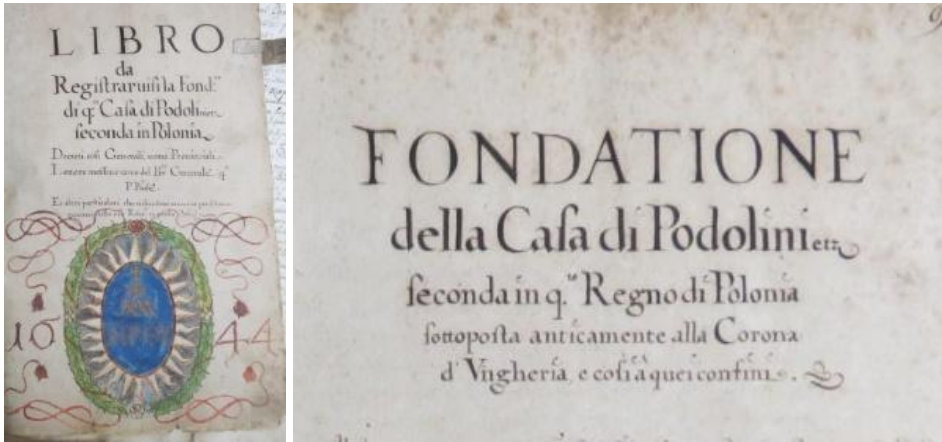


Figura 5. Archivio Centrale dei Padri Piaristi,
Budapest Acta Domus Podolinensis, Liber I, f1; f 9

In questo caso, abbiamo a che fare con una calligrafia molto raffinata e una situazione linguistica piuttosto strana: la *Historia Domus* della prima scuola piarista (la prima scuola pubblica cattolica sul suolo dell'odierna Slovacchia, importante anche per la storia della Polonia e dell'Ungheria) è scritta in italiano e non in latino come dovrebbe essere. Quale può essere il motivo? I piaristi, che fuggirono dall'invasione dei protestanti svedesi in Moravia verso la Polonia cattolica e si stabilirono sulla riva del fiume Poprad, appartenevano alla prima generazione di quest'ordine e in realtà non erano ancora studiosi e nemmeno insegnanti ben preparati. Come sappiamo da altre fonti, padre Giovanni Domenico Franco teneva le sue prediche in italiano ai novizi che erano tedeschi, polacchi, moravi, slovacchi, ungheresi e non lo capivano. Non è forse questo un esempio di insegnamento con l'approccio della comunicazione? Certamente, i suoi gesti e la sua mimica erano sufficienti a trasferire i contenuti umili, perché uno dei novizi ricordò più tardi questo periodo dichiarando «siamo stati condotti da lui a pensieri religiosi senza capire bene le sue parole».

La scena dell'inaugurazione della prima scuola pubblica in Slovacchia a Podolíneč, una cittadina lontana, viene quindi descritta prima in italiano:

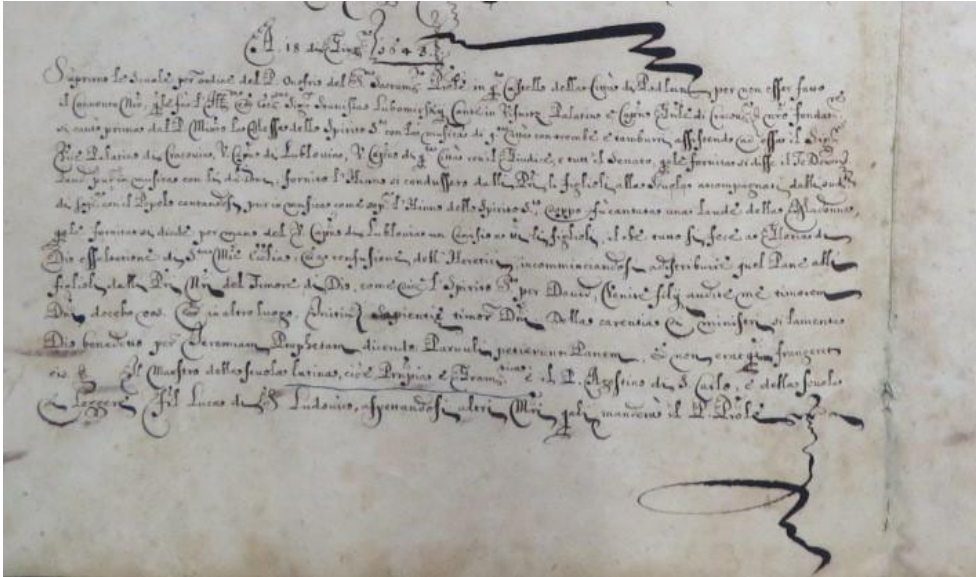


Figura 6. Archivio Centrale dei Padri Piaristi,
Budapest Acta Domus Podolinensis, Liber I, f16

La calligrafia è assolutamente bella: possiamo spiegare qui agli studenti (che si spera siano in attesa di conoscere meglio la storia della città) che i piaristi fondarono la loro scuola anche per i poveri e l'arte della calligrafia, cioè della bella scrittura, era un'abilità per la successiva elevazione sociale degli alunni. Vediamo nel testo alcuni elementi: «A 18 di giugno 1643. s'aprono le scuole per ordine del Padre Onofrio Conti...», [Il 18 giugno 1643 la scuola fu inaugurata per ordine di padre Onofrio Conti]; «... fornito l'hinno si condussero dalli Padri li figlioli, accompagnati dalli suddetti reverendissimi signori, con il popolo, cantando pur in musica...», [dopo aver cantato l'inno, i padri accompagnarono i ragazzi insieme ai signori menzionati e al popolo, cantando con la musica].

In questo testo la complessità delle frasi barocche può rappresentare un compito arduo, ma possiamo limitarci a selezionare alcune frasi di interesse. Ad esempio, possiamo evidenziare l'uso degli articoli, le forme verbali ecc. D'altra parte, questa fondazione è un buon documento per mostrare anche la complessità della situazione linguistica.

Vorrei aggiungere velocemente due esempi che si riferiscono alla Romania, più precisamente alla Transilvania. Cito una lettera fino a poco fa

inedita di Isabella Jagellone⁶, nata a Cracovia, andata sposa a János Szapolyai, voivoda della Transilvania e poi re d'Ungheria che però manteneva la lingua della madre, Bona Sforza, anche quando, bandito dall'Ungheria si risiederà ad Alba Iulia. Infatti, è in italiano che si rivolge nel 1541 in una situazione di estrema necessità al duca di Ferrara Alfonso II d'Este che chiama «consanguineo», perché quando i Turchi si avvicinano alla sua città sede, anche un cugino di terzo grado è parente stretto.

Un altro esempio che potrebbe forse attirare l'attenzione degli studenti locali è un manoscritto sull'assassinio del governatore d'Ungheria, di identità turco-veneziana, *Alvise Gritti*. Si tratta di un vero e proprio romanzo poliziesco in cui Francesco della Valle descrive la buona collaborazione tra romeni e ungheresi nel perpetrare l'uccisione nel 1531 a Mediaș. In questa opera, scritta per commissione del doge veneziano, padre di Alvise Gritti, troviamo non solo descrizioni di città (Costantinopoli, Sibiu, Cluj, Buda, Oradea), ma anche un interessante accenno alla lingua romena che l'autore del manoscritto riconosce come parente della propria lingua materna. Francesco della Valle, infatti, aveva sicuramente un talento per le lingue: dopo la battaglia disastrosa riesce a mimetizzarsi e unirsi ai soldati ungheresi anche perché riesce a parlare la lingua⁷.

3. Conclusioni

Ritengo che la ricerca scientifica nel campo della storia e dei manoscritti possa essere utilizzata molto bene nell'insegnamento universitario delle lingue straniere. Ha bisogno di una preparazione adeguata, ma può indubbiamente portare benefici in termini di ampliamento del concetto generale di lingua degli studenti, dell'uso della lingua accademica, dell'analisi linguistica e, naturalmente, della conoscenza della civiltà. Selezionando brani che possono essere interessanti per il gruppo di studio, siamo in grado di creare un'atmosfera di curiosità e di scoperta in cui

⁶ Domokos, György. 2014. *Izabella királyné levelei a Modenai Állami Levéltárban. Turul 87.* 25-27.

⁷ Domokos, György. *Francesco Della Valle beszámolója Alvise Gritti haláláról és saját fogságáról két kézirat egybevetésével.* (2025, in corso di stampa)

vengono trasferiti allo stesso tempo elementi linguistici e di civiltà, proprio come facevano i nostri antenati. Oggi possiamo lavorare su manoscritti accuratamente selezionati, preparando i compiti che portano i nostri studenti verso una maggiore conoscenza.

Riassumendo, le mie tesi sono le seguenti⁸:

1. Nella formazione universitaria è utile concentrarsi sulla didattica non solo come campo di studio separato, ma anche per svilupparla come mezzo di innovazione e come elemento centrale dell'approccio agli altri campi di studio della specializzazione.
2. La ricerca e l'insegnamento devono essere direttamente collegati sia per preparare le giovani generazioni a fare ricerca, sia per estendere la gamma dei benefici della ricerca.
3. Antichi manoscritti relativi al nostro Paese in una lingua straniera (in questo caso, l'italiano) possono fornire approfondimenti su punti di vista, eventi storici o persone sconosciute e possono, quindi, creare un'atmosfera positiva di curiosità in classe.
4. La metodologia inventata per l'insegnamento delle lingue moderne (che comprende l'uso di esercizi grammaticali, compiti a scelta multipla, correzione degli errori, riassunto, lavoro in piccoli gruppi ecc.) può essere adottata in modo molto utile per la discussione di testi antichi, fornendo ulteriori esperienze di scoperta, comprensione e aumento dell'autostima degli studenti.

Bibliografia

- Domokos, György – Koltai, András. 1999. Una descrizione in lingua italiana della fondazione della casa di Podolin dell'Ordine delle Scuole Pie. In *Nuova Corvina. Rivista di italianistica* 5.
- Domokos, György. 2014. Izabella királyné levelei a Modenai Állami Levéltárban. *Turul* 87. 25-27.
- Domokos, György. 2015/2016. Il progetto Vestigia: un esempio di collaborazione internazionale, interdisciplinare e interuniversitaria. *Nuova Corvina* 27. 122–126.

⁸ Domokos, György. The Joint Reading of Manuscripts an Old and New Approach of Teaching and Learning Foreign Languages and Civilizations. (lezione di inaugurazione professorale, Bratislava, 12.06.2020)

- Domokos, György. 2016. Da Zammartino a Monteverdi. Alcune fonti modenesi sui rapporti musicali e teatrali nel rinascimento ungherese. In *Italia Nostra. Studi Filologici Italo-Ungheresi*, edited by Ágnes Ludmann, 22–39. Antiquitas Byzantium Renascentia. Budapest: ELTE Eötvös József Collegium.
- Domokos, György. 2019. *A Jámbor Herkules. Estei Hippolit Bíboros Egri Kormányzója, Ercole Pio Beszámolói Magyarországról 1508–1510*. Budapest: Balassi.
- Farbaky, Péter - Kelényi, György. - Széphelyi, György. 2006. *A reneszánsz és barokk építészet Magyarországon*, Budapest: ELTE.
- Kristóf, Ilona, ed. 2023. *Chapters from the History of Italian-Hungarian Relations. Vestigia 4*.
- Mikó, Árpád. 2002. Pietro Ferrabosco számadásai a Miksa király koronázására épített pozsonyi diadalívek munkálatairól. In: Mikó, Árpád (ed.). *Jankovich Miklós (1772-1846) gyűjteményei*. Budapest: Magyar Nemzeti Galéria. 299-299.

L'adverbe dans les langues romanes

Martin HUMMEL

Université de Graz

Abstract: This article proposes a subdivision of the class of adverbs into four types. Type A corresponds to the use of adjectives for adverbial functions (Sp. *correr rápido* 'to run fast'). Inherited from Indo-European, Type A is the oldest pan-Romance adverbial type and remains closely linked to the oral tradition. Conversely, adverbs ending in *-ment(e)* (Type B) are associated with writing, teaching and standardisation. This process is not productive in Romanian due to its late standardisation. Prepositional adverbs (Type C), which replace certain Latin cases, are widely used in Romance languages (e.g., Fr. *à la légère*). Type D includes single-word units such as Sp. *además* 'in addition', derived from formerly productive rules, for example It. *davanti* 'in front of; before' < Latin DE AB ANTE. The core functions of Types A and B are direct modification, while Types C and D generally include circumstantial or pragmatic dimensions. This typology thus highlights the convergence between modifying functions and circumstantial functions, while allowing for overlaps at the periphery, particularly in the field of discourse markers (e.g., Sp. *cierto* 'certainly', *ciertamente* 'surely', *de cierto* 'assuredly').

Keywords: *adverb, adverbial, Romance, preposition, typology*

1. Introduction

Commencer ce chapitre par la caractérisation fréquemment citée des adverbes comme une classe grammaticale hétérogène, sorte de réceptacle pour des éléments invariables exclus des grandes catégories morphosyntaxiques, peut paraître adéquat dans le cadre des conventions de

la grammaticographie traditionnelle. Une telle représentation est toutefois réductrice. Elle est réductrice, car elle se contente de saisir un effet de surface, qui apparaît au moment de classer les phénomènes, au lieu d'en chercher la cause. Or, celle-ci est assez simple et d'ordre fonctionnel : la flexibilité syntaxique de l'adverbe entraîne une grande diversité de types de modification, avec ou sans accord morphologique. Il suffit de penser aux adverbes formés avec le suffixe *-ment(e)*¹ qui, partant diachroniquement de la modification du verbe, n'ont cessé de conquérir des fonctions telles que la modification de l'adjectif, de l'adverbe ou de la phrase, pour parfois finir en marqueur discursif (Company Company 2014 ; Hummel 2018b). Dans cette contribution, je mettrai l'accent moins sur la polyfonctionnalité de l'adverbe que sur sa typologie morphosyntaxique. Car les grammaires ne se montrent pas moins réductrices dans ce domaine, puisqu'elles ont pris l'habitude de se borner, du moins pour l'essentiel, aux adverbes en *-ment* pour décrire l'univers de l'adverbe. Or, cet univers est largement celui de l'adjectif déguisé en adverbe, avec ou sans marques morphosyntaxiques. De plus, force est de constater que la polyfonctionnalité de l'adverbe se reflète aussi dans ses manifestations morphosyntaxiques.

À partir d'un échantillon typologiquement diversifié de trente-sept langues, Hengeveld (1992) a proposé une classification des adverbes dans le monde, basée sur les classes de mots qui sont mises à profit pour réaliser des fonctions adverbiales :²

1. Les *langues différenciées*, comme l'anglais, qui marquent morphologiquement la distinction entre adjectif et adverbe (*the slow man* vs. *he walks slowly*) ;
2. Les *langues flexibles*, comme l'allemand, le roumain ou le suédois, dans lesquelles une même forme peut fonctionner comme adjectif ou comme adverbe (roum. *bărbatul frumos* 'le bel homme' vs. *bărbatul vorbește frumos* 'lit. l'homme parle beau') ;

¹ Dans ce qui suit, je prends fr. *-ment* comme représentant des variantes morphologiques adoptées par les successeurs du lat. *mentē* dans les langues romanes.

² Pour différentes approches concernant les traits communs aux adjectifs et aux adverbes, voir Pottier (1970 : 217–220), Goes (1999 : 215–226), Van Raemdonck (2005 ; 2017), entre autres.

3. Les *langues rigides*, qui mobilisent d'autres classes de mots à des fins adverbiales, comme dans *boire nature*.

Dans les grammaires soi-disant descriptives, mais aussi dans l'enseignement des langues, l'adverbe canonique roman est celui qui se termine par le suffixe *-ment*. Cet affixe place les langues romanes, dans la typologie de Hengeveld, parmi les langues différenciées, comparables aux adverbes anglais en *-ly*. En pratique toutefois, ces langues combinent, comme l'anglais, des stratégies différenciées et flexibles. Ainsi, en espagnol, *correr rápidamente* et *correr rápido* coexistent. Les usages rigides sont moins fréquents, mais néanmoins attestés (esp. *pasarlo bomba*, fr. *boire nature*). Il en va de même pour les adverbes en *-ment* formés sur des bases nominales (esp. *pasarlo perramente*, fr. *je t'aime vachement*). Une autre classe, non prise en compte par Hengeveld, dont l'approche s'avère biaisée par la limitation aux classes de mots, comprend les syntagmes prépositionnels à fonction adverbiale (esp. *con rapidez*, *en breve*). Ces constructions ne peuvent être réduites ni à de simples périphrases secondaires par rapport à la classe des adverbes, ni à un groupe de locutions adverbiales lexicalisées. Les adverbes prépositionnels méritent d'être reconnus et considérés comme des adverbes à part entière. C'est pourquoi nous les appelons *adverbes* tout court, renonçant au terme canonique d'*adverbiaux* qui suggère un statut secondaire par rapport aux 'vraies' classes de mots.

La typologie de Hengeveld rend compte de la variation morphologique de l'adverbe de manière, au prix de l'exclusion des adverbes temporels et spatiaux. Salvi (2013 : 110–113) propose une distinction analogue entre adverbes modifieurs et adverbes circonstanciels, ces derniers étant analysés comme des prépositions (voir aussi Diez 1882 : 991–992). Les Types C et D les incluent et créent une interface avec le domaine des phrases prépositionnelles et des prépositions en général. Intégrer les circonstanciels à l'analyse met en évidence l'ampleur historique des stratégies adverbiales rigides, comme le montrent fr. *or / ores* (< lat. HORA) ou *lors / lores* (< lat. ILLA HORA ; v. Buridant 2019 : §§ 459–464).

On obtient ainsi quatre types morphosyntaxiques de l'adverbe roman qui se présentent comme des techniques parallèles :

Type A : adjectifs (et certains noms) employés à la fois comme adjectifs et comme adverbes

Type B : adjectifs (et certains noms) marqués par un suffixe adverbial

Type C : conversion indirecte à une fonction adverbiale par une préposition

Type D : adverbes lexicaux non dérivés de manière productive, ou démotivés par universion

Les Types A et C restent marginaux dans la plupart des grammaires. Schwarze (2009 : 185) restreint la catégorie aux Types B et D, ce dernier étant réduit à quelques items lexicaux isolés (Hummel *et al.* 2019). La *Gramàtica del català contemporani* constitue une exception en distinguant trois classes centrales : les adverbes en *-ment* (B), les adverbes adjectivaux (A) et les locutions adverbiales (C) (López & Morant 2008 : 1806–1814).

Sur les plans sémantique et fonctionnel, les Types productifs A, B et C appellent à une analyse intégrée, comme, par exemple, dans le domaine du temps :

Tableau 1 : Adverbes espagnols situant l'événement dans le temps

<i>breve</i> 'bref'	<i>brevemente</i>	<i>en breve, a la brevedad</i>
<i>continuo</i> 'continu'	<i>continuamente</i>	<i>de continuo, a la continua, a continuación</i>
<i>inmediato</i> 'immédiat'	<i>inmediatamente</i>	<i>de inmediato, en el inmediato</i>
<i>menudo</i> 'petit, fréquent'	<i>menudamente</i>	<i>a menudo</i>
<i>ordinario</i> 'ordinaire'	<i>ordinariamente</i>	<i>de ordinario</i>
<i>primero</i> 'premier'	<i>primeramente</i>	<i>de primero</i>
<i>pronto</i> 'bientôt'	<i>prontamente</i>	<i>de pronto, por lo pronto, al pronto</i>
<i>seguido</i> 'juste après'	<i>seguidamente</i>	<i>en seguida, de seguido, de seguida</i>
<i>subito</i> 'soudain'	<i>súbitamente</i>	<i>de súbito</i>
<i>diario</i> 'quotidien'	<i>diariamente</i>	<i>de diario, a diario</i>

L'expression *adverbes situant l'événement dans le temps* vise à décrire la manière dont ces formes se rapportent à l'action verbale.

La structure du présent chapitre suit cette typologie des Types A, B, C et D. La section 2 traite du Type A, la section 3 du Type B, la section 4 du Type C, et la section 5 du Type D. Chaque section commence par un cadrage diachronique et variationnel, suivi d'une analyse morphologique, syntaxique et sémantique.

2. Adverbes de Type A

L'emploi de l'adjectif avec une fonction adverbiale (Type A) constitue une caractéristique largement attestée dans les langues indo-européennes (Fortson IV 2011 : 211) et reflète ainsi une tradition orale ancienne. Toutes les langues romanes présentent ce type d'adverbe, comme le montrent les exemples suivants :

- (1) cat. *Els homes treballen fort/dur.* (< lat. *durus, dura, durum*)
 esp. *Los hombres trabajan duro.*
 fr. *Les hommes travaillent dur.*
 it. *Gli uomini lavorano sodo/duro.*
 pt. *Os homens trabalham duro.*
 roum. *Oamenii lucrează greu.* (< lat. *gravis, gravis, gravě*)
 sard. *Sos omnes trabagliana folte.* (< lat. *fortis, fortis, fortě*)

Les langues romanes ont hérité le Type A du latin (Hummel 2013). Bien qu'il ait occupé une position marginale dans la tradition grammaticale normative du latin classique, son emploi était régulier et régi par des règles morphologiques. Les grammaires scolaires, qui idéalisent les préférences du latin classique, mettent l'accent sur les formes du Type B, considérant les adverbes du Type A (souvent lexicalisés, tels *multum, paulum* ou *primum*) comme des exceptions (Throm 1984 : 38). Pourtant, les déclinaisons de première et de troisième classe présentent des règles morphologiques claires :

- (2) lat. *durus* → *durum* (adverbe = adj., nom.-acc. sg. neutre)
 lat. *fortis* → *fortě* (adverbe = adj., nom.-acc. sg. neutre)

Comme dans les langues romanes, la forme non marquée de l'adjectif, à savoir le neutre du latin, a aussi une fonction adverbiale. Les formes romanes en *-o* (it. *parlare alto*, esp. *hablar alto*) dérivent de lat. *-um* (lat. *altum*). De même, les formes comme esp. *fuerte* ou *grave* proviennent d'adjectifs de la troisième déclinaison. Le comparatif de l'adverbe latin était identique au neutre singulier de l'adjectif, même en latin canonique : *iustus, pulchrius*. Dans le latin tardif, alors que l'impact du latin classique déclinait, les formes du Type A ont retrouvé une place centrale dans l'usage, au détriment du

Type B : c'est la tradition orale qui refait surface (Löfstedt 1967 ; Dardel 1998 ; 2009).

Comme toutes les variétés romanes employées dans le Nouveau Monde, l'espagnol d'Amérique et le portugais recourent largement au Type A, surtout dans la langue parlée informelle (Kortschak & Hummel 2018). Le Tableau 2 montre sa prédominance dans l'espagnol parlé au Chili (Hummel 2013) :

Tableau 2 : Adverbes de Type A et de Type B dans l'espagnol chilien populaire parlé

	Type A		Type B	
	Types	Occurrences	Types	Occurrences
Modifieurs de verbes	26	40	5	5
Modifieurs de modifieurs	10	202	6	11
Discours/énoncés	11	395	9	61
Total	47	637	20	77

Dans toutes les catégories, le Type A est dominant. C'est également le cas du français de Louisiane et du Canada (Neumann-Holzschuh & Mitko 2019), ce qui suggère une forte présence dans la langue parlée au moment des migrations (XVII^e siècle). Le roumain standard a adopté le Type A au XIX^e siècle dans la continuité du latin tardif, les formes du Type B y étant largement absentes suite à une large trajectoire diachronique fondée sur la tradition orale. Dans le sud de l'Italie (à l'exception de la culture écrite établie à Naples), le Type A est exclusif ; les rares éléments du Type B y sont des emprunts non productifs (Ledgeway 2011 ; 2017). Globalement, le Type A est associé à une tradition orale et à un faible degré de standardisation ou une standardisation tardive.

Certains linguistes considèrent les formes du Type A comme des réductions du Type B (par ex. fr. *Ça chauffe terrible*, dérivé de *terriblement*, selon Moignet 1981), mais cette hypothèse est historiquement infondée : le Type A est antérieur au Type B. De plus, la troncation de la forme féminine servant de base au Type B (*légèrement* → *légère*) conduirait à des formes inacceptables (**Il parle légère*). Il arrive aussi que la forme en *-ment* soit sémantiquement impossible : *Elles mangent gras* vs. *grassement*, ou *Elle coupe*

court vs. *courtement* (Hummel 2021 : 46–48). L’hypothèse d’apocope doit donc être réfutée.

L’inventaire des adverbes de Type A est plutôt restreint par rapport aux adjectifs disponibles dans le lexique, mais non pas parce que leur emploi serait peu productif ; cette limitation provient du registre d’usage, les contextes informels exigeant peu d’adverbes descriptifs. À l’inverse, les adverbes du Type B (avec *-ment*) sont plus nombreux parce que les textes écrits nécessitent davantage de précision et d’explicitation (Molinier & Levrier 2000). Toutefois, ils atteignent également un seuil de saturation, mais à un niveau supérieur (Bally 1965 : 246-248 ; Company Company 2012b). Les formes du Type A appartiennent donc au vocabulaire de base : elles sont brèves, fréquentes et souvent monosyllabiques (Hummel 2021 : 41). Le roumain est une exception parce qu’il emploie toujours le Type A. Son inventaire se voit ainsi élargi.

La plupart des études considèrent l’invariabilité du Type A comme acquise (Grundt 1972 ; Guimier 1989 ; Abeillé & Godard 2004 ; Noailly 2010). En effet, les exemples en (1) ne montrent pas d’accord avec des sujets au pluriel. Les grammaires contemporaines définissent les adverbes principalement par leur invariabilité (RAE-ASALE 2009 : 2285 ; Schwarze 2009 : 185 ; Raposo et al. 2013 : 1569 ; Grevisse & Goosse 2016 : 1281 ; Abeillé & Godard 2021 : 863), tandis que les grammaires anciennes privilégiaient une classification sémantique (Wilmet 2010 : §337). Bien que le critère d’invariabilité remonte au grec ancien (Knobloch & Schaefer 2000), son usage normatif dans les langues romanes n’émerge qu’avec le purisme de la fin du XVI^e siècle (Hummel 2018a). Les grammaires actuelles combinent ce critère, considéré comme une condition *sine qua non*, avec des sous-catégories sémantiques qui impliquent des restrictions syntaxiques et fonctionnelles (Serianni & Castelveccchi 1988 ; Abeillé & Godard 2021 : 781–974). Le Type A est ainsi qualifié d’adverbial dans la mesure où son invariabilité est supposée.

Si l’usage du masculin-neutre sans accord est la tendance générale, il faut reconnaître que l’accord adverbial avec un argument nominal existe aussi, allant de la marginalité à la prééminence, selon la variété en question. Ce phénomène suscite depuis peu un intérêt croissant.

Concernant l'emploi prééminent, Ledgeway (2011), s'appuyant sur Rohlfs (1969 : 241–244), identifie un accord systématique entre les formes du Type A et les arguments du verbe dans des variétés de l'Italie centrale et méridionale. Des travaux ultérieurs sur des dialectes de l'Italie ont confirmé cette analyse (Cruschina 2010 ; Silvestri 2017). Ledgeway établit également un parallèle avec l'accord participe-complément en français et en italien (fr. *La suggestion que j'ai faite* ; it. *Gianna, l'ho vista*). En revanche, l'accord adverbial est très marginal en roumain, le Type A y étant généralisé sous sa forme invariable (GALR : 585 ; Mîrzea Vasile & Croitor 2017), bien que Chircu (2008 : 127) relève des cas attestés d'adverbes accordés (voir l'exemple 17). L'invariabilité constitue donc une tendance dominante, mais non exclusive. Dans les autres langues romanes, l'accord adverbial est caractéristique du langage informel et dialectal, alors que les variétés standardisées privilégient l'invariabilité, y compris l'italien standard. Pour le portugais, voir Meier (1948), Martelotta (2012 : 31–32), Hummel (2017b), Gerhalter & Koch (2020). Pour l'espagnol, voir Satorre Grau (2005), Hummel (2015), Feliú Arquiola & Pato (2020). Pour le français, voir Hummel (2017a ; 2021).

Les adverbes de Type A peuvent s'accorder avec le sujet sans perdre leur valeur fonctionnelle (exemples tirés de la bibliographie précitée) :

- (3) fr. *Elle va droite au but.*
- (4) fr. *Les deux équipes défendent dures.*
- (5) it. *Ci sono bimbi che non nasceranno, e se ne vanno dritti in Paradiso.*
- (6) it. *Alla mia età la prostata non funziona bona.*
- (7) esp. *Vamos directos al grano.*
- (8) esp. *Las puertas cierran automáticas.*

Dans d'autres cas, l'accord concerne l'objet direct, sans que l'adverbe cesse de modifier le verbe :

- (9) fr. *Je suis sur le point d'arrêter nette ma conso de cannabis.*
- (10) it. *Anna miscava bone'i carte.*

L'accord adverbial suppose une structuration syntaxique claire ainsi qu'une adéquation sémantique. Lorsque la sémantique oriente la

modification vers un argument verbal, on obtient une prédication seconde, orientée vers le sujet (11) ou l'objet (12) :

(11) esp. *Los niños duermen vestidos.*

(12) esp. *Los niños la comen cruda, la carne.*

Il existe donc une gradation interprétative qui implique, à des degrés divers, un argument du verbe. Ainsi, dans (8), *automáticas* peut partiellement qualifier *las puertas*. Cela plaide en faveur d'une analyse unifiée du Type A, selon laquelle une seule classe lexicale (l'adjectif) remplit des fonctions adjectivales et adverbiales. En prédication seconde, le modifiant exprime une propriété du sujet ou de l'objet pendant l'action verbale. Dans (11), les enfants dorment habillés ; dans (12), la viande est crue lorsqu'ils la mangent. L'accord adverbial se détache de cette logique, mais il renforce la cohésion thématique du prédicat et peut produire un effet expressif, notamment en poésie : esp. *Las aves volan altas.*

Les adverbes du Type A peuvent également modifier des adjectifs (fr. *La situation est fort curieuse*) ou d'autres adverbes (fr. *C'est fort bien*), notamment lorsqu'il s'agit de quantifieurs lexicalisés comme *fort*. En français, on observe également *grave belle, ras tondu, large baillant* (Hummel, 2014a : 40–41 ; cf. Deutschmann, 1959). Leur fréquence est faible en types mais élevée en occurrences (voir Tableau 2). Toutefois, leur productivité est inférieure à celle du Type B.

L'accord adverbial est fréquent dans les registres informels ou dans la langue ancienne (Satorre Grau 2005 ; Hummel 2015 ; 2017c : 35–36). Le corpus chilien analysé pour le Tableau 2 contient des exemples tels que *una película terrible mala* ou *típico sureño*. Dans la bibliographie citée, on trouve des exemples tels que les suivants :

(13) esp. *muchachos medios perezosos ; toda soñolienta ; bastantes vagos ; una novela justa ganadora del premio Nadal ; mucha menos gente*

(14) fr. *une femme toute contente ; fenêtres grandes ouvertes ; fleurs fraîches écloses ; fine bonne ; des oreilles pures françaises*

(15) it. *molta meno gente ; bestie mezze selvaggie ; tutti pieni ; lunga distesa*

(16) pt. *ela é meia chata ; ela ficou toda contente*

(17) roum. *noi-născuți ; ușile erau largi deschise ; studenți puțini numeroși*

L'accord adverbial est fréquemment attesté dans la langue parlée et, dans certains cas, toléré à l'écrit. L'exemple le plus emblématique de ce conflit normatif est l'accord de *tout* en français (voir la synthèse de Bouard & Glikman 2018). La règle canonique tend à préserver l'invariabilité, en expliquant l'accord audible devant voyelle comme une simple liaison (*tout importante* au lieu de *toute importante*), tandis que l'usage accepte l'accord devant consonne (*une femme toute contente*), car l'accord audible ne peut être ignoré. Il convient toutefois de souligner que l'accord adverbial en français concerne surtout le code écrit, les marques finales n'étant le plus souvent pas prononcées à l'oral (voir l'exemple 4).

Il est important de noter que l'accord adverbial n'est ni arbitraire ni contraire à la logique grammaticale, mais qu'il relève d'un principe fonctionnel plus général, à savoir l'accord du modificateur avec l'élément modifié. Dans esp. *medias tontas* ou fr. *toute contente*, la flexion manifeste cette cohérence morphosyntaxique, en analogie parfaite avec l'accord canonique dans *maison verte*. Ce que la norme linguistique sanctionne négativement, ce n'est pas l'accord lui-même, mais la violation du dogme de l'invariabilité. Ce dogme entre en conflit avec la tendance naturelle des locuteurs à maintenir l'accord en tant que stratégie de cohésion grammaticale.

Des modifieurs du Type A apparaissent également dans le groupe déterminant, avec ou sans accord. En français, cet accord est purement graphique, mais il est audible en espagnol :

(18) fr. *seul / seules les femmes*

(19) esp. *solo / solos tres ; solo / solos los hombres ; justo / justos tres*

Le Type A fonctionne en outre comme adverbe de phrase (20), adjectif détaché (21) ou marqueur discursif (22) :

(20) *Curioso, ella lo hizo.*

(21) *Curiosa, ella lo hizo.*

(22) *Bueno, ella no podía saberlo.*

Dans (20), l'invariabilité signale la fonction adverbiale dans la syntaxe orale, tandis que la flexion dans (21) en fait un adjectif, créant un effet propre au style littéraire. Les marqueurs discursifs, comme dans (22), restent invariables, probablement en raison de leur haut degré de

grammaticalisation et de pragmatISATION, et parce qu'il est difficile de trouver un argument nominal qui justifierait l'accord sans que le modifieur en devienne un adjectif détaché.

3. Les adverbes de Type B

Contrairement aux formes du Type A, les adverbes de Type B en *-ment* ne sont pas attestés dans toutes les langues romanes. Leur usage est caractéristique des langues ayant développé une culture écrite dès avant le XV^e siècle. Voici les équivalents en *-ment* des exemples sous (1) :

- (23) cat. *Els homes treballen durament.*
 esp. *Los hombres trabajan duramente.*
 fr. *Les hommes travaillent durement.*
 it. *Gli uomini lavorano duramente.*
 pt. *Os homens trabalham duramente.*

Toutes les langues romanes standardisées ont canonisé *-ment* comme suffixe adverbial sauf le roumain, dont la standardisation est tardive (XIX^e siècle). Typologiquement, le Type B prédomine dans la Romania occidentale, y compris dans l'italien standard, tandis que les variétés orientales (roumain, Italie méridionale) recourent exclusivement au Type A. L'apparition du Type B peut s'expliquer par un processus de superposition historique (Hummel, 2013, pp. 28–29). Certaines standardisations récentes, comme en frioulan (*-ment(r)i*), suivent cette tendance, bien que l'usage oral préfère le Type A.

L'expansion du Type B est liée au développement d'une culture écrite occidentale qui dépasse le domaine roman : grec ancien (*-ως*), latin classique (*-ē*, *-iter*), latin tardif (*-iter*), roman (*-ment*), anglais (*-ly*). Au fur et à mesure que ces suffixes de tradition écrite et formelle disparaissent de l'histoire, les formes du Type A réapparaissent, comme en grec moderne. Le Type A devient très fréquent en latin tardif, coexistant avec *-iter*, qui ne s'est pas transmis au roman car il n'était pas ancré dans l'oralité.

Lat. *mente* est l'ablatif du nom *mens* 'esprit, intention', utilisé dans des périphrases comme *bona / mala mente factum*. Selon Bauer (2001 ; 2010), il s'agirait d'un calque du grec dans la poésie latine. L'hypothèse d'une origine uniquement poétique par calque est toutefois insuffisante. En s'appuyant sur

les deux seuls adverbes latins issus de *MENTĒ* conservés en roumain (*aimintre, altminteri*), et sur la première attestation française d'un adverbe en *-mente* (*solamente*) dans les Gloses de Reichenau (fin VIII^e s.), calqué sur lat. *singulariter* (Klein 1968 : p. 193 ; Karlsson 1981 : 48–50), Hummel (2024) suggère de reconsidérer une origine à deux volets : l'une savante et l'autre populaire.

Cependant, la question clé du point de vue romanistique n'est pas l'origine latine du suffixe *-ment*, mais son expansion dans les langues romanes écrites. Karlsson (1981 : 44) montre qu'aucun auteur latin n'a systématiquement remplacé les suffixes adverbiaux traditionnels par *MENTE*. Álvarez Huerta (2008 : 171) affirme que *MENTE*, perçu comme étranger au latin cultivé, a souvent été évité au profit de *-iter* ou de *animo*. Dans ce contexte défavorable, Gasca Queirazza (1970) souligne l'importance du discours chrétien dans la diffusion de formes telles que *devota mente, bona mente, prona mente*. Le lexique chrétien oppose *animus* à *corpus* et cherche une langue comprise par le peuple mais enracinée dans une tradition écrite (Banniard 1992 : 34–36).

Le Type B s'est principalement développé dans les langues occidentales dont la pratique écrite a été fortement influencée par Rome : le français, l'italien, le portugais, l'espagnol et le catalan. En espagnol, *-mente* est devenu un *cultismo* au XVI^e siècle, bien établi dans les usages écrits, voire à la mode dans la littérature (Company Company 2012a ; 2014 ; Hummel 2012 : 311). La vague d'innovations lexicales a ensuite été freinée par le purisme (Glatigny 1982 ; 2005).

L'enthousiasme déclenché par *-ment* a stimulé l'apparition d'une innovation majeure dont la productivité culmine aux XIX^e et XX^e siècles : l'usage des adverbes de phrase ou discursifs en *-ment* :

(24) fr. *Naturellement, il n'est pas venu.*

Les analyses des fonctions discursives du Type B ignorent généralement que le Type A peut assumer les mêmes fonctions. Chircu (2008 : 126) mentionne plusieurs adverbes de phrase de Type A pour le roumain canonique : *absolut, bizar, evident, logic, normal, posibil*. On observe le même phénomène dans les registres informels du français :

- (25) *Normal, il pouvait pas savoir.*
(26) *Incroyable, mais elle l'a épousé quand même.*
(27) *Sérieux, elle t'a dit ça ?*

Enfin, certaines langues romanes présentent des cas très marginaux d'accord du suffixe *-ment*, notamment à l'oral ou dans l'écriture non contrôlée, qui est rejetée par la norme (Hummel 2021 : 35) :

- (28) fr. *des développements absolument identiques ; les champs largement étalés*
(29) esp. *meramentes flotables ; precisamentes las PM10*

Hummel & Gazdik (2021 : s.v. *tirer loin*) signalent même un adverbe Type D fléchi : *des unités qui tirent loins*. Ces usages spontanés renforcent la cohérence morphosyntaxique et partagent la même motivation fonctionnelle que les accords du Type A.

Ce phénomène doit être distingué du *-s* adverbial ancien, marque d'adverbialité indépendante de l'accord : *certes* (Diez 1882 : 741–742 ; Lausberg 1972 : §§ 696–699).

Sur le plan syntaxique, les adverbes Type B se placent après le verbe, comme ceux du Type A, mais ils peuvent être disloqués. Ils modifient également des adjectifs (*extrêmement important*, à comparer au Type A en roumain : *extrem de important*) ou des adverbes (*extrêmement bien*).

4. Les adverbes de Type C

Les adverbes à noyau prépositionnel (Type C) comme fr. *à la légère* ou esp. *por las buenas*, sont rarement traités dans les chapitres grammaticaux sur les adverbes, mais relèvent plutôt de la lexicographie. Ils sont généralement classés comme *locutions adverbiales*, définies comme des expressions figées équivalant à un adverbe (RAE-ASALE 2009 : 2374). Jusqu'au XVI^e siècle, leur usage était très productif (Codita 2016 : 13–17). À partir du XVII^e siècle, la normalisation linguistique marginalise le Type C au profit du Type B. Oudin (1632 ; 1640) ne retient qu'*enfin*, unverbé, parmi de nombreuses variantes. Cette uniformisation puriste entraîne une baisse de productivité, les locutions établies subsistant dans les usages familiers, tandis que les discours cultivés privilégient les périphrases figées (fr. *de manière agréable*), surtout

lorsque la sémantique adverbiale originelle d'un mot lexicalisé comme *naturellement* doit être restaurée (Hummel 2018a).

- (30) *Il l'a dit, naturellement.*
 (31) *Il l'a dit de façon naturelle.*

La restriction du Type C à des formes lexicalisées dans les dictionnaires modernes cache son importance diachronique. Dans l'histoire de l'espagnol, Hummel (2014b : 695–703) observe que 56 adverbes Type A coexistent avec des locutions Type C formées sur le même adjectif (cf. l'extrait de cet échantillon dans le Tableau 1). Comme le Type A, le Type C est un phénomène panroman (Hummel et al. 2019), par exemple dans le cas des successeurs du lat. *seccus* :

- (32) cat. *a seques, en sec* ; fr. *à sec, en sec* ; frioul. *a sec* ; it. *in secco, a secco* ; pt. *em seco* ; roum. *în sec, pe sec* ; Sard. *a siccu, in siccu* ; esp. *a secas, en seco*

Morphosyntaxiquement, ces locutions sont constituées d'une ou plusieurs prépositions suivies d'un nom (it. *in realtà*), d'un adjectif (it. *con le buone*), d'un verbe nominalisé (it. *a tastoni*), ou d'un adverbe (it. *davanti*). Le noyau historique est celui de la conversion indirecte des substantifs à une fonction adverbiale, ce qui explique l'usage adverbial d'adjectifs nominalisés, donc convertis en substantifs : fr. *à la légère*, esp. *por las malas*, it. *a tastoni*. Les marques de genre et de nombre, ainsi que les articles, servent d'indicateurs adverbiaux, le plus souvent sans motivation sémantique directe.

L'emploi de prépositions combinées ou composées est caractéristique des variétés non standardisées et des registres informels. L'espagnol américain utilise ainsi la préposition composée *de a*, parallèlement à leurs variantes simples (Hummel & Wissner 2024) :

Tableau 3 : La préposition composée *de a* en espagnol américain

Espagnol américain	Variante	Traduction
de a caballo	a caballo	à cheval
de a pie	a pie	à pied
de a prisa	de prisa	en hâte
de a verdad	de verdad	honnêtement
de a gratis	de gratis	gratuitement

Notons également le continuum entre modification circonstancielle et modification de manière dans ces exemples.

Le roumain a canonisé la tradition populaire de combiner les prépositions, même si beaucoup de ces combinaisons appartiennent encore plutôt au langage informel. On y trouve aussi la structure *de-a*, parmi de nombreuses autres combinaisons prépositionnelles (Chircu 2007), qui peuvent comprendre jusqu'à trois prépositions (jusqu'à cinq en ancien roumain !; Chircu : à paraître), généralement sans autre fonction que celle de marquer l'adverbialité :

Tableau 4 : Exemples pour la préposition composée *de-a* en roumain

Roumain	Structure	Traduction littérale espagnole
de-adevăr(at)(elea) ³	de-a + de + LEX + -e + -le + -a	de a de las veras
de-a lung(ul)	de-a + LEX + -ul	de al largo
cu de-a frica	cu + de-a + LEX + -a	con de a pavor

Sémantiquement, les adverbes de Type C modifient le prédicat, en ajoutant généralement à la modification de l'adverbe des inférences circonstancielle ou pragmatiques. Ainsi, fr. *à la légère* indique à la fois une manière d'agir et une attitude du locuteur qui trouve que l'agent du verbe agit sans penser aux conséquences. Le Type C lexicalise ainsi des cadres sémantiques complexes intégrant des éléments pragmatiques. À part cette particularité, le Type C assume toute la gamme des fonctions adverbiales. Voici quelques exemples espagnols :

- **épistémique** : *por cierto*
- **temps** : *en breve*
- **manière** : *de manera natural*
- **résultat** : *en limpio*
- **approximation** : *en general*
- **focalisation** : *en especial*
- **intensité** : *en extremo*
- **lieu** : *en alto ; de lueña* ('de loin')

³ En ancien roumain également *de-adevărul*, c'est-à-dire la structure « de + a + de + LEX + -ul » (= article défini masculin), ainsi que *deadevăr* et *de adevăr*.

D'un point de vue diachronique, la tendance à inclure des traits circonstanciels s'explique par le fait que les prépositions ne remplacent pas arbitrairement les cas latins, mais se spécialisent d'abord dans les fonctions périphériques (ablatif, accusatif local ; Pinkster 1990) avant de conquérir aussi la modification directe, sans pour autant perdre toutes les traces de leurs origines circonstancielle. Coseriu (1987 ; 1988) affirme que l'analytisation, donc, en l'occurrence, le remplacement des cas par des structures syntaxiques, ne concerne que la modification indirecte, relationnelle, tandis que la modification directe (i.e., du nom : *arbre vert*, du verbe : *courir vite*) reste inchangée. Ledgeway (2012) précise que le roman est marqué par la *configurationalité*, les fonctions étant marquées syntaxiquement. Le Type C illustre cette structuration interne : la tête prépositionnelle détermine la fonction adverbiale.

Selon Solari Jarque (2022), les adverbes latins de Type C connaissent un usage vigoureux. Ils adoptaient la structure « préposition + lexème + cas requis » : *ad plenum* ('complètement'), *in brevi* ('bientôt'), *per occultum* ('secrètement'). Des formes comme esp. *de seguro* ou *por cierto* sont issues du modèle lettré (Hummel 2019a). Les langues néolatines combinent cette tradition érudite avec des formes populaires : fr. *à la légère*, esp. *a las claras*, *de a gratis*. Le passage de la variante savante esp. *de continuo* aux variantes informelles *de continua* ou *a la continua* reflète un processus de vulgarisation qui joint la tradition savante à la tradition populaire (Hummel 2019b).

5. Les adverbes de Type D

Les adverbes des Types A, B et C obéissent à des règles productives tout en subissant une lexicalisation progressive, y compris l'univerbation. Le Type D regroupe des adverbes d'un seul mot, souvent déjà lexicalisés, notamment dans les domaines du temps et de l'espace, comme fr. *hier* et *ici*. Ce type inclut également d'autres fonctions comme fr. *aussi* (focalisation) ou fr. *bien* (manière). Toutefois, le critère du mot unique est discutable : esp. *además* est un mot graphique unique, tandis que *a lo mejor* s'écrit en trois mots, sans différence prosodique. De même, pt. *depressa* et esp. *de prisa* ont la même prosodie. Autrement dit, l'orthographe s'avère arbitraire.

Sur le plan morphosyntaxique, le Type D présente davantage de régularité qu'il n'y paraît. Les études linguistiques du XX^e siècle, qui se sont principalement concentrées sur les états synchroniques, ont parfois masqué les relations diachroniques entre les Types C et D. Plusieurs adverbes du Type D proviennent en effet de phrases prépositionnelles latines : lat. AB DE MAGIS > esp. *a de más* > *además* ('de plus'), lat. DE AB ANTE > it. *davanti* ('devant'), lat. PER AD > esp./pt. *para* ('pour'). Ces formes illustrent la transition entre la préposition et l'adverbe, certains éléments (comme it. *davanti*) relevant selon les grammaires de l'une ou l'autre classe, en fonction de leur syntaxe. On peut mentionner aussi l'emploi indépendant de fr. *depuis* dans *Qu'est-ce que tu as fait depuis ?*, qui rapproche la préposition de l'adverbe.

Par ailleurs, les processus de composition comme esp. *sobre todo* / pt. *sobretudo* ('surtout') sont des vestiges figés d'anciens mécanismes productifs. Si la transparence de la formation est maintenue, une classification en Type C pourrait être envisagée.

La combinaison de deux ou trois prépositions dans les formes comme lat. DE EX DE > esp./pt. *desde* ('depuis') ou DE AB ANTE > it. *davanti*, témoigne de la porosité historique entre prépositions et adverbes sur le plan de la morphologie (cf. Papahagi 2015 ; De Cesare 2019). Ainsi, esp. *desde casa* ('depuis la maison') ou pt. *desde ontem* ('depuis hier') montrent l'origine spatiale et son extension temporelle métaphorique. Cette dualité sémantique et morphologique illustre le caractère intermédiaire du Type D, situé à la frontière des classes grammaticales.

Les prépositions complexes ont récemment attiré l'attention de la recherche (Fagard 2012 ; Fagard, Lima & Stosic 2019). Les zones périphériques du domaine roman, notamment en langue parlée, montrent une vitalité continue de ces formes composites (Mihăescu 1978 : 262 ; Vincent 2020). Dans les langues standard de la Romania occidentale, ces combinaisons ne sont acceptées que si la lexicalisation a abouti à l'univerbation. Autrement dit, la productivité de ces structures s'est arrêtée, tandis que les zones périphériques ont prolongé leur usage.

5. Conclusion

À la différence de la plupart des études contemporaines consacrées à la classe des adverbes, cette synthèse met en avant des critères morphosyntaxiques en combinant approche synchronique et diachronique. Le Type A représente le plus ancien adverbe panroman. Il consiste à utiliser la classe des adjectifs (ainsi que certains noms) à des fins adverbiales. Dans la culture occidentale de l'oralité et de l'écriture savante, les adverbes en *-ment* (Type B) se sont superposés au Type A, créant un écart entre la tradition orale informelle, d'une part, et les traditions écrites et orales formelles, d'autre part. Par conséquent, certaines variétés géolinguistiques romanes (Italie centrale et méridionale, français acadien et louisianais, portugais et espagnol informels, variétés américaines orales), ainsi que des langues ayant tardé à se standardiser (comme le roumain), continuent de privilégier le Type A. En raison de la préférence pour le Type B dans les usages savants, le Type C — deuxième type adverbial panroman —, qui repose sur l'usage de prépositions (par ex. fr. *à la légère*), a été en grande partie réduit dans les langues modernes à des locutions adverbiales lexicalisées, bien qu'il ait été très productif jusqu'au XVI^e siècle et qu'il ait connu une expansion notable dans le roumain standardisé tardivement. Le Type D regroupe des unités unverbées qui reflètent souvent d'anciennes règles productives, comme dans le cas de lat. *DE AB ANTE* > it. *davanti*.

En réalité, innovation productive, lexicalisation subséquente et perte sont étroitement liées dans la diachronie de la classe des adverbes (voir Marchello-Nizia 2020 : 912). D'un point de vue sémantico-fonctionnel, les Types A, B, C et D forment un continuum caractérisé par des fonctions nucléaires distinctes et des recoupements en périphérie. Les Types A et B sont principalement utilisés pour la modification directe. C'est la raison pour laquelle ils sont parfois soumis à des tendances mineures à l'accord adverbial, par ex. esp. *medios tontos, vamos directos, hablamos tranquilamente*. Tous deux s'étendent également à d'autres fonctions, comme les marqueurs discursifs (par exemple, esp. *cierto* et *ciertamente*). En raison de leur ancrage dans la langue savante, les adverbes du Type B ont connu l'expansion fonctionnelle et sémantique la plus étendue. Contrairement aux Types A et B, le Type D se concentre sur les fonctions circonstancielles, en particulier

celles liées au temps et à l'espace, tandis que le Type C combine typiquement la modification de manière avec des traits pragmatiques. La perspective morphosyntaxique adoptée reflète ainsi une dynamique sémantico-fonctionnelle dans laquelle modification attributive et pragmatisation-circonstanciación convergent à partir de deux pôles opposés : d'un côté, les Types A et B ; de l'autre, les Types C et D. Le premier pôle est dominé par l'adjectif, le second par la préposition.

Bibliographie

- Abeillé, Anne & Godard, Danièle. 2004. Les adjectifs invariables comme compléments légers en français. In François, Jacques (éd.), *L'adjectif en français et à travers les langues*, 209-224. Caen : Presses Universitaires.
- Abeillé, Anne & Godard, Danièle (éds.). 2021. *La grande grammaire du français*, vol. 1. Arles : Actes Sud.
- Álvarez Huerta, Olga. 2008. La formation des adverbes en latin tardif : le témoignage d'Égérie. In Fruyt, Michèle & van Laer, Sophie (éds.), *Adverbes et évolution linguistique en latin*, 167-180. Paris : L'Harmattan.
- Bally, Charles. 1965. *Linguistique générale et linguistique française*. Berne : Francke.
- Banniard, Michel. 1992. *Viva voce. Communication écrite et communication orale du IV^e au IX^e siècle en Occident latin*. Paris : Institut des Études Agustiniennes.
- Bauer, Brigitte. 2001. Syntactic innovation in Latin poetry? The origins of the Romance adverbial formation in *-ment(e)*. In Orbán, A. P. & van der Poel, M.G.M (éds.), *Ad litteras. Latin studies in honour of J.H. Brouwers*, 29-43. Nijmegen : Nijmegen University Press.
- Bauer, Brigitte. 2010. Forerunners of Romance *-mente* adverbs in Latin prose and poetry. In Dickey, Eleanor & Chahoud, Anna (éds.), *Colloquial and literary Latin*, 339-353. Cambridge : Cambridge University Press.
- Bouard, Bérengère & Glikman, Julie. 2018. Histoire de *tout* devant adjectif : variation linguistique et élaboration d'une règle (XVI^e-XIX^e siècles). In Colombat, Bernard & Combettes, Bernard & Raby, Valérie & Siouffi, Gilles (éds.), *Histoire des langues et histoire des représentations linguistiques*, 293-331. Paris, Champion.
- Buridant, Claude. 2019. *Grammaire du français médiéval (XI^e-XIV^e siècles)*. Strasbourg : Éditions de linguistique et de philologie.

- Chircu, Adrian. 2007. Locuțiunile adverbiale de tipul : *de-a lungul, de-a gata, de-a binelea*. In Pană Dindelegan, Gabriela (éd.), *Limba română – stadiul actual al cercetării*, 67-75. București : Editura Universității din București.
- Chircu, Adrian. 2008. *L'adverbe dans les langues romanes*. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință.
- Chircu Adrian. À paraître. Adverbs with prepositions and adjectives in Romanian: the dialect of Voislova (Banat/Caraș-Severin). In Hummel, Martin et al. (éds.).
- Codita, Viorela. 2016. *La conformación y el uso de las locuciones prepositivas en castellano medieval*. Frankfurt, etc. : Peter Lang.
- Company Company, Concepción (2012a), *Condicionamientos textuales en la evolución de los adverbios en –mente*, *Revista de Filología Española* 92. 9-42.
- Company Company, Concepción. 2012b. La 'engañosa' productividad de los adverbios en *–mente* de la lengua española. In Béguelin-Argimón, Victoria & Cordone, Gabriela & de la Torre, Mariela (éds.), *En pos de la palabra viva : huellas de la oralidad en textos antiguos*, 119-136. Berne, etc. : Peter Lang.
- Company Company, Concepción. 2014. Adverbios en *–mente*. In *idem* (éd.), *Sintaxis histórica de la lengua española. Tercera parte : Adverbios, preposiciones y conjunciones. Relaciones interoracionales*, vol. 1, 457–611. México : Universidad Nacional Autónoma de México/Fondo de Cultura Económica.
- Coseriu, Eugenio. 1987. Le latin vulgaire et le type linguistique roman. In József Herman (éd.), *Latin vulgaire – latin tardif*, 53–64. Tübingen: Niemeyer.
- Coseriu, Eugenio. 1988. Der romanische Sprachtypus. In Jörn Albrecht (éd.), *Energieia und Ergon*, vol. 1: *Schriften von Eugenio Coseriu (1965–1987)*, 207–224. Tübingen: Narr.
- Cruschina, Silvio. 2010. Aspetti morfologici e sintattici degli avverbi in siciliano. *Quaderni di lavoro ASit*. 11. 21-42.
- Dardel, Robert de. 1998. Le protoroman comme héritier de l'indo-européen (à propos de la construction *clamare altum*). In Caltebat, Louis (éd.), *Latin vulgaire – latin tardif IV*, 21-28. Hildesheim, etc. : Olms-Weidmann.
- Dardel, Robert de. 2009. La morphosyntaxe de l'adjectif-adverbe en protoroman. *Vox Romanica* 68. 1-22.
- De Cesare, Anna-Maria. 2019. *Le parti invariabili del discorso*. Roma : Carocci.
- Deutschmann, Olaf. 1959. *Zum Adverb im Romanischen. Anlässlich französisch Il est terriblement riche – Il a terriblement d'argent*. Tübingen : Niemeyer.
- Diez, Friedrich. 1882. *Grammatik der romanischen Sprachen*. Bonn, Weber.

- Fagard, Benjamin. 2012. De *ante* à *devant* et *avant* : différenciation sémantique dans l'évolution des langues romanes. *Langages* 188. 111-131.
- Fagard, Benjamin & Lima, José Pinto de & Stosic, Dejan (éds.). 2019. Les prépositions complexes dans les langues romanes, *Revue romane* 54(1).
- Felú Arquiola, Elena & Pato, Enrique. 2020. *En torno a la denominada 'concordancia adverbial' en español : tres casos de variación*. Madrid : CSIC.
- Fortson IV, Benjamin W. 2011. The historical background to Latin within the Indo-European language family. In Clackson, James (éd.), *A companion to the Latin language*, 199-219. Oxford : Wiley-Blackwell.
- GALR = Academia Română. 2008. *Gramatica limbii române*. Guțu Romalo, Valeria (éd.), vol. 1. București : Editura Academiei Române.
- Gasca Queirazza, Gaetano. 1970. Note storiche sulla formazione del tipo avverbiale latino-volgare AGG. + *-mente*. In: *Actes du XII^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, vol. 1, 109-113. București : Editura Academiei Republicii Socialiste România.
- Gerhalter, Katharina & Koch, Stefan. 2020. Adverbials with adjectival basis in Brazilian Portuguese and their frequency in spoken and written language. In Chircu, Adrian (éd.), *Recherches sur les langues romanes et leurs variétés*. *Studia UBB Philologia* 65(4). 189-208.
- Glatigny, Michel. 1982. Remarques sur la formation des adverbes en *-ment* au seizième siècle. In Danjou-Flaux, Nelly & Gary-Prieur, Marie-Noelle (éds.), *Adverbes en -ment, manière, discours*, 65-90. Lille : Presses Universitaires de Lille.
- Glatigny, Michel. 2005. L'éternel retour des adverbes en *-ment*. XVI^e– XX^e siècle. In Goes, Jan (éd.), *L'adverbe : un pervers polymorphe*, 43–67. Arras : Artois Presses Universitaires.
- Goes, Jan. 1999. *L'adjectif*. Paris/Bruxelles : Duculot.
- Grevisse, Maurice & Goosse, André. 2016. *Le bon usage*. Louvain-la-Neuve : De Boeck.
- Grundt, Lars-Otto. 1972. *Études sur l'adjectif invarié en français*. Bergen, etc. : Universitetsforlaget.
- Guimier, Claude. 1989. Sur l'adjectif invarié en français. *Revue des langues romanes* 93. 109-120.
- Hengeveld, Kees. 1992. *Non-verbal predication. Theory, typology, diachrony*. Berlin/New York : De Gruyter.

- Hummel, Martin. 2012. *Polifuncionalidad, polisemia y estrategia retórica*. Berlin/Boston : De Gruyter.
- Hummel, Martin. 2013. Attribution in Romance : reconstructing the oral and written tradition, *Folia linguistica historica* 34. 1-42.
- Hummel, Martin. 2014a. The adjective-adverb interface in Romance and English. In Sleeman, Petra & Van de Velde, Freek & Perridon, Harry (éds.), *Adjectives in Germanic and Romance*, 35-71. Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins,.
- Hummel, Martin. 2014. Adjetivos adverbiales. In Concepción Company Company (éd.), *Sintaxis histórica de la lengua española*. Tercera parte: *Preposiciones, adverbios y conjunciones. Relaciones interoracionales*, vol. 1, t. 3, 615-733, México: Universidad Nacional Autónoma de México / Fondo de Cultura Económica.
- Hummel, Martin. 2015. Los adverbios flexionados. In Galán Rodríguez, Carmen & Montero Curiel, María Luisa & Martín Camacho, José Carlos & Rodríguez Ponce, María Isabel (éds.), *El discurso de la gramática. Estudios ofrecidos a José Manuel González Calvo*, 205-233. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- Hummel, Martin. 2017a. L'accord adverbial en français. In Dostie, Gaétane & Diémoz, Federica & Hadermann, Pascale (éds.), *Cadrage sur la variation, le changement lexical et le changement grammatical en français actuel*. *Revue de sémantique et pragmatique* 41-42. 181-205.
- Hummel, Martin. 2017b. Existe a concordância adverbial no português brasileiro? Considerações acerca de *vamos diretos, todas contentes, bastantes grandes, muitas boas*. In Oliveira, Mariangela Rios de & Cezario, Maria Maura (éds.), *Funcionalismo linguístico. Diálogos e vertentes*, 113-140. Niterói : Eduff.
- Hummel, Martin. 2017c. Adjectives with adverbial functions in Romance. In Hummel, Martin & Valera, Salvador (éds.), 13-46.
- Hummel, Martin. 2018. Éléments d'une diachronie grammaticographique et normative de l'adverbe français accompagnés de trois méthodes pour mesurer l'effet du discours normatif sur l'usage. *Romanische Forschungen* 130. 3-35. <https://doi.org/10.3196/003581218822496984>
- Hummel, Martin. 2018b. Romance sentence adverbs in *-mente*: epistemic mitigation in synchrony and diachrony. In De Cesare, Anna-Maria & Albom, Ana & Cimmino, Doriana & Lupica Spagnolo, Marta (éds.), *Formal and functional perspectives on sentence adverbials in the Romance languages and beyond*, 111-144. *Linguistik online* 92(5). <https://doi.org/10.13092/lo.92.4507>
- Hummel, Martin. 2019a. The third way: Prepositional adverbials in the diachrony of Romance. Part one. *Romanische Forschungen* 131(2). 145-185. <https://doi.org/10.3196/003581219826376199>

- Hummel, Martin. 2019b. *¡A la continua!* In González, Ramón & Olza, Inés & Loureda, Óscar (éds.), *Lengua, cultura, discurso. Estudios ofrecidos al profesor Manuel Casado Velarde*, 653-668. Pamplona: EUNSA.
- Hummel, Martin. 2021. Introduction linguistique à l'adjectif-adverbe. In Hummel, Martin & Gazdik, Anna, *Dictionnaire historique de l'adjectif-adverbe*, 2 vols., 19-104. Berlin/Boston : De Gruyter.
- Hummel, Martin. 2024. Adverbs. In De Cesare, Anna-Maria & Salvi, Giampaolo (éds.), *Manual of Romance Word Classes*, 401-429. Berlin/Boston: De Gruyter. <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110746389-016/html>
- Hummel, Martin & Chircu, Adrian & García Sánchez, Jairo Javier & García-Hernández Benjamín & Koch, Stefan & Porcel Bueno, David & Wissner, Inka. 2019. Prepositional adverbials in the diachrony of Romance. A state of the art. *Zeitschrift für romanische Philologie* 135(4). 1080-1137. <https://doi.org/10.1515/zrp-2019-0062>
- Hummel, Martin/Gazdik, Anna (2021), *Dictionnaire historique de l'adjectif-adverbe*, 2 vol., Berlin/Boston, De Gruyter.
- Hummel, Martin & Koch, Stefan & Porcel Bueno, David & Wissner, Inka (éds.). À paraître. *Prepositional adverbs in Romance. Seven field studies in present-day varieties of French, Italian, Portuguese, Romanian, and Spanish*. Berlin / Boston, De Gruyter.
- Hummel, Martin & Inka Wissner. 2024. La diacronía de la preposición compuesta *de a* en el español americano. *Nueva revista de filología hispánica* 72(2). 535-601. DOI: 10.24201/nrfh.v72i2.3952
- Hummel, Martin & Valera, Salvador (éds.). 2017. *Adjective adverb interfaces in Romance*. Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins.
- Karlsson, Keith E. 1981. *Syntax and affixation. The evolution of MENTE in Latin and Romance*. Tübingen : Niemeyer.
- Klein, Hans-Wilhelm (éd.). 1968. *Die Reichenauer Glossen*, Teil 1. München : Hueber.
- Knobloch, Clemens & Schaeder, Burkhard. 2000. Kriterien für die Definition von Wortarten. In Booij, Geert & Lehmann, Christian & Mugdan, Joachim (éds.), *Morphology. HSK 17.1*. 674-6921. Berlin/New York : De Gruyter.
- Kortschak, Carmen & Hummel, Martin. 2018. Los adverbios en *-mente* en los registros formal e informal del español hablado peninsular y mexicano. *Nueva revista de filología hispánica* 66(1). 3-42. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v66i1.3391>
- Lausberg, Heinrich. 1972. *Romanische Sprachwissenschaft*, vol. 3: *Formenlehre*. Berlin/New York : De Gruyter.

- Ledgeway, Adam. 2011. Adverb agreement and split intransitivity: evidence from Southern Italy. *Archivio glottologico italiano* 96. 31-66.
- Ledgeway, Adam. 2012. *From Latin to Romance. Morphosyntactic Typology and Change*. Oxford: Oxford University Press.
- Ledgeway, Adam. 2017. *Parameters in Romance Adverb Agreement*. In Hummel, Martin & Valera, Salvador (éds.), 46-80.
- Löfstedt, Bengt. 1967. Bemerkungen zum Adverb im Lateinischen. *Indogermanische Forschungen* 72. 79-109.
- López, Ángel & Morant, Ricard. 2008. L'adverbi. In Solà, Joan & Lloret, Maria-Rosa & Mascaró, Joan & Pérez Saldanya, Manuel (éds.), *Gramàtica del català contemporani*, vol. 2, 1797-1852. Barcelona : Empúries.
- Marchello-Nizia, Christiane. 2020. Adverbes et locutions adverbiales : une catégorie en fusion. In Marchello-Nizia, Christiane & Combettes, Bernard & Prévost, Sophie & Scheer, Tobias (éds.), *Grande grammaire historique du français*, vol. 1, 912-930. Berlin/Boston : De Gruyter.
- Martelotta, Mário Eduardo. 2012. Advérbio – conceito e tendências de ordenação. In Oliveira, Mariangela Rios de & Cezario, Maria Maura (éds.), *Adverbiais. Aspectos gramaticais e pressões discursivas*, 13-96. Niterói : UFF.
- Meier, Harri. 1948. Adjectivo e advérbio. In idem, *Ensaio de filologia românica*, 55-114. Lisboa : Revista de Portugal.
- Mihăescu, H. 1978. *La langue latine dans le sud-est de l'Europe*. București/Paris : Editura Academiei/Les Belles Lettres.
- Mîrzea Vasile, Carmen & Croitor, Blanca. 2017. Properties of Romanian adverbs and adjectives from a categorial status perspective. In Hummel, Martin & Valera, Salvador (éds.), 227-253.
- Moignet, Gérard. 1981. *Systématique de la langue française*, 2 vols. Paris : Klincksieck.
- Molinier, Christian & Levrier, Françoise. 2000. *Grammaire des adverbes*. Genève : Droz.
- Neumann-Holzschuh, Ingrid & Mitko, Julia. 2019. "Tout le monde parle différent mais on se comprend pareil". Le rôle de l'adjectif-adverbe dans le français nord-américain. In Dufter, Andreas & Grübl, Klaus & Scharinger, Thomas (éds.), *Des parlers d'oïl à la francophonie*, 231-270. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Noailly, Michèle. 2010. L'adjectif, quand il est invariable, sort-il pourtant de sa catégorie? In Goes, Jan & Moline, Estelle (éds.), *L'adjectif hors de sa catégorie*, 189-202. Arras : Artois Presses.
- Oudin, Antoine. 1632/1640. *Grammaire française rapportée au langage du temps*. Genève : Slatkine (1972).

- Papahagi, Cristiana. 2015. *Les prépositions de la trajectoire en français et en roumain: étude synchronique et diachronique*. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință.
- Pinkster, Harm. 1990. The development of cases and adpositions in Latin. In Pinkster, Harm & Genee, Inge (éds.), *Unity in diversity*, 195-209. Dordrecht: Foris. doi 10.1515/9783110847420.195
- Pottier, Bernard. 1970. *Lingüística moderna y filología hispánica*. Madrid : Gredos.
- RAE-ASALE = Real Academia Española – Asociación de Academias de la Lengua Española. 2009. *Nueva gramática de la lengua española*, vol. 2. Madrid : Espasa.
- Raposo, Eduardo Buzaglo Paiva & Nascimento, Maria Fernanda Bacelar do & Mota, Maria Antónia Coelho da & Segura, Luísa & Mendes, Amália (éds.). 2013. *Gramática do português*, vol. 2. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian.
- Rohlf, Gerhard. 1969. *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, vol. 3. Torino : Einaudi.
- Salvi, Giampaolo. 2013. *Le parti del discorso*. Roma : Carocci.
- Satorre Grau, Franciso Javier. 2005. El adjetivo adjunto del adverbio. In *Filología y lingüística. Estudios ofrecidos a Antonio Quilis*, vol. 1, 629-638. Madrid : CSIC/UNED/Universidad de Valladolid.
- Schwarze, Christoph. 2009. *Grammatica della lingua italiana*. Roma : Carocci.
- Serianni, Luca & Castelvechi, Alberto. 1988. *Grammatica italiana*. Torino : UTET.
- Silvestri, Giuseppina. 2017. Adverb agreement in the dialects of the Lausberg Area. In Hummel, Martin & Valera, Salvador (éds.), 173-204.
- Solari Jarque, Nicolás. 2022. *Las formaciones adverbiales con preposición y adjetivo (tipos de pleno, in serium) en el latín antiguo y medieval*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares (Thèse de doctorat).
- Throm, Hermann. 1984. *Lateinische Grammatik*. Düsseldorf : Schwann.
- Van Raemdonck, Dan. 2005. L'adverbe, adjectif ou verbe ? Ré-partition des rôles. In Goes, Jan (éd.), *L'adverbe : un pervers polymorphe*, 23-42. Arras : Artois Presses Universitaires.
- Van Raemdonck, Dan. 2017. Are intrapredicative adjectives adverbs? In Hummel, Martin & Valera, Salvador (éds.), 141-170.
- Vincent, Nigel. 2020. Complex vs. compound prepositions. In Wolfe, Sam & Maiden, Martin (éds.), *Variation and Change in Gallo-Romance Grammar*, 347-363. Oxford : Oxford University Press.
- Wilmet, Marc. 2010. *Grammaire critique du français*. Louvain-la-Neuve : De Boeck.

El subjuntivo: del latín a las lenguas románicas

Gorana BIKIĆ-CARIĆ, Karlo SOLINA

Universidad de Zagreb

Abstract: In this article, we examine the factors influencing the use of verbal mood in four Romance languages. Using the comparative Romance-Croatian corpus RomCro, we analyze the verbs of thought in modern novels and their translations, comparing the use of verbal mood to that described in grammatical reference works, with particular attention to divergent examples. For Italian, we investigate the use of verbal mood in dialogue, comparing it to that in narration and description on the one hand, and with spoken Italian on the other.

Keywords: *Romance languages, verbal mood, corpus linguistics, comparative linguistics, syntax*

1. Introducción

En este trabajo nos proponemos abordar los conceptos expresados por el subjuntivo, del latín a las lenguas románicas, concentrándonos sobre todo en las convergencias y divergencias en el uso del modo verbal en las oraciones completivas introducidas por los verbos *pensar* y *creer*.

El enfoque metodológico de este trabajo es el de la lingüística de corpus. En los análisis hemos utilizado *RomCro*, un corpus paralelo de textos en cinco lenguas romances (francés, español, portugués, italiano y rumano) y en croata, que desarrollamos desde el año 2019 en el Departamento de Estudios Románicos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad de Zagreb. Se compone de textos literarios de los siglos XX y

XXI, de manera que a cada texto en su idioma original se agregan las traducciones a los demás idiomas. Es accesible en la plataforma ELRC y también en SketchEngine, en su versión lematizada y anotada. Por el momento el corpus contiene 15,9 millones de palabras, pero estamos preparando la versión RomCro 2.0 con la adición de textos en catalán (con un total de 19,6 millones de palabras). Ya hemos utilizado el corpus en varias investigaciones contrastivas, sea sobre el papel de los artículos en la determinación del sustantivo, sea sobre las relaciones entre el infinitivo, el subjuntivo y el indicativo en diferentes lenguas románicas. Además, quisiéramos destacar el hecho de que en el proceso de composición del corpus y en algunas de las investigaciones un papel muy importante lo tuvieron nuestros estudiantes, y que también muchos de ellos, como es el caso del tema de este artículo, utilizan el corpus en la parte práctica de su trabajo de fin de máster.

2. El subjuntivo en latín y sus conceptos prototípicos en las lenguas romances

El subjuntivo en las lenguas romances, en sus rasgos prototípicos, es el heredero del subjuntivo en latín. No obstante, los cambios que surgieron ya en el latín vulgar son importantes, en cuanto a las formas y sus funciones, pero también en cuanto a los conceptos expresados. El subjuntivo en latín tenía como formas el presente, el perfecto, el imperfecto y el pluscuamperfecto. Solo el presente se ha conservado sin cambiar de función. El pluscuamperfecto de subjuntivo (*CANTAVISSEM*) se transformó en imperfecto de subjuntivo en español (*cantase*), portugués (*cantasse*), francés (*chantasse*) e italiano (*cantassi*), y en pluscuamperfecto de indicativo en rumano (*cântasem*). El imperfecto de subjuntivo (*CANTAREM*) se transformó en infinitivo personal en portugués (*cantar*)¹, y el perfecto de subjuntivo (*CANTAVERIM*) se fusionó con el futuro perfectivo de indicativo (*CANTAVERO*) en una nueva forma, el futuro de subjuntivo en portugués (*cantar*)² y español (*cantare*, hoy casi desaparecido).

¹ Todas las formas del infinitivo personal: *cantar, cantares, cantar, cantarnos, cantardes, cantarem*.

² Los verbos regulares en portugués tienen la misma forma en infinitivo personal y en futuro de subjuntivo; se diferencian los verbos irregulares, por ejemplo, *ter (tener)*: infinitivo personal (*eu ter*), futuro de subjuntivo (*eu tiver*).

En latín clásico el subjuntivo se empleaba en las oraciones consecutivas (Handford 1947: 50), como futuro (Handford 1947: 83), para expresar un deseo realizable (Handford 1947: 87), como potencial (Handford 1947: 92), introducido por la conjunción *si* (Handford 1947: 115), en las oraciones subordinadas que expresan la irrealidad (Handford 1947: 133) o en las preguntas indirectas que expresan la deliberación (Handford 1947: 173). En las oraciones subordinadas de discurso indirecto el futuro simple es reemplazado por el subjuntivo presente, y el futuro perfectivo, por el subjuntivo perfecto (Handford 1947: 154). Muchos de esos empleos no existen en las lenguas romances de hoy, o han sobrevivido solamente en algunas, por ejemplo el subjuntivo deliberativo se encuentra en rumano: *Să plec sau nu? / ¿Me voy o no?* (Frâncu 2010: 170). Cabe mencionar otras particularidades del rumano en relación con el subjuntivo, que, en su empleo amodal, se utiliza como sustitución del infinitivo (*Încep să scriu / Empiezo a escribir*), no importando la realidad o la irrealidad de la acción. El rumano se distingue de otras lenguas romances también por el hecho de que con una acción real se emplea el indicativo, incluso si hay una expresión de subjetividad: *Se bucură că vii* (indicativo): acción real / *Se bucură să vii* (subjuntivo): acción irreal (Frâncu 2010: 192). En otras lenguas romances las dos frases se traducen con el subjuntivo (*Se alegra de que vengas*).

A pesar de estas diferencias, el subjuntivo sigue siendo un modo que se caracteriza, en latín como en las lenguas romances hoy en día, sobre todo por su rasgo virtual y subjetivo (con excepción, al menos parcial, del rumano). Varios autores lo explican en comparación con el indicativo, el modo de lo real y objetivo. Guillaume (1929: 29), hablando de la transición del tiempo *in posse* hacia el tiempo *in esse*, expresado con el indicativo, destaca el empleo del subjuntivo (*in fieri*) si la transición es incompleta. Según Soutet (2000: 135), el indicativo supone una representación actualizada del proceso mientras que el subjuntivo indica una representación no actualizada o virtual. Si consideramos como conceptos prototípicos expresados por el subjuntivo la virtualidad (donde podemos distinguir voluntad e incertidumbre) y la subjetividad (Bikić-Carić 2018: 109), nos parece interesante comparar las lenguas romances en cuanto a los principales verbos que rigen el empleo del indicativo o subjuntivo, dado que

los límites entre varios conceptos no están siempre muy claros. En esta ocasión nos proponemos presentar una investigación, parte del trabajo de fin de máster de Karlo Solina (*Análisis contrastivo de corpus del uso del subjuntivo en las oraciones completivas en francés, portugués, español e italiano*, tutora Gorana Bikić-Carić), donde se comparan cuatro lenguas románicas en el uso del modo verbal en las oraciones subordinadas de complemento directo introducidas por los verbos con el significado de *pensar/creer, esperar, temer y dudar*. Como el rumano representa un caso aparte, no fue incluido en la investigación.

3. El subjuntivo en las oraciones completivas en las cuatro lenguas romances

Por la brevedad de este artículo, no nos vamos a enfocar en todos los cinco verbos analizados en la investigación, sino solo en los verbos *pensar* y *creer*, así como sus equivalentes en francés, italiano y portugués. Como se trata de una investigación comparativa de corpus, el equivalente del verbo *pensar* a menudo corresponde al de *creer* y al revés, por lo que se analizan los dos verbos a la vez. Se incluyen también los verbos portugueses *achar* y *acreditar* por la frecuencia de su uso.

Desde el punto de vista más generalizado posible, los verbos de opinión en español, francés y portugués suelen tomar el indicativo en sus subordinadas si son afirmativos, mientras que normalmente eligen el subjuntivo si son negados. El italiano, sin embargo, presenta una imagen bastante más compleja, influida no solo por la (falta de) negación, sino también por las distinciones tradicional/moderno, escrito/hablado y formal/informal (Renzi & Salvi 1991: 434). Con los verbos *pensare* y *credere*, tanto afirmativos como negados, el modo tradicional es el subjuntivo. Sin embargo, en el italiano hablado es cada vez más común el uso del indicativo en las dos situaciones, pero especialmente con el verbo afirmativo (Schneider 1999: 84-85, 101).

Como ya se ha mencionado, tanto la investigación para este artículo, como la para el trabajo de fin de máster en el que se basa, se llevó a cabo a base del corpus RomCro. Para cada verbo se compararon los subcorpus español, francés, italiano y portugués. Se tomó el lema español de cada uno

de los verbos investigados, junto con la condición de que la palabra *que* estuviera inmediatamente detrás del lema, para que fuera más probable que hubiera una oración subordinada en cada ejemplo. Al principio, se encontraron 714 ejemplos de *pensar + que* y 1500 de *creer + que*, 2214 en total. Entonces, varios ejemplos fueron descartados, entre otras razones porque no tenían una oración subordinada con función de complemento directo introducida por *que*, porque no se registraban en las cuatro lenguas o porque en algunos de los ejemplos no figuraba uno de los verbos requeridos. La cantidad final de ejemplos fue 331 para *pensar + que* y 566 para *creer + que*, esto es, 897 en total. Hubo dos hipótesis: la primera fue que, en el caso del español, francés y portugués, los ejemplos del corpus corroborarían lo expuesto en las gramáticas, especialmente puesto que se trata de textos escritos, y que habría muy pocos ejemplos divergentes. La segunda hipótesis propuso que, como en italiano el uso del modo varía según si se trata de la lengua hablada o escrita, el uso del modo verbal en los diálogos se parecería más al del italiano hablado que al del resto de italiano escrito, como las narraciones y descripciones.

4. Desviaciones

Tabla 1: Tipos y frecuencia de desviaciones en español, francés y portugués

núm.	Desviación	esp	fra	port
1	elemento influyente delante del verbo seleccionado	8	4	6
2	situación hipotética, irreal o insegura			13
3	indicativo inesperado con negación	1	9	2
4	indicativo inesperado en preguntas		4	
5	indicativo inesperado con <i>quizá(s)</i> y <i>tal vez</i>	15		
cantidad de desviaciones		24	17	21
porcentaje de desviaciones de la cantidad total		2,6%	1,9%	2,3%

Después de analizar los ejemplos en español, francés y portugués, se encontraron 24, 17 y 21 ejemplos divergentes respectivamente, esto es, un 2,6%, 1,9% y 2,3% de todos los ejemplos para cada lengua, resultados por debajo de la cantidad anticipada de un 5% de desviaciones para que cada verbo en cada lengua se considerara divergente. Es más, fue posible colocar

todos estos ejemplos en cinco categorías de desviación, tres de las cuales se mostrarán a continuación.

4.1. Elemento influyente delante del verbo seleccionado

El primer tipo de desviación aparece en español, francés y portugués, ocho, cuatro y seis veces respectivamente. En todos estos ejemplos, la razón del uso del subjuntivo, que a primera vista parecía inesperado, reside en el elemento que precede el verbo. En muchos de estos casos se trata de verbos puente, esto es, los que carecen de gran valor semántico y cuya función principal es unir el verbo principal que está delante de ellos con la oración subordinada que viene después (RAE 2016: 3034-3035).

(1a) *Todavía me cuesta entender que la gente crea que este decorado de cascotes sea el futuro –comentó Jeff, (...)* (Palma: *El mapa del tiempo*)

(1b) *J'ai encore du mal à comprendre que les gens croient que ce décor de décombres soit le futur, fit Jeff, (...)*

(1c) *Ainda me custa a crer que as pessoas acreditem que este cenário de escombros seja o futuro –comentou, (...)*

En estos ejemplos encontramos el verbo *costar* que suele exigir el subjuntivo. Sin embargo, el uso del subjuntivo inducido por *costar*, *avoir du mal* y *custar* no recae en el verbo inmediatamente posterior, sino dos y tres verbos después, esto es, en *crea* y *sea*, justo como sus equivalentes en francés y portugués. Por lo tanto, *entender* es el verbo puente, pero *creer* también lo es, dado que traslada el subjuntivo causado por *costar* hasta el verbo *ser*, pero el mismo *creer* también se ve influido por *costar*, dado que está en subjuntivo. En conclusión, en cada una de estas oraciones tenemos dos verbos puente y dos subjuntivos causados por *costar* y sus equivalentes, con la excepción de *croient* en francés, que es una forma neutralizada³ en cuanto al modo verbal y podría ser tanto indicativo como subjuntivo.

³ Las formas neutralizadas en cuanto al modo son las que tienen la misma forma para la misma persona tanto del indicativo como del subjuntivo, por ejemplo, *croient* corresponde tanto a *creen* como a *crean*.

4.2. Situación irreal, hipotética o insegura

El segundo grupo de ejemplos divergentes aparece solo en portugués, 13 veces, y tiene que ver con las situaciones irreales, hipotéticas o inseguras.

- (2a) *Pensamos que tivesse morrido nalgum campo de concentração da Sibéria, para onde eram enviados os prisioneiros recolhidos nas guarnições da Europa.*
(Vosgian: *Cartea Şoaptelor*)
- (2b) *Creemos que habrá muerto por algún campo de Siberia, adonde mandaban a éstos, a los prisioneros que recogían en las guarniciones de Europa.*
- (2c) *Nous croyons qu'il a péri dans quelque camp de Sibérie, là où ils envoyaient ces gens-là, les prisonniers pêchés dans les garnisons d'Europe.*

En estas oraciones se expresa una creencia débil sobre dónde murió alguien. La debilidad de la creencia no se puede deducir de la oración francesa, que usa la forma no marcada con *croire* afirmativo, esto es, el indicativo. El español también usa el indicativo, pero el futuro compuesto, más marcado que el pretérito indefinido o perfecto. Este futuro tiene la función de futuro de probabilidad, indicando un grado bajo de creencia. En portugués ocurre algo similar, pero el tiempo escogido para mostrar una creencia débil es el pretérito pluscuamperfecto del subjuntivo.

4.3. Indicativo inesperado con negación

El tercer tipo de ejemplos divergentes aparece en español, francés y portugués, en uno, nueve y dos ejemplos respectivamente. Se trata del indicativo inesperado con los verbos *pensar* y *creer* negados, donde el subjuntivo es el modo no marcado en las tres lenguas.

- (3a) *No todos piensan que los viajes en el tiempo son beneficiosos para nuestra sociedad, como pueden ver.* (Palma: *El mapa del tiempo*)
- (3b) *Tout le monde ne pense pas que les voyages dans le temps sont profitables pour notre société, comme vous pouvez le constater.*
- (3c) *Como podem ver, nem todos pensam que as viagens no tempo são benéficas para a nossa sociedade.*

En este ejemplo, el uso marcado del indicativo en las tres lenguas, a diferencia del último ejemplo, indica un grado alto de seguridad del hablante. Este uso es posible tanto en español (RAE 2016: 3027-3028), como en francés (Grevisse & Goosse 2008: 1296-1297) y portugués (Martins & Carrilho 2016: 623). La oración original aquí es la española y es posible que los traductores hayan decidido guardar el uso marcado del indicativo dado que es igual de válido en francés y portugués. De ese uso del indicativo se puede deducir que los viajes en el tiempo de verdad son beneficiosos y que el hablante está convencido de ello, aunque muchos no lo crean.

5. El italiano

En el caso del italiano, la investigación se enfocó en el uso del modo verbal en diálogos, comparándolo con el italiano hablado por una parte y con la narración y descripción por otra. Con este fin, se obtuvieron los datos expuestos en la siguiente tabla.

Tabla 2: Frecuencia de tiempos y modos verbales con *pensare* y *credere* en el italiano escrito

	<i>pensare</i> , diálogo	<i>pensare</i> , narración o descripción	<i>credere</i> , diálogo	<i>credere</i> , narración o descripción
número total	118	256	250	252
subjuntivo	65 / 55%	130 / 51%	185 / 74%	185 / 73%
futuro	5 / 4%	7 / 3%	32 / 13%	9 / 4%
presente o pasado del indicativo	26 / 22%	64 / 25%	10 / 4%	28 / 11%
condicional	22 / 19%	55 / 21%	23 / 9%	30 / 12%

Como se puede observar, el uso del subjuntivo, el modo tradicional, predomina con los dos verbos, tanto en diálogos como en narraciones o descripciones. Sin embargo, el subjuntivo apenas llega a un 50% de los ejemplos con el verbo *pensare*. La información esencial de esta tabla es que no parece haber ninguna diferencia significativa en el uso del subjuntivo si comparamos los diálogos con las narraciones y descripciones.

En su libro *Il congiuntivo tra modalità e subordinazione. Uno studio sull'italiano parlato*, Stefan Schneider investigó el uso del modo verbal con las formas *(io) penso* e *(io) credo*, basándose en el corpus del italiano hablado (LIP). Se presentan sus datos en la siguiente tabla.

Tabla 3: Frecuencia de tiempos y modos verbales con *pensare* y *credere* en el italiano hablado, *apud* Schneider 1999: 84-85

Schneider - LIP	<i>penso</i>	<i>io penso</i>	<i>credo</i>	<i>io credo</i>
número total	54	31	100	63
subjuntivo	39%	45%	56%	54%
futuro	15%	10%	9%	5%
presente o pasado del indicativo	30%	32%	17%	27%
condicional o neutralizado	16%	13%	18%	14%

Comparando las dos tablas, se nota que el subjuntivo con *pensare* es menos común que con *credere* en las dos investigaciones. Además, no es muy sorprendente que el subjuntivo sea bastante menos común en los ejemplos del italiano hablado que en los del italiano escrito. Si comparamos los diálogos con la narración y descripción, por una parte, y con el italiano hablado, por otra, se puede concluir que no hay ninguna diferencia significativa entre el uso del modo verbal en el diálogo y en las narraciones y descripciones, mientras que el italiano hablado presenta un caso aparte, con una frecuencia del subjuntivo en la subordinada notablemente más baja.

6. Conclusión

Para concluir, se puede observar que, a pesar de seguir las mismas pautas generales del uso del modo verbal con sus equivalentes de los verbos *pensar* y *creer*, las cuatro lenguas romances analizadas en la investigación tienen sus particularidades. Aquí se destaca principalmente el italiano, donde el uso del modo verbal no depende solo de razones semánticas, sino también del entorno sociolingüístico con sus oposiciones formal-informal, hablado-escrito y moderno-tradicional. Con el uso cada vez más frecuente

del indicativo con los verbos *pensare* y *credere*, especialmente en la lengua hablada, están cambiando las tendencias tradicionales del uso del subjuntivo con estos dos verbos. En cuanto al uso del modo verbal en los diálogos, se concluyó que no tienen ninguna relación con el italiano hablado, sino que funcionan exactamente como las narraciones o descripciones.

Para los equivalentes de *pensar* y *creer*, las demás tres lenguas no difieren mucho de las reglas expuestas, con las tres bastante por debajo del límite del 5% de las divergencias. La elección entre los dos modos verbales a menudo es relativa, y si los autores y/o traductores optan por el uso del modo menos común y, por lo tanto, estilísticamente marcado, normalmente se quiere destacar un concepto que no se habría subrayado con la forma no marcada. Por ejemplo, en 4.2. se usó el subjuntivo en portugués con *pensar* afirmativo para destacar la debilidad de la creencia del narrador, mientras que en 4.3. ocurrió lo opuesto: se utilizó el indicativo con *no pensar* y sus equivalentes justo para destacar la certeza del hablante. Entonces, si este énfasis está presente en la oración original, en muchos casos (pero no siempre) también se replica en las traducciones a las otras tres lenguas, siempre y cuando esa posibilidad exista en la lengua de destino.

Bibliografía

- Bikić-Carić, Gorana. 2018. Les concepts derrière le subjonctif - quelques particularités dans quatre langues romanes. En *Poglavlja iz romanske filologije u čast akademiku Augustu Kovačecu*, 103-119. Zagreb: FF Press.
- Frâncu, Constantin. 2010. *Conjunctivul românesc și raporturile lui cu alte moduri*. Iași: Demiurg Plus.
- Grevisse, Maurice & Goosse, André. 2008. *Le bon usage: grammaire française*. Bruselas: De Boeck & Larcier.
- Guillaume, Gustave. 1929. *Temps verbal*. Paris: Honoré Champion.
- Handford, Stanley Alexander. 1947. *The Latin Subjunctive - Its Usage and Development from Plautus to Tacitus*. London: Methuen & Co. Ltd.
- Martins, Ana Maria & Carrilho, Ernestina. 2016. *Manual de linguística portuguesa*. Berlin/Boston: De Gruyter.

- RAE = Real Academia Española. 2016. *Nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Editorial Espasa Calpe.
- Renzi, Lorenzo & Salvi, Giampaolo. 1991. *Grande grammatica italiana di consultazione*. Bologna: Il Mulino.
- Schneider, Stefan. 1999. *Il congiuntivo tra modalità e subordinazione. Uno studio sull'italiano parlato*. Roma: Carocci.
- Soutet, Olivier. 2000. *Études de linguistique contrastive*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne.

Herencia e innovación en los diminutivos de los adverbios de tiempo en el español de América: estudio de corpus

Sanda-Valeria MORARU

Universidad Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca

Abstract: The diminutive is a resource that characterizes American Spanish even in the case of categories such as the adverb. The paper will focus on the diminutive forms of the adverbs of time which were created in American Spanish to investigate to what extent these forms are inherited from European Spanish, or they are innovations of the variants of American Spanish. We consulted CDH (Corpus del Diccionario histórico de la lengua española) to identify when these forms were documented, and the corpora CREA, CORDE, CORPES XXI and CORDIAM to compile examples and investigate whether these are forms of general and continuous use in all Spanish-speaking countries.

Keywords: *Spanish, diminutive, adverb of time, innovation*

Introducción

El diminutivo es un recurso que caracteriza el español de América incluso si se trata de categorías gramaticales como el adverbio, a diferencia del español peninsular en el cual no es tan frecuente, así que se trata, más bien, de una innovación de las variantes del español americano. El estudio se centrará en las formas de diminutivo de los adverbios de tiempo que se crearon en el español hablado en América Latina. Se parte de la hipótesis de que el sufijo más usado es *-(c)ito* y que formas como *lueguito* o *tempranito* son

frecuentes, pero nos interesa investigar si hay otros adverbios de tiempo que cuentan con formas de diminutivo y, asimismo, si hay otros sufijos que se utilizan para derivarlos.

Se recurrió al *Corpus del Diccionario histórico de la lengua española* con el propósito de identificar cuándo se documentaron dichos vocablos. Asimismo, se consultaron los corpus CREA (excepto la variante oral), CORDE, CORPES XXI y CORDIAM, con el objetivo de recopilar ejemplos e indagar si se trata de formas de uso general y continuo en todos los países de habla hispana de América Latina o su uso se limita a ciertas áreas.

El estudio del adverbio en español cuenta con una bibliografía muy extensa, pero para esta investigación nos limitamos a consultar algunas versiones de la gramática de la lengua española: Alarcos Llorach (1990; 1995), Alcina y Blecua (1991), Alonso del Río (1963), Bello (1984), *Gramática y ortografía básicas de la lengua española* (2019), Hernández Alonso (1992), *Nueva gramática de la lengua española* (NGLE) (2010), Roca Pons (1972), M. Seco, (2000), R. Seco (1989), y algunos estudios relevantes centrados solamente en el adverbio: Álvarez Martínez (1994), Chircu (2008), Hue Fanost (1993), Lupu (1984); asimismo, se consultaron libros relacionados con la formación de palabras en español: Alvar Ezquerro (1995), González Olle (1962), Varela Ortega (2005).

No obstante, consideramos oportuno ofrecer la definición de esta categoría gramatical que se menciona en la *Nueva gramática de la lengua española*:

[...] una clase de palabras invariable que se caracteriza por dos factores: uno morfológico, la ausencia de flexión, y otro sintáctico, la capacidad de establecer una relación de modificación con grupos sintácticos correspondientes a distintas categorías. (NGLE, 2010: 575)

De acuerdo con su estructura, los adverbios se dividen en: simples "*bien, mal, cerca, lejos, siempre, sí, quizá(s), acaso, aquí, allí, entonces, luego*" (NGLE, 2010: 576) y los formados por algún recurso morfológico a partir de adjetivos con el sufijo *-mente*, o los emparentados con las preposiciones: *debajo* con *bajo* (NGLE, 2010: 576).

Al mencionar la capacidad de los adverbios de aceptar sufijos diminutivos o aumentativos, lo que no es un rasgo que caracterice el español

peninsular, sino las variedades del español de América, en la obra citada se indica que:

En la lengua coloquial de muchos países hispanohablantes aceptan afijos apreciativos un buen número de adverbios: *ahorita, aquicito, allacito, cerquita, despuesito, lejitos, lejotes, luegoito, poquito*" (NGLE, 2010: 577).

Al atenderlos su significado (NGLE, 2010: 577), los adverbios se dividen en: adverbios de cantidad: *mucho, demasiado, cuanto*, etc.; de lugar: *allí, aquí, arriba, detrás, encima*, etc.; de tiempo: *ayer, siempre, después, frecuentemente*, etc.; de modo o manera: *bien, así, peor, cuidadosamente*, etc.; de afirmación: *sí, claro, obviamente*; de negación: *no, nada, apenas, nunca, jamás, tampoco*, y de duda: *quizá, a lo mejor, acaso, tal vez*, etc.

Según la NGLE (2010: 583), los adverbios de tiempo, que es la clase que nos ocupa, se clasifican teniendo en cuenta un criterio gramatical y otro semántico. Al tener en cuenta el primer criterio, los adverbios de tiempo se dividen en: demostrativos: *ahora, ayer, hoy, mañana*; relativos: *cuando, cuandoquiera*; interrogativos y exclamativos: *cuándo* y cuantificativos: *siempre, a menudo, a veces*.

De conformidad con el segundo criterio, en la NGLE se distinguen tres grupos (2010: 583-584):

1. referenciales: *hoy, ahora, mañana, ayer, anoche, anteayer (o antes de ayer), anteanoche; actualmente, antiguamente, recientemente, posteriormente, previamente, pronto, temprano, tarde, enseguida, inmediatamente, antes, después, cuando, cuándo; por la mañana, de tarde en tarde, pasado mañana*, etc.;
2. de duración: *brevemente, instantáneamente, largamente, permanentemente, prolongadamente, temporalmente, siempre, para siempre*;
3. de frecuencia: *cotidianamente, diariamente, frecuentemente, habitualmente, nunca, ocasionalmente, reiteradamente, semanalmente, siempre; de vez en cuando, a veces, con asiduidad*, etc.

En lo relativo a la función sintáctica, los adverbios son argumentales, atributivos y adjuntos (NGLE, 2010: 578).

En la misma gramática se puntualiza que, en el caso de los adjetivos, adverbios o locuciones adverbiales,

los diminutivos implican intensificación: *calentito* “muy caliente”, *grandecito* “relativamente grande”, *cerquita* “muy cerca”, *de mañanita* “muy temprano”. En *ahicito*, *allacito*, *igualito*, *mismito* la intensificación se traduce en matices cercanos a los que expresan los adverbios *justamente* o *exactamente*. En amplias zonas de América se usa *ahorita* (o *ahoritita*, *ahoritica*, *ahoritiquita*) para expresar la cercanía de un evento pasado (*Llegó ahorita*) o futuro (*Voy a hacerlo ahorita*). Del mismo modo, *lueguito* significa “ahora mismo”. [...] (NGLE, 2010: 169)

Otra acepción se refiere a los diminutivos con valor de superlativo: *tempranico/tempranito* equivalen a *muy temprano/tempranísimo*.

A pesar de que principalmente las categorías nominales como el sustantivo o el adjetivo se pueden derivar usando desinencias de diminutivo o aumentativo, el adverbio comparte dicha particularidad con estas clases, especialmente porque algunos adverbios se forman a partir de adjetivos:

Muchos adverbios admiten los procedimientos derivativos propios del sustantivo y del adjetivo y adoptan significantes análogos a los que aparecen en los diminutivos, en los aumentativos y en los superlativos: *despacito*, *allá arribita*, *ahorita*, *lueguito*, *cerquita*, *bastantico*, *poquito*, *prontito*, *tempranico*, *arribota*, *lejísimos*, *prontísimo*, *tardísimo*, *tempranísimo*, *cerquisima*, *muchísimo*, *poquísimo*”. (Alarcos, 1995: 169)

Pese a que en un estudio de Álvarez Martínez se hace referencia a que los adverbios en diminutivo son más bien propios del español hablado en México, los ejemplos que incluiremos indicarán que en todas las variedades del español existen dichas formas. Si bien el diminutivo es un recurso usado más bien en la oralidad, hay un número significativo de ejemplos en los corpus, extraídos de textos escritos que demuestran lo contrario:

Quizá el caso más notorio de presencia de diminutivos en los adverbios sea el del habla de México, donde se establecen significados distintos entre el adverbio usado normalmente y ese mismo adverbio con manifestación de diminutivo. [...] no significa lo mismo *ahora* que *ahorita* ni que *ahoritita*. Este hecho se registra asimismo en otras zonas del ámbito hispánico. (Álvarez Martínez, 1994: 29)

Metodología

A fin de indagar los casos de transmisión e innovación de formas de diminutivo de los adverbios de tiempo, se consultaron los siguientes bancos de datos: CDH (*Corpus del Diccionario histórico de la lengua española*), que abarca textos escritos a partir del siglo XII hasta 2000; CORDE (*Corpus diacrónico del español*), que contiene textos hasta 1974; CREA (*Corpus de Referencia del Español Actual*), con textos de diversas áreas, tanto escritos como orales del período 1975-2004; su versión CREA anotado, que es una variante provisional de los años 2000, que no incluye textos orales; CORPES XXI (*Corpus del Español del Siglo XXI*), que incorpora textos escritos y orales (2001-2012) (2015-2023); y CORDIAM (*Corpus diacrónico y diatópico del español de América*), en el que se incluyen documentos publicados exclusivamente en los países de habla hispana entre 1494 y 1905.

Se quiso investigar cuál es la fecha de aparición de las formas de diminutivo de los adverbios de tiempo en vistas a averiguar si se usaron por primera vez en textos de España o no, a saber, si en los países de habla hispana se trata de formas heredadas o las respectivas formas se crearon en las variedades del español hablado del otro lado del Atlántico.

Se recopilaron 22 formas de diminutivo de adverbios de tiempo. Los ejemplos de este estudio se extrajeron del CDH¹.

Formas heredadas

El diminutivo *mañanita*², como adverbio, cuenta con 4 casos en: España (3) y Perú (1). Se documenta en España, en la novela de Benito Pérez Galdós, *El 19 de marzo y el 2 de mayo* (1873):

- (1) Mañana, mañana, **mañanita**, señor cura —contestó el sacristán—. Dígame su paternidad: ¿saca o no las botellicas?

¹ A causa de la extensión de este trabajo, nos decantamos por ofrecer ejemplos solamente de este banco de datos. Para los adverbios que coinciden con la forma de adjetivo, se refinó la búsqueda teniendo como criterio la categoría gramatical que nos ocupa.

² No se tomó en cuenta para este estudio la locución adverbial *de mañanita*, cuyo equivalente es *muy temprano*.

En Perú se registra en la novela de Juan Apapucio Corrales, *Crónicas político-doméstico-aurinas* (1908):

- (2) que la enterraron en Ansieta, con mas razón, tengo hígados para manducarmelo a usted crudo y en su propia salsa, pero eso si, dándole antes una lavada con potasa cáustica y sapolio para sacarle la carga. Y ya que tan dispuesto está usted para palomearme de frente en cuanto haiga ocasión, le diré que **mañanita** no mas, después que llegue su don Agucho, y le haigamos pegado su baño higiénico en el Callao y en Lima su carrera de baqueta de cañazos en los fundillos, para que aprenda ese revejido a compararse con el alto y eminente don Antero, que puede pasarle la pierna por encima del pepio y quitarle

Para el sintagma *tempranito* se localizaron 241 ocurrencias en: España (127), Perú (24), Chile (21), México (20), Argentina (19), Guatemala (4), Uruguay (4), Venezuela (4), Bolivia (3), Cuba (3), Puerto Rico (3), Honduras (2), la República Dominicana (2), Ecuador (1), El Salvador (1) y Uruguay (1). Asimismo, hay 2 formas en el español hablado en Estados Unidos. Se atestigua en España, en el relato de Agustín de Rojas Villadrando, *El viaje entretenido* (1603):

- (3) perdone, y déme voacé ocho reales, que, aunque no coma, he de vellos, que todo lo nuevo aplice»? ¿Quién duda que la doncella no diga: «— Señora madre, ¿no sabe? Farsantes nuevos. — ¿Es cierto? — Así Dios me guarde. Comamos muy **tempranito** y vamos allá esta tarde. — Huélgome», dice la vieja, «por el siglo de mi padre, porque el bellaco Milagro con su boca de alnafa no diga mal de las viejas. — Muy bien haces, muy bien haces. Maldito sea tan mal hombre, ¡Jesús!, mal fuego me

En Latinoamérica se descubre en un texto de Argentina de Victorio Lucio Mansilla, *Una excursión a los indios Ranqueles* (1870):

- (4) **Tempranito** estuvo Antonio en ella y vino a avisarme que el hombre ganaba ya mucho, diciéndome que si no nos apurábamos erraríamos el golpe.

Formas creadas en el español americano

El adverbio *ahorita* cuenta con 601 casos en: México (292), Perú (133), España (35), Venezuela (25), Cuba (19), Colombia (16), Costa Rica (16),

Guatemala (13), Bolivia (10), Puerto Rico (10), Argentina (7), Chile (7), Nicaragua (4), Ecuador (3), Honduras (3), la República Dominicana (2), Paraguay (1) y Uruguay (1). Se agregan 4 formas en textos de Estados Unidos. Se documenta en Cuba, en la novela de Cirilo Villaverde, *Cecilia Valdés o La loma del ángel* (1839):

- (5) Tocaban a vísperas **ahorita** mismo en Santa Catarina cuando pasé por el costado del convento.

En España se localiza en la novela de José María de Pereda, *Don Gonzalo González de la Gonzalera* (1879):

- (6) Pues se lo cuento, señor don Román, para decirle en seguida, como **ahorita** tengo el honor de hacerlo: con usted va la historia, y aquí me tiene dispuesto a rendir la existencia carnal a su propio lado, si a mano viene, para sacar triunfante por el medio A o el medio B que a usted se le ocurra, la diznidad y valía de persona tan respetable.

Para el diminutivo *ahoritica* se recopilaron 3 formas en: la República Dominicana (1), Costa Rica (1) y Ecuador (1). Se atestigua en la República Dominicana, en la novela de Tulio Manuel Cestero, *La sangre* (1914):

- (7) El hombre Juan, va a vení **ahoritica**.

A pesar de que se menciona la forma *ahoritiquita* (NGLE, 2010: 169), en el CDH no se registró ningún caso.

El sintagma *ahoritita* aparece en 37 casos: México (28), Perú (7), Chile (1) y Costa Rica (1). Se identifica en Perú, en la novela de Clorina Matto de Turner, *Aves sin nido* (1889):

- (8) **Ahoritita**, curay —respondió doña Melitona dándose por satisfecha de la comisión; santiguose tres veces, se vistió, prendiose el mantón de cachemira morada con guardas negras, y salió

En el caso del vocablo *aurita* hay 21 ocurrencias en: Argentina (11), Uruguay (9) y España (1). Se registra como adverbio en Uruguay, en la novela de Eduardo Acevedo Díaz, *Ismael* (1888):

- (9) **Aurita** no más jipeó, con un gorgorito, —añadió Aldama.

En España se menciona en la obra de Rafael Lapesa, *Historia de la lengua española* (1942):

- (10) genérica (huéspedea, comedianta, bachillera), y saca masculinos de femeninos (ovejo), o al contrario (demonia), en América se dice antiguo, hipócrita, pleitista, feroza, serviciala. El diminutivo y el aumentativo ya tan frecuentes en España, se usan con profusión: ranchito, platita, **aurita** ahora', nunquita, naitina ('nadita' + -ina) > amigazo, lindazo, paisanazo. Las perífrasis se extienden a costa del futuro: voy a dar, voy a decir en Argentina, va y da, va y dice, en Colombia, restringen el uso de dare, dire

Para la voz *ayercito* se descubre una ocurrencia, en Argentina, donde se registra en la novela de Benito Lynch, *Los caranchos de la Florida* (1914):

- (11) ¿Yo? Sí, seor. **Ayercito** no más, el patrón me mandó con una carta.

Se hallaron 3 casos del vocablo *despuesito* en: Argentina (1), Perú (1) y México (1). Se atestigua en Argentina, en la obra de Juan Draghi Lucero, *Las mil y una noches argentinas* (1953):

- (12) El miércoles ya le puso el hombro al trabajo. **Despuesito** del desayuno, se afaná con el formón, dele que dele. Trabajaba un poquito y retrocedía para mirar su obra; avanzaba de nuevo y ya estaba con el martillo, pin y pon...

La voz *enseguidita* cuenta con 37 formas en: España (25), Argentina (4), Perú (2), Cuba (1), Ecuador (1), Guatemala (1), Puerto Rico (1), Uruguay (1) y Venezuela (1). Se identifica en Cuba, en uno de los poemas de El Cucalambé (Juan Cristóbal Nápoles Fajardo), *Poesías completas* (1840):

- (13) a veces la maldita Lo que más la niña esconde. Y no crean mis lectores Que aquí hay nada de invención, Son de la cotorra flores, Que esparce a los amadores Con la más sana intención. Aquella infame cotorra Con su corcovado pico, Tan constante en su camorra, Dice siempre de Pacorra Lo que **enseguidita** explico: — Cotorrita, ¿y tu señora? Ella está en su tocador, Y un hombre que la enamora Con muchísimo primor, La está pellizcando ahora. «¡Cácala», perro borracho! «¡Cácala», perro maldito! Pacorra tiene un muchacho A quien luego sin empacho Suele darle su besito

En España se descubre en un texto de Concepción Arenal, *Fábulas en verso originales* (1851):

- (14) implora, Sola una condición sencilla impone: Que unánime dé el pueblo y libre voto Por el cual determine claramente, De empezar a llover, el día y hora; Si así no fuere, ¡el pacto queda roto!» Cuando ésto oyó la gente Cada cual a votar se precipita; Uno quiere que llueva **enseguidita**, Otro que el sol se vele con celaje, Porque tiene que hacer cierto viaje Que le importa muy más que la cosecha, Votando así que el día Siguiente ha de llover de su regreso. «¡No!, –le grita muy poco satisfecha Una moza–; pardiez, no ha de ser eso

El diminutivo *horita* se localizó en 60 casos: en España (17); Colombia (12); Cuba (10); México (7); Perú (4); Costa Rica (2); Honduras (2); El Salvador (2); Puerto Rico (1) y Guatemala (1). Se registra como forma adverbial en México, en la novela de José Joaquín Fernández de Lizardi, *El Periquillo Sarniento* (1816):

- (15) da sus medios muy buenos así que hacen alguna cosa en su lugar; pero eso de mandados, ¿cuándo?, ni por un pienso. Sobre que apenas los envía a traer medio de cigarros, contimás, * manteca, ni chiles, ni pulque, ni carbón, ni nada como acá. Con esto **horita horita** aprenden los muchachos el oficio.

En España se identifica en la obra teatral de Ramón María del Valle-Inclán, *Cara de Plata* (1923):

- (16) El Indiano: **Horita** quebró juego. Se daban judías.

En dos estudios sobre los diminutivos adverbiales, se menciona que la forma *lueguichicho* (Lupu, 1980: 76; Chircu, 2008: 190) se usa en Chile, pero en el CDH no se encontró. Asimismo, se nombra *lueguichico* (Chircu, 2008: 178), pero tampoco se hallaron ocurrencias en el corpus.

Para el adverbio *lueguito* se descubrieron 123 casos en: Argentina (60), España (17), México (15), Chile (9), Perú (4), Uruguay (4), Costa Rica (3), Guatemala (3), Colombia (2), Cuba (1), Ecuador (1), El Salvador (1), Honduras (1), la República Dominicana (1) y Venezuela (1). El primer texto en el que se documenta es de Uruguay, de Bartolomé Hidalgo, *Poemas* (1822):

- (17) es suyo nuestro Río de la Plata; ¡cómo se conoce, amigo, que no sabe con quién trata! Allá va cielo y más cielo, cielito de Casa-Flores, Dios nos libraré de plata pero nunca de pintores. Los que el yugo sacudieron y libertad proclamaron, de un Rey que vive tan lejos **lueguito** ya se olvidaron. Allá va cielo y más cielo, libertad, muera el tirano: o

reconocernos libres, o adiosito, y sable en mano. ¿Y qué esperanzas tendremos en un Rey que es tan ingrato, que tiene en el corazón uñas, lo mismo que el gato? Cielito, cielo que sí

En España se descubre en un texto de Enrique García Álvarez / Antonio Paso, *Pancho Virondo. Zarzuela en dos actos divididos en cuatro cuadros* (1920):

(18) Pul. – ¡Hasta **lueguito!**

Se hallaron 12 ocurrencias para la forma *nunquita* en: Argentina (4), Uruguay (4), Perú (2), España (1) y Venezuela (1). Aparece por primera vez en Argentina, en la obra de Hilario Ascasubi, *Paulino Lucero* (1853):

(19) Jacinto: ¡Qué me he de engañar, **nunquita!**

En España se documenta en la obra de Rafael Lapesa, *Historia de la lengua española* (1942):

(20) bachillera), y saca masculinos de femeninos (ovejo), o al contrario (demonia), en América se dice antiguallo, hipócrita, pleitista, feroza, serviciala. El diminutivo y el aumentativo ya tan frecuentes en España, se usan con profusión: ranchito, platita, aurita 'ahora', **nunquita**, naitina ('nadita' + -ina) > amigazo, lindazo, paisanazo. [...]

Para *prontito* como adverbio de tiempo, porque puede ser también de modo, se identificaron 25 formas en: Argentina (8), España (8), Perú (6), Ecuador (2) y Uruguay (1). Se atestigua en Argentina, en la obra de Hilario Ascasubi, *Paulino Lucero* (1853):

(21) viernes que es el día de don Ciriaco. ¿Será verdad? Digamé quién sea más entendido; porque yo estoy persuadido que es moquillo: pero ¡qué! Si no tiene la noticia malicia, ni parece contra fuego, tan luego, ahora que está el Comodor de humor de ir a pasiar al Cerrito **prontito**, y darle con sus ingleses entreses, pues el hombre anda en la güena, y suena, que no les cuenta ni dos, ¡por Dios! que en la primera ya le atraca a Ciriaco la Lujanera! Conque así, siga la historia de Urquiza; porque han sabido que al Comodor le ha

En España aparece en una novela de Benito Pérez Galdós, *Rosalía* (1872):

- (22) Soy yo, Sr. D. Juan —dijo el indiano, entrando en la alcoba—. Quiere esta señora probarme que está Ud. muy enfermo, cuando basta verle para comprender que eso no es más que una indisposición pasajera, y que **prontito** le hemos de ver más fuerte que un roble.

Hay 8 casos del término *reciencito* en: Argentina (3), Uruguay (3), Chile (1) y Paraguay (1). Se atestigua en Argentina, en un texto de Lucio Victorio Mansilla, *Una excursión a los indios Ranqueles* (1870):

- (23) Al otro día, **reciencito**, me sacaron del cepo, y me llevaron entre dos a donde estaba el juez.

La palabra *recientito* cuenta con 5 ocurrencias en: Argentina (3) y España (2). Se identifica en Argentina, en la novela de Benito Lynch, *Los caranchos de la Florida* (1916):

- (24) Salió al campo, seor, salió **recientito** ...

En España se menciona en un texto de Eugenio Noel, *Las siete cucas* (1927):

- (25) Y si no, ahí está **recientito** el caso de don Gabino, que es para poner el grito en el cielo y andar con pies de gato de trapo...

La forma adverbial *tardecito* aparece en 21 casos en: Argentina (9), Perú (6), Colombia (2), Ecuador (1), España (1), Guatemala (1) y Honduras (1). Se documenta en Argentina, en el poema de Hilario Ascasubi, *Aniceto el Gallo* (1872):

- (26) acá, el general Paz, de lástima, y sin embargo de que en su vida nunca le dió una ración de afrecho al Diretor, no sé qué le recetó en esta ocasión, que don Justo José vomitó enterita la Isla de Martín García con todos los cañones y soldaos que allí estaban, y más **tardecito** una boleta grande que de Montevideo le mandaban a Vucelelencia, cargada de pólvora y balas, que tan escasas andan por San José de Flores: ¡infeliz!

En España se registra en la novela de Benito Pérez Galdós, *Torquemada en la Cruz* (1893):

- (27) «De seguro van ahora al Teatro Real. Mi mamá iba siempre a esta hora, **tardecito**, y llegaba al acto tercero. Jamás oía los dos primeros actos de las

óperas. Estábamos abonados a la platea número 7. Parece que veo la platea, y a mi mamá, y a Cruz, y a las primas de Rebolledo, y que estoy yo en la butaca número 2 de la fila

Formas usadas en España

El diminutivo *mañanina* (Lupu, 1980: 79) se emplea en Asturias, pero no aparece ninguna forma en el CDH.

La forma *tardecillo* se localiza en 10 casos en España. El primero es de 1566 en el relato de Juan de Timoneda, *El Patrañuelo*:

- (28) Amiga y señora de mi corazón, de parecer sería, si tú quisieses, que, por quitarme de la fantasía a Brandiana, me hicieses una señalada merced: que la noche siguiente, cuando venga a dormir contigo —yo trabajaré de venir **tardecillo**—, que tú te adreces y te pongas las ropas de Brandiana, y hagas el posible de remedarla, así en habla como en el gesto, porque, imaginando que tú eres ella, mi deseo podrá ser que se me quite.

El término *tempranico* se descubrió en 5 casos en España, donde aparece por vez primera en un texto de Juan Benejam, *La escuela práctica: obra destinada a promover la enseñanza primaria moderna mediante ejercicios* (1904):

- (29) Nos levantaremos **tempranico**, si la mañanita es risueña.

Si bien se recopila la voz *siemprecito* (Alcina y Blecua, 1991: 721), no existe ningún ejemplo en los corpus consultados.

A modo de conclusión

En esta breve presentación se pudieron poner de relieve tres categorías de diminutivos adverbiales de tiempo: una que contiene dos casos de herencia; otra que abarca 17 formas creadas en el español americano, y, la tercera, en la que se incluyen 3 estructuras que se usan solo en España. Los diminutivos *ahoritiquita*, *lueguichicho*, *lueguichico* y *siemprecito*, que se mencionan en algunos estudios, no se documentan en los corpus analizados, pero suponemos que son creaciones del español hablado en los países de habla hispana.

Según se pudo notar, el sufijo más productivo es *-ito/-ita*, al que se añaden *-itica*, *-itita*, *-itiquita*, *-ichicho*, *-ina*, *-illo*, e *-ico*.

Desde el punto de vista semántico, los diminutivos adverbiales analizados abarcan la idea de atenuación (*ahorita*, *ahoritita*), intensificación (*prontito* muy pronto, *tempranito* muy temprano), cercanía temporal pasada (*ayercito*, *recientito*) o futura (*despuesito*, *enseguidita*).

Se puede afirmar que el uso de los diminutivos adverbiales es general y continuo en las variedades del español de América.

Se trata de una presentación parcial de las ocurrencias de formas de adverbios de tiempo en diminutivo, por consiguiente, la investigación se puede ampliar con un análisis de todos los ejemplos recopilados de los bancos de datos consultados, pese a que existe gran cantidad de información. Otra posible investigación se puede centrar en un estudio contrastivo de los diminutivos y aumentativos adverbiales en español y rumano.

Bibliografía

- Alarcos Llorach, E. (1995). *Gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe.
- Alcina Franch, J.; Blecua, J. M. (1991). *Gramática española*. Barcelona: Ariel.
- Álvarez Martínez, M^a Á. (1994). *El adverbio*. Madrid: Arco/Libros.
- Chircu, A. (2008). *L'adverbe dans les langues romanes. Études étymologique, lexicale et morphologique (français, roumain, italien, espagnol portugais, catalan, provençal)*. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință.
- Lupu, C. (1984). "Diminutivos adverbiales en español y rumano". *Revue roumaine de linguistique*. XXIX. 1. 79-88.
- RAE y ASALE. (2010). *Nueva gramática de la lengua española: Manual*. Madrid: Espasa Libros.

Bancos de datos

- [*Cordiam*] Academia Mexicana de la Lengua, *Corpus Diacrónico y Diatópico del Español de América* [en línea]. URL: www.cordiam.org, consultado el 11.03.2025.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2013): *Corpus del Diccionario histórico de la lengua española (CDH)* [en línea]. URL: <https://apps.rae.es/CNDHE>CORDE>, consultado el 08.08.2024.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. URL: <http://www.rae.es>, consultado el 10.09.2024

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORPES XXI) [en línea]. *Corpus del Español del Siglo XXI (CORPES)*. URL: <http://www.rae.es>, consultado el 25.09.2024.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CREA Anotado) [en línea]. *Corpus de referencia del español actual (CREA)*. URL: <http://www.rae.es>, consultado el 15.03.2025.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CREA) [en línea]. *Corpus de referencia del español actual*. URL: <http://www.rae.es>, consultado el 02.09.2024.

Adecuación y aceptabilidad en la traducción de la variación lingüística

Iulia BOBĂILĂ

Universidad Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca

Abstract. Linguistic variation in literature is never superfluous: it lends credibility to the characters and highlights their idiolect. The scholarly debates on the translatability of linguistic variation have stressed the need to render the informal style of the source text in the target text as a relevant feature of the communicative situation. However, literary translation into Romanian during most of the 20th century displayed a clear preference for the standard language. By relying on the concepts of ‘adequacy’ and ‘acceptability’ in translation, we aim to analyse some elements of the Romanian version of *El Jarama*, by Rafael Sánchez Ferlosio, as an illustration of this tendency.

Keywords: *linguistic variation, translation, adequacy, acceptability.*

Contexto y objetivos de la investigación

El Jarama, una novela en la que la voz neutra del narrador alterna con las idiosincrasias lingüísticas de los personajes, fue publicada por primera vez en 1956, en una época dominada por técnicas narrativas inspiradas por el neorrealismo y el conductismo. A finales de 2023, la editorial Cátedra publicó una nueva edición, profusamente anotada, a cargo de Mario Crespo, académico correspondiente de la RAE. Una valoración crítica expresada por el profesor Crespo el día de la presentación de la nueva edición justifica por qué resulta de interés averiguar —al lado de las perspectivas de los hablantes nativos de español— cuáles fueron las elecciones del traductor ante este

mosaico verbal: la novela “se puede tratar como un valioso documento lingüístico, un verdadero tratado de coloquialismo”¹.

La acción transcurre un domingo de verano cualquiera, a orillas del río que da el título de la novela, el Jarama. Por un lado, somos testigos del diálogo de los parroquianos de una taberna, por otro escuchamos las palabras de dos pandillas de chicos y chicas de Madrid, integrantes de lo que algunos estudiosos han llamado “el proletariado urbano”². Son los que vienen a pasar el día a orillas del río Jarama, para intentar olvidarse de sus vidas monótonas en la ciudad. Parece que no va a ocurrir nada en la novela más allá del diálogo de la gente, pero, a última hora, cuando cae la noche, una de las chicas se ahoga en el río.

Teniendo en cuenta los rasgos de la novela y el contexto de la publicación de la versión rumana, nos proponemos los siguientes objetivos de investigación: 1) identificar la función que cumple la variación³ diastrática en este tipo de texto; 2) determinar si las estrategias de traducción al rumano de *El Jarama* tienden hacia la adecuación o la aceptabilidad; 3) explorar los parámetros de aceptabilidad en la traducción al rumano de textos similares en la segunda mitad del siglo XX.

La función de la variación diastrática

Siguiendo las propuestas de Eugenio Coseriu⁴, podemos analizar el lenguaje humano en su dinamismo, en función de distinciones conceptuales que nos permiten aplicar varios criterios útiles para la investigación de la variación lingüística. Por ejemplo, el lugar de origen del hablante determina la existencia de las variedades diatópicas, mientras que la procedencia social influye decisivamente sobre los parámetros de la variedad diastrática.

¹ Presentación de una nueva edición de *El Jarama*, de Rafael Sánchez Ferlosio, RAEInforma, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=aZ1xoer27MI>, consultado el 08 de junio de 2025.

² Luis Alberto Hernando Cuadrado, “Lengua y estilo de El Jarama»” in *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, (30), 2005, p. 380.

³ A lo largo de este trabajo, los términos variación y variedad van a alternar en función del asunto tratado: la variación como fenómeno, que alude a la lengua como actividad, y la variedad como resultado de esta actividad, que se puede organizar en categorías.

⁴ Eugenio Coseriu, *Lecciones de lingüística general*, Madrid, Gredos, 1981, p. 302 y s.

Además, la situación comunicativa impone el uso de ciertas variedades diafásicas (o registros), a las que se suma la idiosincrasia lingüística del hablante, concretizada en su idiolecto.

En un artículo que nos proporciona una valiosa síntesis de las maneras de traducir la variación lingüística, Tello Fons observa cómo estas manifestaciones del habla siempre han suscitado el interés de los traductores, independientemente de que se haya tratado de variedades delimitadas por factores como el tiempo, el espacio o la clase social⁵. La autora nos recuerda que hubo incluso normas sobre cómo “tiene que hablar un personaje”⁶, dictadas por la moda literaria del tiempo, y evoca las reglas de la época victoriana, según las cuales el lenguaje ficcional tenía que ser una imitación fiel del lenguaje que utilizarían realmente unos ciudadanos de cierta clase social.

Como lo hemos apuntado ya, la novela *El Jarama* es una sucesión de diálogos entre los miembros de dos grupos, el de los parroquianos o el de los jóvenes, pero hay también conversaciones entre los dos grupos. Lo que esperamos encontrar en un texto literario de esta índole es que tanto la variedad diastrática típica para los jóvenes, como la que corresponde a los parroquianos, contenga marcas de oralidad⁷, con funciones específicas: “dotar a estos textos de mayor verosimilitud”⁸.

Sin embargo, una pregunta que no se puede obviar es si la oralidad transcrita, como componente esencial de la variedad diastrática coloquial, refleja fielmente la oralidad que caracteriza las interacciones habladas auténticas. En un estudio sobre la traducción audiovisual, Chaume propone el sintagma “oralidad prefabricada”⁹ para referirse a un texto escrito que

⁵ Isabel Tello Fons utiliza los términos de dialecto geográfico/social/temporal, en vez de variedades, pero esta opción terminológica no tiene repercusiones sobre la metodología empleada o sobre la transferencia de los resultados de su análisis.

⁶ Isabel Tello Fons, “Análisis y propuesta de traducción del dialecto en *Cumbres borrascosas*”, in *Entreculturas: revista de traducción y comunicación intercultural*, nº. 2, 2010, p. 123.

⁷ Aunque no se puede trazar una equivalencia absoluta entre variedad diastrática y oralidad, dicha variedad se manifiesta más a menudo en la comunicación oral.

⁸ Ana Cristina García de Toro, “Traducir la oralidad: su incidencia en el proceso de aprendizaje de la traducción”, in *Glosas didácticas: revista electrónica internacional de didáctica de las lenguas y sus culturas*, nº. 13, 2005, p. 115.

⁹ Frederic Chaume, *Cine y traducción*, Madrid, Cátedra, 2004, p. 168.

imita los rasgos del discurso oral, mientras que otros estudiosos hablan de la “oralidad fingida”¹⁰. En el texto literario sucede un fenómeno similar, con una adaptación cuantitativa de los rasgos del discurso oral real, para evitar abrumar al lector: “[...] si no se estandarizasen los rasgos del oral real, el texto se convertiría en un producto de difícil lectura. Es raro, por ejemplo, el uso de frases inacabadas, redundancias, vacilaciones o muletillas, tan frecuentes en una conversación oral, aunque no es tan raro el uso de elementos léxicos o sintácticos que trasgreden el estándar”¹¹. Tendremos, por lo tanto, menos interrupciones del discurso, una sintaxis más controlada, pero posibles compensaciones a nivel léxico de la disminución de la oralidad a otros niveles.

Opciones traductoras: adecuación y aceptabilidad

Teniendo en cuenta los límites de la oralidad transcrita esbozados más arriba, pero también sus funciones en la caracterización de los protagonistas, nos proponemos analizar si la traducción al rumano de *El Jarama* mantiene una diferenciación social dentro de la variedad diastrática a nivel fonético, léxico o morfosintáctico que resultaría aceptable para un lector de la cultura meta. Siguiendo el enfoque de Gideon Toury¹², partimos de la premisa de que el traductor se dirige a unos destinatarios que se adhieren a los principios vigentes en la cultura de llegada, y una de las tensiones esenciales a las que se enfrenta es la oposición entre adecuación (*adequacy*, en inglés) y aceptabilidad (*acceptability*, en inglés). Hablamos de adecuación cuando se toman como referencia las normas de la cultura de origen (o, usando la terminología de Toury, el polisistema de origen), mientras que la aceptabilidad se fundamenta en los parámetros trazados por el polisistema meta.

La oposición entre adecuación y aceptabilidad se puede estudiar a varios niveles. A nivel fonológico, en *El Jarama*, aparecen pocas alusiones a la manera de pronunciar de los personajes. Por ejemplo, en el caso de una mujer

¹⁰ Jenny Brumme, *La oralidad fingida: descripción y traducción*, Madrid, Iberoamericana, 2008, p. 8.

¹¹ Ana Cristina García de Toro, “Traducir la oralidad...”, *op. cit.*, p. 117.

¹² Gideon Toury, *Descriptive Translation Studies and beyond*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 1995, pp. 207-208.

catalana, el texto original alude a que “decía unas uves muy marcadas”¹³, lo que en la traducción se transfiere hábilmente como “pronunța r-urile foarte accentuat”¹⁴. Es una traducción perfectamente aceptable para un lector rumano que, debido a las particularidades de su lengua materna, está familiarizado con varias maneras de pronunciación de la r, pero a quien una alusión a la pronunciación de la uve le resultaría extraña.

A nivel léxico, los diálogos sorprenden situaciones comunicativas usuales, muestras del habla típica de la gente del pueblo, en una taberna a la que vienen sucesivamente un pastor, un barbero, un carnicero, etc. Por ejemplo, al comienzo de la novela, la esposa del tabernero usa el demostrativo “ese” en intervenciones como la siguiente, en una clara ilustración del registro informal usado en este tipo de contextos, presente también en el equivalente “ăstuia” de la versión traducida al rumano:

Versión española: “¡A ver si le dices a ése, cuando venga, que se quede esta tarde (...)”¹⁵.

Versión rumana: “Poate-i spui băiatului ăstuia, când vine, să rămână după-masă (...)”¹⁶.

Si la traducción hubiera seguido este camino, el ejemplo ya mencionado habría sido suficiente y este apartado acabaría aquí. Pero, en la misma página de la versión traducida, en el diálogo entre el tabernero y uno de sus clientes, el uso del léxico informal (el verbo rumano “mă căram”, como equivalente del español “me largo”), seguido por un elemento del registro formal (la conjunción “însă”) deja a un lector atento muy confundido. Además, a nivel sintáctico y pragmático, el breve comentario “Mă amuză, însă” tampoco forma parte de la manera habitual de expresarse de un tabernero:

Versión española:
“— Podías haberlo dicho y me largo.

¹³ Rafael Sánchez Ferlosio, *El Jarama*, Barcelona, Destino, 1996 [1956], p. 135.

¹⁴ Rafael Sánchez Ferlosio, *Rîul Jarama*, versión rumana de Pavel Budimir, București, Univers, 1981, p. 214.

¹⁵ Rafael Sánchez Ferlosio, *El Jarama*, op. cit., p. 8.

¹⁶ Rafael Sánchez Ferlosio, *Rîul Jarama*, op. cit., p. 26.

— Pero, hombre, Lucio (...) no me molesta (...) solo que me hace gracia (...)”¹⁷.

Versión rumana:

“— Puteai să-mi spui și mă căram.

— Hai, dă-o încolo, Lucio (...) nu mă deranjează, frate (...) Mă amuză, însă (...)”¹⁸.

En un diálogo con otro parroquiano, el tabernero demuestra de nuevo una atención inusitada al habla cuidada cuando usa la expresión “*sosirea duminicii*”, seguida por el infinitivo preposicional “*pentru a deveni*”, en vez de una elección más común en estos contextos como “*să vină duminica ca să se facă*”, lo que tiene como resultado una sintaxis inusualmente elegante:

Versión española:

“— Menudo calor.

— Sí que lo hace, sí. No parece sino que espera los domingos para apretar más todavía”¹⁹.

Versión rumana:

“— A naibii căldură.

— Da, parcă n-ar aștepta decât *sosirea duminicii pentru a deveni și mai sufocantă*”²⁰.

Las formas coloquiales de los adjetivos y pronombres demostrativos rumanos (*ăsta/asta, ăștia/astea, aia/alea*) aparecen poco, a pesar de que son las formas predominantes en la lengua hablada de hoy (y lo eran también en la década de los ochenta del siglo XX, cuando se tradujo el libro). Es más, cuando sí se usan estas formas coloquiales, alternan arbitrariamente con formas estándar, lo que vuelve a confundir al lector en cuanto a la posición social y manera de expresarse de un personaje:

Versión española: “No hay peor chisme que los de barbería -dijo Lucio-. Son los que hacen más daño”²¹.

¹⁷ Rafael Sánchez Ferlosio, *El Jarama, op. cit.*, p. 8.

¹⁸ Rafael Sánchez Ferlosio, *Riul Jarama, op. cit.*, p. 26.

¹⁹ Rafael Sánchez Ferlosio, *El Jarama, op. cit.*, p. 36.

²⁰ Rafael Sánchez Ferlosio, *Riul Jarama, op. cit.*, pp. 67-68.

²¹ Rafael Sánchez Ferlosio, *El Jarama, op. cit.*, p. 37.

Versión rumana: “(...) nu există bârfe mai ordinare ca cele dintr-o frizerie...și sînt din alea care fac mult rău”²².

En otro diálogo entre unos personajes que, en rumano, utilizarían una manera de hablar informal, el demostrativo estándar “cele” es el único que se usa:

Versión española: “Bastante guerra dan los vivos para que se ande nadie atareando con los muertos”²³.

Versión rumana: “Destulă bătaie de cap au oamenii cu cele vii, ca să se mai ocupe și de cele moarte”²⁴.

En el diálogo de los jóvenes, hay más constancia en el uso de los marcadores de oralidad rumanos como las interjecciones, las formas coloquiales de los demostrativos y los modismos. No obstante, incluso aquí hay vacilaciones. El laísmo carece de correspondiente morfológico en rumano, razón de más para intentar compensar esta falta de simetría mediante la inserción de elementos de la variedad diastrática popular cada vez que la situación comunicativa lo permita. En el ejemplo siguiente, el uso de una forma no estándar, pero muy frecuente en la conversación diaria, de nominativo/acusativo (“La Lucita nu-i plac”) habría sido preferible:

Versión española: “Lucita que no la gustan las historias de muertos”²⁵.

Versión rumana: “Lucitei nu-i plac poveștile cu morți”²⁶.

Los ejemplos mencionados nos han ido acercando a una hipótesis que se confirma en otros capítulos de la traducción: hay vacilaciones en la traducción de la variación diastrática de la lengua y una evidente atenuación en la transcripción del registro informal. Desafortunadamente, si buscamos una regla, más allá de la intuición sobre lo que resultaría aceptable en la cultura meta, los teóricos de la traducción no tienen una opinión unánime.

²² Rafael Sánchez Ferlosio, *Riul Jarama*, op. cit., p. 69.

²³ Rafael Sánchez Ferlosio, *El Jarama*, op. cit., p. 49.

²⁴ Rafael Sánchez Ferlosio, *Riul Jarama*, op. cit., p. 87.

²⁵ Rafael Sánchez Ferlosio, *El Jarama*, op. cit., p. 40.

²⁶ Rafael Sánchez Ferlosio, *Riul Jarama*, op. cit., p. 73.

Para algunos, traducir la variación diastrática es posible, pero con precauciones. Por un lado, Rabadán²⁷ señala que se puede traducir parcialmente, a condición de que podamos establecer una correspondencia entre el contexto situacional y la estratificación social de los sistemas lingüísticos implicados. Por otro lado, Romero Fresco, al estudiar la lengua no natural del doblaje de las películas, concluye que esta peculiaridad lingüística no conlleva una pérdida de credibilidad del discurso meta, porque se trata de convenciones del género asumidas por los espectadores, es decir de una “suspensión de la incredulidad lingüística”²⁸. En el ámbito de la ficción escrita, a nuestro modo de ver, las cosas no son tan sencillas porque el lector de literatura suele prestar atención al habla de los personajes y no pasa por alto los casos de nivelación estilística, por lo cual es muy posible que no suspenda con facilidad dicha “incredulidad lingüística”.

La variedad diastrática popular en la literatura rumana

Para comparar los ejemplos de *El Jarama* con lo que proponía la tradición traductora en rumano hasta aquella época, ofrecemos a continuación muestras de otras novelas traducidas del español. Antes de resaltar los elementos de interés de estas muestras de texto, apuntamos que, tanto por el prestigio de la lengua estándar, como por una especie de pacto no escrito, pero vigente a lo largo de varias décadas del siglo pasado, la traducción al rumano del habla coloquial siguió unas pautas comunes de neutralización de los desvíos de la lengua estándar. No era una situación singular, había casos similares en otros países, y la variedad diastrática popular tampoco era la única variedad ignorada. En su análisis de la traducción de *Cumbres borrascosas* al español, Tello Fons deplora la pérdida de la variedad dialectal (diatópica, según Coseriu) y se pregunta si es algo influido por el encargo de traducción o si se trata de una decisión implícita de los traductores “[...] a seguir la costumbre literaria imperante en la

²⁷ Rosa Rabadán, *Equivalencia y traducción. Problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*, León, Universidad de León, 1991, p. 115.

²⁸ Pablo Romero Fresco, “Naturalness in the Spanish Dubbing Language: a Case of Not-so-close Friends”, in *Meta*, 54(1), 2009, p. 68.

cultura meta, es decir, la traducción a la lengua estándar de los dialectos”²⁹. Es una posibilidad que Toury había previsto, caracterizada por el predominio del criterio de la aceptabilidad de la traducción, frente al de adecuación. Hay también autores que hacen referencia al “carácter generalmente convencional o conservador de la traducción”, que lleva a la traducción de las variedades lingüísticas “a lenguas de destino estándar”³⁰.

Un primer fragmento que nos ayuda a ilustrar esta tendencia pertenece a la novela *La Barraca*, de Vicente Blasco Ibáñez, en cuya versión rumana volvemos a encontrar pronombres demostrativos característicos para variedades diastráticas cultas usados en contextos inapropiados. El tío Tomba, un humilde pastor, se expresa como si quisiera utilizar una especie de lenguaje dominguero, impecable, algo poco plausible en el mundo rural: “Dumneavoastră n-ați apucat acele timpuri; dar și cele pe care le-ați trăit erau mai bune (...) Aceia erau cu adevărat spanioli”³¹. En otra novela, *Doña Perfecta*, de Benito Pérez Galdós, encontramos también la respuesta elegante de un campesino, con unos demostrativos y unas formas verbales irreprochables, improbables en el habla diaria: “Ceea ce vedeți e doar partea din spate. (...) Exista o poartă, dar doamna a poruncit să fie zidită”³². Como se puede notar, no había unos hitos claros sobre la dosis aceptable de lenguaje informal en traducción, por lo cual incluso los escasos elementos de morfología y léxico informales se veían anulados por unas construcciones gramaticales de una pulcritud asombrosa.

Sin embargo, si echamos una mirada a la literatura no traducida, escrita en rumano en la segunda mitad del siglo XX, encontramos muestras genuinas de transcripción de la variedad diastrática popular, que han llegado a formar parte del canon literario. Nos referimos a la novela *Moromeții*, de Marin Preda, cuyo primer tomo, publicado en 1955, refleja

²⁹ Isabel Tello Fons, *op. cit.*, p. 127.

³⁰ Jairo A. Sánchez Galvis, “Traducción y variedad lingüística: Hacia un “modelo de reconstrucción dialectal””, in *RAEL: revista electrónica de lingüística aplicada*, nº. 11, 2012, p. 125, consultado el 02 de marzo de 2025.

³¹ Vicente Blasco Ibáñez, *Casa blestemată*, versión rumana de Oana Busuioceanu, București, Editura pentru Literatură, 1969, p. 122.

³² Benito Pérez Galdós, *Doña Perfecta*, versión rumana de Andrei Ionescu, București, ELU, 1965, p. 36.

fielmente las marcas de oralidad típicas del habla de los campesinos: la omisión del artículo definido y de varias vocales, el uso de las formas apocopadas de ciertos adverbios y conjunciones, las formas coloquiales de los demostrativos o de los verbos: “salcâmu’ ăla?; acu’; d-aia; ți-oi da; ăilaltți; da’ brînză nu e; viu acuma.”³³ Es difícil de entender por qué se toleraban las inserciones lingüísticas no estándar en las obras escritas en rumano, con efectos notables sobre la expresividad del texto, pero se evitaban en traducción o se usaban de manera aleatoria.

Hurtado³⁴ señala que el contexto cultural, tanto el de recepción de la traducción como el del texto original, no es estático. En Rumanía, el mundo editorial actual ya no evita los marcadores de la variedad diastrática popular y los escritores los utilizan libremente en sus novelas. Valga como muestra el siguiente fragmento, plagado de formas verbales no estándar: “O terminat de cosit, am mâncat, și dup-aia o zis că se duce în centru”³⁵, “Da-i Crăciunu’, tu. [...] Îi pusti acum, de vreo oră, da dimineață o fost frecuş [...] No, așa-i în centru”³⁶. Cabe suponer que las expectativas del lector de hoy son otras, incluso para la literatura traducida, y que los registros estilísticos están plenamente valorados. Un título como *Io contra Statele Unite ale Americii*³⁷, con una forma coloquial del pronombre personal al comienzo, habría sido impensable hace algunas décadas.

Conclusiones

El lector de literatura tiene ciertas expectativas, derivadas de las manifestaciones de la variación lingüística en su propia lengua (con sus respectivas implicaciones) y de su posicionamiento respecto al pacto de verosimilitud ficcional. Un lector avisado intuye que no se puede transferir al texto de llegada el fenómeno de la variación lingüística en todas sus

³³ Marin Preda, *Moromeții*, București, Cartex Serv, 2016, pp. 36-56.

³⁴ Amparo Hurtado, *Traducción y Traductología*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 621.

³⁵ Bogdan Coșa, *Cât de aproape sunt ploile reci*, București, Trei, 2020, p. 51.

³⁶ *Ibid.*, p. 193.

³⁷ Paul Beatty, *Io contra Statele Unite ale Americii*, traducción de Bogdan Perdivară, București, Litera, 2017.

dimensiones, pero reacciona cuando el habla de los personajes no es plausible.

En la traducción al rumano de *El Jarama*, la variedad diastrática popular adoptada es sintomática para la tradición traductora vigente a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. No obstante, lo que gozaba de aceptabilidad en aquella configuración del polisistema literario se ha vuelto cuestionable hoy. Parece lícito suponer que el traductor actuó con base en unas normas implícitas, a raíz de las convenciones sociales y culturales, y otras explícitas, estipuladas por la censura o por las editoriales. En la versión rumana de la novela, hay una gran variedad de frases hechas y modismos, traducidos de manera muy creativa. Gracias a ello, muchos de los diálogos del texto meta fluyen naturalmente y es posible que se considere el humor de los modismos como una estrategia compensatoria suficiente para la disminución de la variación lingüística.

El perfil del lector de ficción rumano contemporáneo sigue siendo el de una persona educada, capaz de interactuar con las variedades diastráticas coloquiales sin dejarse “contaminar” por ellas. Lo que ha cambiado, respecto a la segunda mitad del siglo XX, es el contexto cultural, más propenso a aceptar la transcripción de las variedades lingüísticas en literatura. Teniendo en cuenta este aspecto, en vez de perpetuar las opciones traductorales propias de la lengua estándar, sería oportuna una retraducción de la novela, en consonancia con los nuevos parámetros de aceptabilidad de la cultura meta.

Bibliografía

- Beatty, Paul, *Io contra Statele Unite ale Americii*, traducción de Bogdan Perdivară, București, Litera, 2017.
- Blasco Ibáñez, Vicente, *Casa blestemată*, traducción de Oana Busuioceanu, București, Editura pentru Literatură, 1969.
- Brumme, Jenny (ed.), *La oralidad fingida: descripción y traducción*, Madrid, Iberoamericana, 2008.
- Chaume, Frederic, *Cine y traducción*, Madrid, Cátedra, 2004.
- Coseriu, Eugenio, *Lecciones de lingüística general*, Madrid, Gredos, 1981.

- Coşa, Bogdan, *Cât de aproape sunt ploile reci*, Bucureşti, Trei, 2020.
- Ferlosio, Rafael Sánchez, *El Jarama*, Barcelona, Destino, 1956/1996.
- Ferlosio, Rafael Sánchez, *Rîul Jarama*, traducción de Pavel Budimir, Bucureşti, Univers, 1981.
- García de Toro, Ana Cristina, "Traducir la oralidad: su incidencia en el proceso de aprendizaje de la traducción", in *Glosas didácticas: revista electrónica internacional de didáctica de las lenguas y sus culturas*, n.º. 13, 2005, pp. 115-127.
- Hernando Cuadrado, Luis Alberto, "Lengua y estilo de El Jarama", in *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, (30), 2005, pp. 379-398.
- Hurtado, Amparo, *Traducción y Traductología*, Madrid, Cátedra, 2001.
- Pérez Galdós, Benito, *Doña Perfecta*, traducción de Andrei Ionescu, Bucureşti, ELU, 1965.
- Preda, Marin, *Moromeşii*, Bucureşti, Editura Cartex Serv, 2016.
- RAE, "Presentación de una nueva edición de *El Jarama*, de Rafael Sánchez Ferlosio", in RAEinforma, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=aZ1xoer27ML>, consultado el 08 de junio de 2025.
- Rabadán, Rosa, *Equivalencia y traducción. Problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*, León, Universidad de León, 1991.
- Romero Fresco, Pablo, "Naturalness in the Spanish Dubbing Language: a Case of Not-so-close Friends", in *Meta*, n.º. 54(1), 2009, pp. 49-72, URL: <https://doi.org/10.7202/029793ar>, consultado el 15 de mayo de 2025.
- Sánchez Galvis, Jairo A., "Traducción y variedad lingüística: Hacia un "modelo de reconstrucción dialectal"", in *RAEL: revista electrónica de lingüística aplicada*, n.º. 11, 2012, pp. 125-136. URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4181593>, consultado el 02 de marzo de 2025.
- Tello Fons, Isabel, "Análisis y propuesta de traducción del dialecto en *Cumbres borrascosas*", in *Entreculturas: revista de traducción y comunicación intercultural*, n.º. 2, 2010, pp. 105-131.
- Toury, Gideon, *Descriptive Translation Studies and beyond*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 1995.

Os sufixos gentílicos *-ão / -ano* e *-ês / -ense* do português

Ildikó SZIJJ

Universidade Eötvös Loránd, Budapeste

Abstract: The aim of the study was to compare the frequency and predictability of four Portuguese suffixes that form demonyms: *-ão / -ano* and *-ês / -ense*. 180 demonyms from the *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea* (2001) were studied. The parameters for classifying the suffixes are: whether the corresponding toponym is from the Lusophone area or not and whether the toponym designates a city or a country. The results show that *-ão* is very infrequent, *-ano* and *-ês* form mostly demonyms corresponding to country names, *-ense* forms demonyms corresponding to city names in the Lusophone area.

Keywords: *derivation, Portuguese demonyms, suffixes -ão / -ano and -ês / -ense, Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*

1. Introdução

Como é bem sabido, o léxico português é essencialmente de origem latina, podendo-se distinguir os elementos populares, que tiveram uma linha evolutiva regular, testemunhando a *herança* românica, e os eruditos, que foram tomados do latim, isto é, que chegaram ao português por *transmissão*. Pertencem ao primeiro grupo palavras como *voar, ter, lobo, cheio, olho*, etc., em que tiveram lugar as evoluções fonéticas características do português, e ao segundo palavras como *escola, pena, literatura, claro, ocular*, etc., em que as mesmas evoluções não aconteceram. Os exemplos mais evidentes desta duplicidade são os alótipos ou formas divergentes: trata-se de um par de

palavras em que do mesmo étimo nasceu uma forma popular e outra erudita, p. ex. *cadeira* / *cátedra* (origem: CATHEDRAM), *chão* / *plano* (PLANUM), *delgado* / *delicado* (DELICATUM), *olhos* / *óculos* (OCULOS), etc. Também existem formas divergentes entre os sufixos, p. ex. *-eiro* / *-ário* (origem: -ARIUM), p. ex. *primeiro* / *primário*; *-ança*, *-ença* / *-ância*, *-ência* (-NTIAM), *vingança* / *dominância*; *-ado* / *-ato* (-ATUM), *condado* / *vicariato*; *-douro* / *-tório* (-TORIUM), *miradouro* / *oratório*; *-dura* / *-tura* (-TURAM), *quebradura* / *rotura*; *-ez* / *-ice* (-ITIEM), *escassez* / *criancice*, etc.

O objetivo deste trabalho é apresentar dois pares de sufixos, formas divergentes quanto à sua origem, que têm, entre outros, a função de formar gentílicos (para a denominação da categoria v. Rio-Torto 1998: 223, onde a autora usa o termo *adjetivo étnico*): *-ão* / *-ano* (-ANUM) e *-ês* / *-ense* (-ENSEM), presentes, p. ex., nas palavras *beirão*, *americano*, *português* e *berlinense*. Os aspetos que nos interessam são a frequência e a previsibilidade dos sufixos.

2. Sufixos *-ão* / *-ano* e *-ês* / *-ense*

No *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea* (2001, DLPC) encontramos os seguintes verbetes, correspondentes aos quatro sufixos, em que se pode comprovar que todos têm o significado de “origem” ou “naturalidade”:

- *-ão* (-ANUM) 1. hábito (*comilão*), 2. idade (*quarentão*), 3. origem (*afegão*)
- *-ano* (-ANUM) 1. origem (*americano*), 2. religião (*franciscano*), 3. relação (*diluviano*), 4. designação afetiva (*bichano*)
- *-ês* (-ENSEM) 1. origem (*genovês*), 2. qualidade (*cortês*)
- *-ense* (-ENSEM) naturalidade (*duriense*) (DLPC)

Segundo estas informações *-ense* indica unicamente naturalidade, enquanto que os outros três sufixos têm também outros significados, basicamente semelhantes ao de “naturalidade, origem”, pois os exemplos como *franciscano*, *diluviano*, *cortês* são adjetivos relacionais e os gentílicos também são um subtipo desta categoria. Em Cunha / Cintra (1984: 100) os

sufixos *-ês* e *-ense* aparecem juntos, com o significado 'relação, procedência, origem'.

Segundo Rio-Torto (1998: 230) e Rio-Torto et al. (2013: 252), em português os sufixos produtivos para formar gentílicos são *-ano*, *-eiro*, *-ense*, *-ês*, isto é, três dos nossos quatro elementos são essenciais neste tipo de derivação. Rio-Torto (1998: *ibidem*) afirma que *-ano* apresenta pouca vitalidade, enquanto *-ês* e sobretudo *-ense* e *-eiro* são os mais produtivos na formação de adjetivos relacionais. Segundo Câmara (1985: 218), *-ense* é o sufixo mais produtivo para formar gentílicos no português do Brasil.

Tanto *-ano*, como *-ense* podem ter uma variante com *i*: *-(i)ano*, *-(i)ense*, p. ex. *americano* / *iraquiano*, *madeirense* / *brasiliense* (forma secundária). Observemos as variantes *açoriano* / *açorense*, em que a vogal *i* aparece só com um dos sufixos. No DLPC e no dicionário Houaiss (2009) *-iano* e *-iense* não aparecem como verbetes independentes, para *brasiliano* a etimologia indicada pelos dois dicionários é *Brasil + i + ano* (DLPC), *Brasil + iano* (Houaiss). Também não aparecem como sufixos independentes em Cunha / Cintra (1984: 100) ou Mateus / Brito / Duarte / Faria (2003: 966-967). Neste trabalho também não vão ser considerados como sufixos independentes. Segundo Câmara (1985: 218), a variante com *i* nasceu por analogia de formas como *italiano*, em que a vogal *i* faz parte do radical.

Na análise morfológica dos derivados a aproximação sincrónica e diacrónica podem dar resultados divergentes. O nosso ponto de partida vai ser sincrónico. Por exemplo, desde a perspetiva diacrónica os derivados *catalão* e *alemão* são empréstimos, sendo que as etimologias indicadas no DLPC são: *catalão* "do provençal ou do antigo catalão *catalan*", *alemão* "do lat. Alemanni, tribo germânica das margens do Reno e do Danúbio". Em contrapartida, o mesmo dicionário para os gentílicos *beirão*, *coimbrão*, *sesimbrão*, *setubalão*, *sintrão* indica p. ex. "Sesimbra e o sufixo *-ão*", pelo que estas palavras não procedem de palavras derivadas do latim ou doutra língua, mas nasceram a partir do topónimo em português segundo as regras derivacionais desta língua. Na nossa interpretação não temos em conta a origem, p. ex. *catalão* é considerado como gentílico correspondente a *Catalunha*, da mesma forma que *sesimbrão* corresponde a *Sesimbra*. A

diferença é que na primeira forma o processo de derivação é irregular, porque a base fica encurtada (a forma não é **catalunhão*).

3. Análise básica do corpus de gentílicos formados com os sufixos *-ão* / *-ano* / *-ês* / *-ense*

Recolhemos 180 gentílicos formados com os quatro sufixos, utilizando como fonte o DLPC (2001). A lista não pretende ser exaustiva. A proporção dos sufixos é a seguinte: só 4 gentílicos com o sufixo *-ão*, 64 com *-ano*, 46 com *-ês*, 66 com *-ense*. A lista dos gentílicos pode-se ver no apêndice.

Os derivados do corpus apresentam alguns aspetos que dificultam a sua contagem e comparação. A principal dificuldade é que o dicionário documenta sinónimos, p. ex. *beirão* / *beirense*, *berlinense* / *berlinês*. Nestes casos consideramos que há um elemento primário e outro(s) secundário(s), tendo como critério as remissões do dicionário, p. ex. no verbete *beirense* encontramos uma remissão a *beirão*, o que mostra que este último é o elemento primário.

A distribuição dos sufixos é, em princípio, aleatória, só podemos esboçar algumas tendências que aparecem descritas em certas fontes. Assim, um aspeto fonético é que o sufixo *-ês* aparece com frequência com radicais acabados em *-n*. A observação refere-se ao espanhol (Rainer 1999: 4623), mas pode ser aplicada ao português. Entre os nossos elementos encontramos *albanês*, *azerbaidjanês*, *barcelonês*, *chinês*, *aragonês*, *birmanês*, *camaronês*, *ganês*, *japonês*, *javanês*, *leonês*, *libanês*, *paquistãoês*, *romanês*, *sudanês*, *taíwanês* (16 / 46) (2 com a terminação *-ndês*: *ugandês*, *zelandês*), no total 18 / 46 dos derivados com *-ês*, em que o último ou penúltimo elemento do radical é *n*. Nos gentílicos *javanês* e *balinês* aparece o infixo *n*, sem dúvida por analogia dos numerosos derivados cujo radical acaba em *-n*. Os sufixos *-ano* e *-ense*, pelo contrário, aparecem com menor frequência neste contexto fonético, provavelmente por dissimilação. Na nossa lista encontramos *iraniano*, *palestiniano*, *queniano*, *tanzaniano*, *ucraniano* (5 / 64); *belenense*, *mirandense*, *portimonense*, *vianense*, *vimaranense*, *ateniense*, *berlinense*, *gabonense*, *vienense* (9 / 66). Como se vê, as proporções são mais baixas que com o sufixo *-ês*.

Por outro lado, além da fonética, também a semântica pode condicionar o sufixo que se acrescenta ao topónimo. De uma forma geral, podemos assumir que a proximidade geográfica, linguística ou qualquer outro paralelismo entre os lugares designados pelos topónimos também parecem provocar a semelhança entre os sufixos, p. ex. entre *angolano* e *moçambicano*; ou entre *norueguês*, *dinamarquês* e *holandês*.

O nosso principal objetivo é tentar aplicar o critério semântico. Veremos se com a classificação dos gentílicos da nossa lista podemos definir outros parâmetros que possam justificar, em parte, a distribuição dos sufixos. Em primeiro lugar, observamos se o gentílico corresponde a um topónimo da área linguística portuguesa ou de fora desta área. Em segundo lugar, vamos ter em conta a categoria geográfica do topónimo, e para simplificar, em primeiro lugar só teremos em consideração as duas categorias essenciais: povoação (cidade) e país. Se deixamos de considerar as outras categorias geográficas (rios, continentes, regiões, etc.), ficam 151 gentílicos.

Os resultados obtidos são os seguintes:

- Com *-ão*, muito pouco frequente na formação de gentílicos, há no corpus 1 gentílico referente a uma cidade portuguesa (*gafanhão*) e 1 referente a um país de fora da área lusófona (*alemão*).
- Com *-ano* (48): 7 topónimos do território lusófono (4 cidades (8%), 3 países (6%)); 41 topónimos de fora (8 cidades (17%), 33 países (69%))
- Com *-ês* (41): 1 topónimo do território lusófono designa um país (*português*) (2%); 40 topónimos de fora (9 cidades (22%), 31 países (76%))
- Com *-ense* (60): 49 topónimos do território lusófono (46 cidades (77%), 3 países (5%)); 11 topónimos de fora (5 cidades (8%), 6 países (10%)) (Desconsiderando o sufixo *-ão*, de mínima frequência, ficam 149 elementos.)

Considerando os números desde a ótica das duas categorias geográficas, obtemos o seguinte resultado:

- Países lusófonos: 7 (3 *-ano* 43%, 1 *-ês* 14%, 3 *-ense* 43%)
- Cidades lusófonas: 50 (4 *-ano* 8%, 46 *-ense* 92%)
- Países de fora: 70 (33 *-ano* 47%, 31 *-ês* 44%, 6 *-ense* 9%)

- Cidades de fora: 22 (8 *-ano* 36%, 9 *-ês* 41%, 5 *-ense* 23%)

Quadro: Frequência dos sufixos *-ano*, *-ês* e *-ense*

	<i>-ano</i>	<i>-ês</i>	<i>-ense</i>	
Países lusófonos	3	1	3	7
Cidades lusófonas	4		46	50
Outros países	33	31	6	70
Outras cidades	8	9	5	22
	48	41	60	149

O número de países lusófonos é obviamente baixo, por isso, são mais relevantes os dados das outras três categorias.

Segundo os resultados, a tendência geral é que *-ano* e *-ês* formam gentílicos a partir de nomes de países, ao passo que *-ense* forma gentílicos a partir de nomes de cidades, essencialmente das áreas lusófonas.

Um exemplo ilustrativo é o par *brasiliano* 'do Brasil', *brasiliense*: 'de Brasília' (*Houaiss*), em que se observa que *-ense* aparece no gentílico que designa a cidade e *-ano* no que designa o país. (Segundo o DLPC *brasiliense* tem os dois significados.)

Pode-se fazer uma observação referente à forma do radical: o sufixo *-ense* em muitos elementos acrescenta-se a raízes eruditas, p. ex. *albicastrense* / *castraleucense* (Castelo Branco); *pacense* (Beja); *bracarense* / *brácaro* (Braga); *conimbricense* / *conimbrigense* / *colimbricense* (Coimbra); *duriense* (Douro); *eborense* (Évora); *flaviense* (Chaves); *fluminense* (Rio de Janeiro); *lacobrigense* (Lagos); *lamecense* (Lamego); *vimaranense* (Guimarães). No caso dalguns topónimos, existem variantes de gentílicos que mostram que *-ense* aparece com o radical erudito, ao passo que o outro sufixo é acrescentado à forma normal do topónimo, isto é, observa-se uma interdependência entre o radical e o sufixo: *bracarense* – *braguês*, *conimbricense* / *conimbrigense* – *coimbrão*, *genuense* – *genovês*. O radical erudito também aparece, nalguns gentílicos, com outros sufixos, como *escalabitano* (Santarém), mas estes casos são muito menos frequentes.

4. Análise complementar dos gentílicos da lista

Para completar a análise dos gentílicos recolhidos, podemos observar ainda dois aspetos: as formas secundárias e os gentílicos correspondentes a topónimos que designam um lugar que não é nem uma cidade, nem um país.

Em primeiro lugar, observamos, pois, as formas secundárias, sinónimas da forma primária. Indicamos em todos os casos a forma primária. Na nossa lista encontramos os seguintes elementos:

- Países lusófonos: *angolense* (forma primária: *angolano*)
- Cidades lusófonas: *braganção* (*bragançano*), *coimbrão* (*coimbricense*), *sesimbrão* (*sesimbrense*), *setubalão* (*setubalense*), *sintrão* (*sintrense*); *bragancês* (*bragançano*), *braguês* (*bracarense*), *vianês* (*vianense*)
- Países de fora: *azerbairjano* (*azerbairjanês*), *zimbabwiano* (*zimbabwense*); *gabonês* (*gabonense*); *andorrense* (*andorrano*), *congolense* (*congolês*)
- Cidades de fora: *parisiano* (*parisiense*); *berlinês* (*berlinense*), *vienês* (*vienense*); *genuense* (*genovês*)

Cinco gentílicos secundários correspondentes a topónimos que designam cidades da área lusófona têm o sufixo *-ão*, que, segundo vimos, é extremamente pouco frequente como forma primária.

Neste ponto achamos interessante considerar o aspeto diacrónico e ver a data da primeira documentação dos gentílicos, para poder comparar a aparição das duas (ou três) variantes. O dicionário *Houaiss* indica a data, mas não em todos os casos, ou em certos pares de gentílicos sinónimos a data indicada coincide. As datações relevantes são as seguintes:

- *angolense* 1899 (forma primária: *angolano* 1838)
- *braganção* 1899, *bragancês* 1913 (*bragançano* 1913)
- *braguês* XIX (*bracarense* 1962)
- *congolense* XX (*congolês* XIX)
- *genuense* 1899 (*genovês* 1540)

A comparação da data dos dois elementos dos pares mostra que a forma com o sufixo *-ense* é em todos os casos posterior à outra forma, quer em *bracarense*, gentílico referente a uma cidade, quer em *angolense*, referente a um país. No par *braganção* 1899 (forma primária: *bragançano* 1913, outra variante: *bragancês* 1923) vemos que o sufixo *-ão*, muito pouco frequente, segundo vimos, foi substituído pelo sufixo erudito correspondente, *-ano*.

Outro par interessante é o seguinte: *barcelonense* 1838 (município do estado de Rio Grande do Norte), *barcelonês* XV (cidade da Catalunha). Como se vê, trata-se de dois topónimos diferentes, o primeiro é um município brasileiro, o segundo uma cidade catalã. O sufixo de *barcelonense* pode justificar-se por aparecer num gentílico formado numa época posterior ao gentílico *barcelonês*, por outro lado, corresponde a um topónimo da área lusófona, o que pode explicar também a aparição de *-ense*.

Também há outros elementos secundários com os sufixos estudados, no caso de o derivado primário ter um sufixo diferente dos quatro que estudamos aqui: (forma primária: *brasileiro*) *brasiliano* / *brasiliense*; (*lisboeta*) *lisbonês* / *lisboês*, *lisbonense*, *lisboano*; (*algarvio*) *algarviense*.

Além dos derivados que designam as duas categorias geográficas de “país” e “cidade”, podemos observar o resto dos gentílicos da lista, correspondentes a topónimos que designam regiões, continentes, rios, etc., que vamos considerar juntos, observando que a categoria mais frequente é a das regiões. As proporções são as seguintes:

- Com *-ão* 2/4 (*beirão* / *beirense*, *catalão*)
- Com *-ano* 16/64 (25%) (*açoriano* / *açorense*, *alentejano*, *goano* / *goense* / *goês*, *pernambucano*, *ribatejano*, *transmontano*, *africano*, *americano*, *asturiano*, *castelhano*, *danubiano*, *hawaiano*, *sariano* / *saariano*, *siberiano*, *texano*, *tibetano*)
- Com *-ês* 5/46 (10%) (*aragonês*, *balinês*, *groenlandês* / *gronelandês*, *javanês*, *tirolês*)
- Com *-ense* 6/66 (9%) (*duriense*, *macaense*, *madeirense*, *mato-grossense*, *paranaense*, *cretense*)

Como se pode ver, o sufixo *-ano* é o que forma maior número de gentílicos a partir de topónimos diferentes de cidades ou países, havendo entre estes continentes, regiões, etc. (p. ex. *americano*, *africano*, *danubiano*). Com *-ês* e *-ense* há menos derivados e todos os topónimos designam uma região (considerando que p. ex. *madeirense* corresponde a uma região, sendo ao mesmo tempo uma ilha).

5. Considerações finais

De uma forma geral, comparando os quatro sufixos gentílicos estudados, observamos que os de origem erudita (*-ano*, *-ense*) são muito mais frequentes do que os populares (*-ão*, *-ês*). A diferença entre a frequência de *-ano* e *-ão* é especialmente significativa. Entre os quatro, o sufixo *-ense* tem como única função formar gentílicos. Na distribuição dos sufixos podem-se constatar certas tendências. O sufixo *-ense* fica acrescentado, em primeiro lugar, a topónimos que designam cidades do território lusófono. Em contrapartida, *-ano* e *-ês* são mais frequentes quando a base designa um país.

Bibliografia

- Academia das Ciências de Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian (2001) *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*, Lisboa: Verbo.
- Câmara, Joaquim Mattoso Jr. (1985) *História e estrutura da língua portuguesa*, Rio de Janeiro: Padrão.
- Cunha, Celso, Luís Filipe Lindley Cintra (1984) *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, Lisboa: Edições João Sá da Costa.
- Houaiss, Antônio (2009) *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro: Ed. Objetiva.
- Mateus, Maria Helena Mira, Ana Maria Brito, Inês Duarte, Isabel Hub Faria (2003) *Gramática da Língua Portuguesa*, Lisboa: Caminho.
- Rainer, Franz (1999) « La derivación adjetival », in Bosque, Ignacio, Violeta Demonte (eds.), *Gramática descriptiva de la lengua española* 3, Madrid: Espasa, 4595-4643.
- Rio-Torto, Graça Maria (1998) *Morfologia Derivacional*, Porto: Porto Editora.
- Rio-Torto, Graça, Isabel Pereira, Rui Pereira, Sílvia Ribeiro, Alexandra Soares Rodrigues (2013) *Gramática derivacional do português*, Coimbra: Imprensa Universitária da Universidade de Coimbra.

Apêndice

(Em primeiro lugar aparecem os gentílicos formados a partir de topónimos do domínio linguístico português, a seguir os derivados de topónimos de fora da área lusófona.)

-ão: *beirão / beirense, gafanhão; alemão, catalão*

-ano: *açoriano / açorense, alentejano, angolano / angolense, bragançano / braganção / bragançês / bragantino / brigantino, cabo-verdiano, escalabitano / santareno, goano / goense / goês, louletano, moçambicano, pernambucano, ribatejano, transmontano, valenciano; africano, americano, andorrano / andorrense, asturiano, australiano, boliviano, cambojano, canadiano, castelhano, chadiano, colombiano, coreano, cubano, danubiano, dominicano, equatoriano, gaditano, gambiano, georgiano, haitiano, havaiano, indiano / índio / índico / hindu, iraniano, iraquiano, italiano, jamaicano, kuwaitiano, laociano, liberiano, mexicano, nigeriano, palestiniense, peruano / peruviano, queniano, romano, sariano / saariano, saragossano, sevillhano, siberiano, taitiano, tanzaniano, texano, tibetano, toledano, tunisiano, ucraniano, varsoviano, veneciano, venezolano / venezuelano, washingtoniano, zambiano*

-ês: *português; albanês, aragonês, azerbaijanês / azerbaijano, barcelonês / barcelonense, chinês, congolês / congolense, balinês, birmanês / birmane / birmano, bolonhês, bordelês, camaronês, cordovês, dinamarquês, escocês, finlandês / finês, francês, ganês, genovês / genuense, groenlandês / gronelandês, havanês / havano, holandês, irlandês, islandês, inglês, japonês, javanês, leonês, libanês, luxemburguês, maltês, milanês, nepalês, norueguês, nova-iorquês, paquistanês, romanês, ruandês, senegalês, sudanês, tailandês, taiwanês, tirolês, togolês, ugandês, zelandês*

-ense: *albicastrense / castraleucense, albufeirense, alcobacense, almadense, angrense, batalhense, bejense / pacense, belenense, bracarense / brácaro / braguês, caldense, castelo-vidense, conimbricense / conimbrigense / coimbrão / colimbricense, duriense, eborense, figueirense, figueiroense, flaviense, fluminense, funchalense, gaiense / vilanovense, guardense, guineense, lacobrigense, lamecense, leirense, limarense / pontelimense, lourense, macaense, madeirense, mato-grossense, mertolense / mertolengo, mirandense, mirandense / mirandês, ouriense / oureense / ourenense, ouriquense, paranaense, penichense / penicheiro, portalegrense, portimonense, portuense, portosantense, porto-velhense, são-joanense, são-tomense / santomense, sesimbrense / sesimbrão, setubalense / setubalão, sintrense / sintrão, timorense, tomarense / nabantino, vianense / vianês, vila-realense, vila-verdense, vimaranense, viseense; ateniense, berlinense / berlinês, cretense, estado-unidense, gabonense / gabonês, muniquense, nicaraguense / nicaraguano, panamense, parisiense / parisiano / parisino, vienense / vienês, zairense, zimbabwense / zimbabwiano*

ROMANIA CONTEXTA IV

Il volume riunisce una selezione dei contributi di letteratura e linguistica presentati alla quarta edizione del convegno internazionale *Romania Contexta*, dedicato al tema *Eredità e trasmissione nelle lingue e nelle letterature romanze*, che ha visto la partecipazione di numerosi studiosi provenienti da diversi paesi europei e da vari centri universitari romeni.

Gli autori analizzano con rigore le complesse dinamiche che le categorie di *eredità e trasmissione* instaurano all'interno dei processi di continuità culturale e intellettuale, mettendo in luce le modalità attraverso cui esse si articolano tra generazioni, tra maestri e discepoli, nonché fra tradizioni, comunità e contesti storici differenti. L'indagine si concentra sia su ciò che viene conservato e riconosciuto come degno di perpetuazione, sia sulle pratiche mediante le quali il lascito del passato viene rielaborato, reinterpretato o rinnovato nei suoi significati e nelle sue funzioni.



ISBN 978-606-37-2726-9

ISSN 3119-8236

ISSN-L 3119-8236