

ANALELE UNIVERSITĂȚII BUCUREȘTI

LIMBA ȘI LITERATURA ROMÂNĂ

Vol. LXXIII

2024

SUMAR • SOMMAIRE • CONTENTS

Articole Științifice / Scientific Articles / Articles scientifiques

JESSICA ANDREOLI, <i>Pagine d'archivio. La letteratura romena nei piani editoriali della Casa UTET</i>	3
DANIELA ANDREEA BĂLAN, <i>Solenoid as World Literature</i>	27
RUXANDRA DRĂGAN, <i>The Translation of Denominal -ed Adjectival Compounds into Romanian – a Matter of Explicitation</i>	43
CAMILLO FAVERZANI, «Ah, che barbaro appetito!», o l'arte della tavola nel Convitato di pietra di Giovanni Battista Lorenzi per Giacomo Tritto e dintorni	63
RAREȘ-MIHAI JEFLEA, <i>Invading Others' Spaces: How Romanian Public Museums Reinvented Themselves through Improvisation during the COVID-19 Pandemic</i>	83
LAURA MARIN, <i>Destinerrance. O experiență vizuală a traversării Europei în Elegia unei călătorii de Alexandr Sokurov</i>	97
ANGELO PAGLIARDINI, <i>Letteratura italiana e costruzione dell'identità nazionale nell'ottocento</i>	109
GIOVANNI ROTIROTI, <i>Il corpo della lingua: alcune considerazioni pratico-teoriche sulle lingue «spargă» e «leoardă» di Nina Cassian e Virgil Teodorescu</i>	135

MIHAELA TĂNASE-DOGARU, <i>Romanian Glossonyms; Proper Names of Languages and (Silent) Classifiers</i>	151
ALEXANDRA VRÂNCEANU PAGLIARDINI, <i>La représentation du communisme dans l'oeuvre de Petru Dumitriu, Oana Orlea et Marius Daniel Popescu</i>	169

Recenzii / Book Reviews / Comptes-rendus

LAURA DUMITRESCU, Book review of: CLAUDE GAUVARD, 2023, <i>Passionnément Moyen Âge. Plaidoyer pour le petit peuple</i> , Paris, Éditions Tallandier, 308 p.	189
BOGDAN V.P. MOCANU, Book review of: MIRCEA PĂDURARU, 2023, <i>Fondul interzis. Incursiune în antropologia folclorului licențios. Volumul I</i> , Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 308 p.	195

Jessica ANDREOLI¹

PAGINE D'ARCHIVIO. LA LETTERATURA ROMENA NEI PIANI EDITORIALI DELLA CASA UTET

ARCHIVE PAGES. ROMANIAN LITERATURE
IN THE EDITORIAL PLANS OF THE UTET PUBLISHING

Abstract. Developed starting from some archive materials, this contribution intends to propose a first synthetic reconstruction of the interest shown by the editorial directors of the UTET publishing house towards Romanian literature. The papers preserved in the archive did not perhaps provide many details on the literary translations published in the well-known book series *I Grandi Scrittori Stranieri*, but they reveal some nineteenth- and twentieth-century projects, “missed opportunities”, which, alongside the publications, allow us to better frame interests and editorial plans of the publishing house.

Keywords: UTET, Romanian literature, translations, archive, publishing history

1. Due secoli di storia: l'Archivio UTET

Da bottega a grande azienda, la casa editrice UTET è stata un punto di riferimento e una costante nella storia dell'editoria piemontese e italiana. Le radici della Casa affondano nel centro di Torino, in via Po, dove – racconta Enzo Bottasso nell'introduzione al *Catalogo storico delle Edizioni Pomba e UTET 1791-1990* – «due fratelli di modesta condizione

¹ Università di Torino, Italia, <jessica.andreoli@unito.it>, <https://orcid.org/0009-0001-9936-9259>.

mercantile», i Pomba, entrarono in società con G. Ferrero per rilevare la bottega di G.D. Rameletti, libraio» (Bottasso 1991: XV). Fu però Giuseppe, il visionario figlio di Giovanni, uno dei due fratelli, a trasformare la fisionomia dell'impresa di famiglia e a tracciare il percorso (e l'ampliamento) della bottega formandosi come tipografo-editore:

«è la sorte ad imporre a Giuseppe di occuparsi di libri anziché di studi. All'età di dieci anni (1805) la morte del padre lo costringe ad inserirsi in quella libreria [...]. Cambia la gestione della società. Ferrero esce di scena; la ditta "Fratelli Pomba" conta sull'appoggio dello zio fino a che non muore, nel 1810, e diviene allora, con testata quasi patetica, "Vedova Pomba e figli": con Giuseppe che a quindici anni si trova capofamiglia e responsabile dell'azienda.» (Spadolini 1991: IX-X).

La Casa editrice Pomba, poi divenuta Società in accomandata Cugini Pomba (1849-1854) e dal 1955 Società Anonima Unione Tipografico Editrice Torinese, ha rappresentato, con i suoi dirigenti, un esempio di «editore moderno» e «moderno animatore di cultura» (Spadolini 1991: XII), capace di cogliere la funzione sociale dell'editoria, rivolgendosi a un più ampio pubblico di lettori, non solo a privilegiati eruditi, ma a famiglie «desiderose di disporre d'un fondo di cultura generale, soprattutto letteraria, di sicuro affidamento» (Bottasso 1991: XXVI). Di questa storia ha tenuto traccia l'Archivio UTET, depositato in comodato presso l'Archivio di Stato di Torino (sezioni Riunite) con diversi versamenti a partire dal gennaio 2006. Questo ricco archivio di impresa, che conta ca. 8835 unità archivistiche, copre – in modo frammentario – un periodo di oltre due secoli (1792-2004), dimostrando la continuità dell'azienda e mettendo in evidenza – così come il catalogo storico – le linee di sviluppo seguite dalla casa editrice.

Nel percorrere le migliaia di pagine che compongono l'Archivio si nota immediatamente la frammentarietà che caratterizza tale materiale, frammentarietà certamente determinata dalla longevità della casa editrice e dalle politiche di conservazione non-metodica dei materiali (documenti, carteggi, bozze etc.) nell'Ottocento e nel Novecento, ma anche dagli eventi storici. La sede storica di corso Raffaello della UTET

subì infatti le devastanti conseguenze del bombardamento aereo del 13 agosto 1943, quando con la distruzione di parte dell'edificio e il conseguente rogo, l'azienda perse i magazzini, l'attrezzatura tipografica e i documenti conservati nelle segreterie situate nell'edificio. A queste complesse circostanze fa riferimento anche parte del carteggio UTET della seconda metà degli anni Quaranta del secolo scorso, quando al termine del secondo conflitto mondiale l'amministrazione si era trovata costretta, nel riprendere la corrispondenza con le altre case editrici, a richiedere informazioni puntuali sui rapporti esistenti prima dell'abbattersi del «flagello»:

«Noi siamo stati purtroppo particolarmente colpiti dalla guerra con la totale distruzione della nostra Casa a seguito di incursione aerea e stiamo ancor oggi spiegando tutte le nostre forze per poter risorgere dalle macerie e riportare la nostra Casa alla precedente grandezza. Con i nostri magazzini sono periti gli archivi in cui fra tutti gli altri incartamenti erano pure raccolti i contratti stipulati con Voi per la traduzione di nostre opere.»².

Nonostante l'«immane rogo» abbia travolto l'intero patrimonio in carta della casa editrice³, il fuoco non ha cancellato in toto la memoria dell'Unione Tipografico Editrice Torinese. L'Archivio conserva infatti interessanti carte ottocentesche e novecentesche relative a progetti editoriali, alcuni dei quali coinvolgevano anche importanti opere letterarie romene.

2. Due progetti ottocenteschi: la collaborazione con G. Vegezzi-Ruscalla e M.A. Canini

Una prima traccia di questa letteratura straniera si trova in un periodico caro all'allora direttore Luigi Pomba, la *Rivista contemporanea*. Edita a

² Lettera del 21 marzo 1947 alla casa editrice Gustavo Gili (Barcellona), conservata in Archivio UTET, ex scatola 77, pratiche traduzioni, fasc. 2.

³ Lettera del 21 gennaio 1946, indirizzata alla casa editrice parigina Fernand Nathan, conservata in Archivio UTET, ex scatola 78, pratiche traduzioni, fasc. 4.

partire dal settembre 1853, la *Rivista* si fuse con *Il Cimento* e *Il Gabinetto di lettura*, vedendo alternarsi diversi direttori, fino ad entrare a far parte del piano editoriale della UTET nel giugno 1859 nella veste di mensile di *filosofia, scienze, storia, letteratura, poesie, romanzi, viaggi, critica, bibliografia, belle arti*, sotto la conduzione di Guglielmo Stefani. La *Rivista* fu diretta per un semestre, nel 1861, dallo stesso Pomba, per poi passare nel 1862 nelle mani di Giovenale Vegezzi-Ruscalla, già contributore della rivista in qualità di filologo – qui ricordato per il suo ruolo di promotore della cultura romana – ed infine a Giuseppe La Farina (Bottasso 1991: 298-299). La collaborazione con Giovenale Vegezzi-Ruscalla – «singurul “literator” din Italia, care cunoștea Limba, Literatura și aspirațiile Românilor din acel timp» (Alecsandri 1877: 430) – risulta in tale prospettiva di indagine particolarmente interessante, poiché con i suoi studi di carattere linguistico-letterario-storico apre la rivista a letterature (e culture) considerate «minori», dalla catalana alla rumena, presentando le vicissitudini storiche di tutti quei paesi che costituiscono l'attuale Europa – per oltre due anni si occupa infatti anche della rubrica *Rassegna politica* per la *Rivista Contemporanea*⁴. Vegezzi-Ruscalla pubblica, per esempio, nel fascicolo di giugno del 1857 l'intervento *Parabola De seminatore ex evangelio Matthei in LXXII Europaeas Linguas ac Dialectos versa et Romanis Characteribus express impensis Ludovici Luciani Bonaparte* (p. 299-303) a partire da una riflessione apparsa quello stesso anno sulla parigina *Revue Contemporaine*, testi di etnologia come *Della facoltà assimilativa della stirpe latina* (novembre 1857, p. 404-414) o *Della convenienza di un corso di etnologia* (aprile 1859, p. 81-88). Collabora alla *Rivista* anche la figlia Ida che nel marzo 1859 pubblica il racconto romeno *Florica e Daina* (p. 355-371), dedicato «al nobile uomo ed esimio poeta

⁴ Un interesse eccezionale quello di Vegezzi-Ruscalla per la Romania, certamente determinato dal suo profilo biografico – presentato da Antonio D'Alessandri nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, 98, 2020 – culminato con l'impegno didattico assunto presso la Regia Università di Torino, di cui si conserva ancora la *Prolusione al libero corso di lingua, letteratura e storia rumana* (1863). A proposito di Giovenale Vegezzi-Ruscalla, si veda la ricca bibliografia firmata da T. Onciulescu (1940: 445), come anche lo studio firmato da Al. Marcu, *Un fedele amico dei Rumeni: Giovenale Vegezzi Ruscalla* (1926). Si consulti, infine, per completezza d'informazione, il volume *Unità nazionale e modernità nel Risorgimento italiano e romeno* (Cârja ed. 2011).

Vasili Alecsandri, Ministro degli affari stranieri della Moldavia» e nel novembre 1862, il racconto *Baba-Dokia* (p. 251-285), dedicato alla «Principessa Regnante dei Principati rumani»⁵. In quei primi anni, ancor prima di divenire direttore e di doversi dedicare maggiormente alla *Rassegna politica*, G. Vegezzi-Ruscalla scrive anche interessanti recensioni a pubblicazioni straniere nella sezione *Rassegna letteraria* e in quella *bibliografica*. Citeremo a titolo esemplificativo la nota relativa agli *Studii istorice asupra originei natiunii române*, studio di M.A. Canini, pubblicato nel 1858 a Bucarest (vedi *Rivista Contemporanea*, aprile 1859, p. 236-237), in cui Vegezzi-Ruscalla presenta brevemente anche il «collega»:

«Fra gl'italiani balestrati lungi dalla loro patria, perché colpevoli di aver combattuto per la sua indipendenza, è Marco Antonio Canini. Dopo aver esulato in Grecia ed in Turchia, si recò nel 1856 a Galatz, ove diedesi allo studio della lingua romena e vi attese con tale pertinacia e tale affetto da rendersi in due anni capace a scriverla non solo benino ma elegantemente. La traduzione in prosa della *Norma*, del nostro egregio drammaturgo il cavaliere Romani, fu il suo primo pubblico saggio. Fattosi collaboratore del periodico valacco *Il Nazionale*, acquistò maggior fama. In esso prese a combattere le opinioni del signor Bratiano sull'origine de' Romeni, che la deriva non solo dai Latini, ma dai Geti e dai Celti. Sono questi articoli, che ampliati e corretti, riprodusse nel libro indicato qui sopra.» (p. 236).

⁵ Secondogenita di Giovanale Vegezzi-Ruscalla, Ida Melisurgo-Vegezzi-Ruscalla, frequentatrice dei più ambiti salotti risorgimentali (Russo 2006), è una scrittrice nota, tanto da essere citata da M. Bandini Buti nell'*Enciclopedia biografica e bibliografica "italiana"* (1942). Le novelle «romene» pubblicate sulla *Rivista Contemporanea* convergono nel volume *Baba-Dokia – Florica-Daina: novelle storiche* (1870) e vengono ampiamente citate in *Bibliografia femminile italiana del XIX secolo per Oscar Greco* (1875), dove Vegezzi-Ruscalla viene definita una «voce» a favore del popolo danubiano (l'espressione appartiene a Eugenio Fazio, *Rivista partenopea*, 1, gennaio 1871, p. 44-45). È inoltre autrice del «saggio», *La regina di Romania in Italia* (1881), in cui propone un profilo della regina impegnata contro la carestia e nel diffondere la cultura romena. L'interesse per la Romania – proprio come osserva Greco – le viene dal padre, suo «unico maestro» (p. 493), che nel 1858, in occasione del suo onomastico, le dedicò la traduzione *Canto popolare moldavo*.

Marco Antonio Canini non è allora un nome conosciuto alla casa editrice UTET, che, tuttavia, collaborerà fruttuosamente con questo autore pochi anni più tardi per la pubblicazione del *Dizionario etimologico dei vocaboli italiani di origine ellenica, con raffronti ad altre lingue*, compilato da Marco Antonio Canini e preceduto da una monografia sui nomi *Dio e Uomo e sui vocaboli affini* (1865)⁶. Il *Dizionario* è parte di un progetto editoriale più ampio e diffusamente descritto da Canini, che inviò a Pomba, nel 1871 ca., un prospetto scritto con cui proponeva all'editore di pubblicare una serie di dizionari monolingue (italiano), bilingue (italiano-francese), quadrilingue (italiano-francese, tedesco, inglese), ma anche dei dizionari delle cinque lingue «dette neo-latine»: *italiano-francese-spagnuolo-portoghese-rumâno*. Canini riteneva che si trattasse di un progetto rilevante «sotto l'aspetto della filologia comparata» e innovativo, poiché «di cosiffatti, non vennero pubblicati finora nemmeno in Germania»⁷. Non si tratta comunque del primo progetto presentato da Canini a Pomba; in archivio sono infatti conservate due lettere redatte nel settembre 1863⁸. La prima, intitolata *Progetto*, è firmata dal solo Canini e datata *Torino, 2 settembre 1863* ed è espressione diretta di una delle preoccupazioni dello studioso: l'esigua

⁶ Nel 1876 e nel 1882, la UTET pubblicò rispettivamente la seconda e la terza edizione del testo. Per una sintetica biografia di Marco Antonio Canini, si veda la scheda redatta da Angelo Tamborra per il *Dizionario biografico degli Italiani*, 18, 1975. Nella seconda metà degli anni Cinquanta dell'Ottocento, Canini si muove nei Principati danubiani, tanto da divenirne un portavoce in qualità di giornalista, traduttore e insegnante di lingua e di letteratura romena. A proposito dell'attività di Canini, si vedano Iorga (1938) e Guida (1984).

⁷ Vedi Progetti presentati da M.A. Canini in Archivio UTET, ex scatola 10, documenti storici, 6/18-6/142: 6/95. Il fascicoletto prosegue con altre proposte, tra cui la riedizione del dizionario etimologico (a otto anni dalla prima pubblicazione) – informazione che permette di datare approssimativamente questi fogli altrimenti privi di data –, una raccolta dei migliori sonetti italiani, una collezione di opere «recentissime» pubblicate in lingue straniere e tradotte in italiano, una collezione di opere storiche, ritratti e biografie di personaggi illustri e una storia d'Italia illustrata.

⁸ La seconda lettera – conservata in Archivio UTET, ex scatola 10, documenti storici, 6/18-6/142: 6/95 – è datata 12 settembre 1863 ed è firmata da M.A. Canini e Luigi D'Ancona. Si tratta di fatto di un progetto di rinnovamento della *Rivista Contemporanea*, un progetto di riorganizzazione e revisione contenutistica della rivista, accompagnato da un secondo documento: una dettagliata proposta economica.

possibilità di accedere a «volumi eruditi» pubblicati all'estero determinata non solo dalle difficoltà di reperimento, ma anche dalle difficoltà nel comprendere le lingue straniere:

«Uno degli ostacoli alla diffusione della scienza e al progresso, si è la rarità della poliglossia, soprattutto in Italia: onde torna impossibile ad un gran numero di studiosi il cercare molti eruditi volumi, perchè dettati in favelle che non sono da essi conosciute. Arrogi che agli stessi poliglotti torna difficile, nella massa immensa dei libri che vengono pubblicati, in altre lingue, di scegliere quelli, comparativamente assai pochi, che meritano di essere diffusi e studiati in una larga cerchia, fuori dal paese in cui la pubblicazione si è fatta. Gli articoli o i cenni critici o bibliografici che si trovano nelle Riviste o nei periodici; sono per solito insufficienti a somministrare un criterio su tutte le pubblicazioni di maggiore merito ed importanza. Perciò una Collezione dei migliori libri pubblicati recentemente in varie lingue straniere e accuratamente tradotti nell'italiana, avrebbe grande probabilità di trovar fra noi liete accoglienze.

Siccome la lingua francese è conosciuta dal maggior numero degli studiosi in Italia, così i libri francesi potrebbero essere esclusi dalla Collezione.

Le altre lingue straniere in cui si fanno pubblicazioni più numerose e più importanti, sono la tedesca e l'inglese. Si tratta dunque di fare soprattutto una Collezione di traduzioni dal tedesco e dall'inglese, anzi sulle prime esclusivamente da queste due lingue.

Si potrebbe in seguito pubblicare anche traduzioni dallo spagnolo, dal russo e da altre lingue, dando opera specialmente a far conoscere letterature poco note o affatto ignote in Italia, come p.e. la svedese, la ungherese, la serba, la rumâna ecc.

La Collezione sarebbe dunque composta di tante serie, quante le lingue da cui si traducesse, e per ora da due sole serie, cioè la tedesca e l'inglese.

Per ciascuna serie si potrebbe pubblicare un'opera originale italiana, in cui si rendesse conto del novimento letterario e scientifico presso quella nazione, nel nostro secolo, e massimo negli anni più recenti.

Le traduzioni di opere di maggior importanza potrebbero essere precedute da prefazioni, dettate dagli uomini più competenti in Italia nel genere di studi trattati nell'opera medesima.

Dovrebbe essere soprattutto cura dell'editore di *stare, per dir così, alla vedetta per informarsi quali fossero, in avvenire, le migliori pubblicazioni straniere*, e far succedere immediatamente all'edizione dell'originale quella della traduzione nella nostra favella. Anzi, per le opere di un valore eccezionale (a mo' di esempio il *Cosmos di Humboldt*) la pubblicazione delle traduzioni dovrebbe essere possibilmente contemporanea a quella dell'originale, novità degna del secolo dei vapori e dei telegrafi elettrici.

I libri tradotti dovrebbero essere letterari o scientifici; dando la preferenza a quelli di argomento storico, perchè maggiore è il numero di coloro che sono vaghi di cosiffatti studi; quindi più agevole sarebbe lo spaccio di tali pubblicazioni.

Si potrebbe per ora pubblicare due volumi al mese, da venti a trenta fogli ciascuno, in ottavo piccolo; uno della serie tedesca e l'altro dell'inglese.

Il sottoscritto si potrebbe incaricare della direzione di questa Collezione, prendendo, rispetto alla scelta, consigli da uomini competenti in Germania, in Inghilterra ed altrove. Egli s'incaricherebbe pure di una parte delle traduzioni dalla tedesca e da altre lingue, e di una parte dei lavori originali su, accennati.»⁹.

Canini dipinge di fatto un interessante quadro della situazione editoriale italiana, sottolineando come non vi sia una reale necessità di traduzioni dalle lingue più diffuse tra gli eruditi, come per esempio il francese. Ritiene che l'attenzione della casa editrice dovrebbe concentrarsi su quei testi pubblicati in lingue «meno diffuse», grazie ai quali si potrebbero attrarre nuovi lettori. Canini propone di avviare una nuova collezione di testi di narrativa e saggistica contemporanea in traduzione, a cominciare da quelli redatti in lingua inglese e tedesca, per poi procedere con le meno note svedese, russa, romena etc. La Casa UTET non possiede in quel momento

⁹ Lettera di M.A. Canini, datata 2 settembre 1863, in Archivio UTET, ex scatola 10, documenti storici, 6/18-6/142: 6/94.

una collana organica come quella descritta nel *Progetto*, ma fin dai primi anni dell'Ottocento pubblica traduzioni dalle letterature maggiori, in particolare dall'inglese con autori come Moore e Shakespeare, pubblicati già nel 1818.

3. La letteratura romena rappresentata nella collana dedicata ai grandi nomi stranieri

La proposta abbozzata da Canini non trova seguito fino al secolo successivo, quando negli anni Trenta Carlo Verde, laureato in filosofia all'Università di Torino e assunto in UTET fin dal 1924, occupa il posto di direttore editoriale. Nel 1930 – sotto il suo occhio attento – viene infatti fondata da Arturo Farinelli¹⁰ la collana di traduzioni *I Grandi Scrittori Stranieri*, da lui diretta fino alla sua scomparsa nel 1948, quando la direzione viene affidata al germanista Giovanni Vittorio Amoretti¹¹, suo allievo. La collana viene così presentata dalla stessa UTET nel volume *Un secolo di vita della Unione Tipografico-Editrice Torinese 1855-1954*:

«Scopo della collezione è di diffondere tra gli Italiani il meglio della produzione letteraria straniera, specialmente europea, affinché se ne avvantaggi la cultura nazionale e si stabilisca una più intima penetrazione spirituale tra l'Italia e il mondo.

Caratteristica che la distingue dalle altre collezioni del genere è la vastità del disegno e contemporaneamente la fedeltà ed il valore letterario delle traduzioni. I massimi capolavori della letteratura straniera vengono qui presentati, attraverso un'accurata scelta, in traduzioni condotte con fedeltà scrupolosa, ravvivata da un ottimo gusto letterario; ciascuno è preceduto da una penetrante introduzione che mette a fuoco il significato ideale e artistico di ogni opera.» (p. 219).

¹⁰ Lucia Strappini ha redatto una nota completa sulla biografia del comparatista Arturo Farinelli nel volume 45, 1995, del *Dizionario Biografico degli Italiani*. Si vedano inoltre, il volume *Onoranze a S.E. Arturo Farinelli* in occasione del suo ritiro dall'insegnamento (1939) e Monteverdi (1948), il saggio *Ricordo di Arturo Farinelli*.

¹¹ Noto germanista G.V. Amoretti è stato docente di lingua e letteratura tedesca all'Università di Pisa e ha diretto la Petrarca-Haus di Colonia dal 1936 al 1943.

Nel 1931 la collana conta ben 19 titoli e raggiunge i cento nel 1942. In questo primo decennio vengono pubblicati anche due noti titoli romeni: *La vita in campagna* di Duiliu Zamfirescu e *La capitale* di Cezar Petrescu. Si tratta rispettivamente delle uscite numero 27 (1932) e 60 (1935). Nel 1932 vengono pubblicati tra *I Grandi Scrittori Stranieri* ben 11 titoli, mentre nel 1935 ne vengono pubblicati 9. I volumi vengono pubblicati in 16°, su carta vergata con ritratto dell'autore e sono generalmente corredati da una introduzione contenente sintetici dati sulla biografia e sulla bibliografia dell'autore. Le carte d'archivio, purtroppo, non offrono risposte alle nostre domande sulla scelta di titoli e autori, su *quell'accurata scelta ravvivata da un ottimo gusto letterario* cui si faceva cenno nella descrizione della collana; tuttavia, i nomi dei due traduttori – Agnese Silvestri Giorgi per Zamfirescu e Cesare Ruberti per Petrescu – ci indicano l'esatta «provenienza» della proposta editoriale. I due sono infatti strettamente collegati alla «scuola» romana di traduzione di Claudiu Isopescu, docente presso l'Università di Roma (Sapienza) e promotore della cultura e della letteratura romena in Italia¹². Di queste traduzioni edite (e più volte ristampate¹³) da UTET tiene

¹² Si vedano a tal proposito: M. Baffi (1955/6), M. Eliade (1933), Ichim (1981: 30-42), Damian (2023: 194-208), da cui emerge come Isopescu abbia promosso molte traduzioni tra cui: C. Petrescu, *La capitale*, trad. di C. Ruberti, Torino, UTET, 1935; id., *La sinfonia fantastica*, trad. di A. Silvestri Giorgi, pref. di A. Carsia, Perugia, La Nuova Italia, 1929; id., *La vera morte di Guynemer*, trad. di C. Ruberti e L. Cialdea, Perugia, La Nuova Italia, 1931; N. Iorga, *L'ultima delle dee*, trad. di G. Lupi e A. Cotrus, pref. di E. Levi, Lanciano, Carabba, 1930; id., *L'arte popolare in Romania*, trad. di A. Silvestri-Giorgi, Roma, Anonima Romana Editoriale, 1930; id., *Il fratello pagano*, trad. di V. Isopescu, Lanciano, Carabba, 1930; id. *Frate Francesco: mistero in cinque tempi*, trad. di G. Lupi, per Milano, l'Atlante, 1931; id., *Il figlio perduto – Fatalità, drammi*, trad. di N. Collini, Lanciano, Carabba, 1931; I. Agârbiceanu, *Due amori*, trad. di N. Collini, pref. di A. Garsia, Perugia, La Nuova Italia, 1929; I. Slavici, *Il mulino della fortuna*, trad. di C. Ruberti, Perugia, La Nuova Italia, 1930; D. Zamfirescu, *La vita in campagna*, trad. di A. Silvestri Giorgi, UTET, Torino, 1932; I.L. Caragiale, *Malasorte*, trad. di A. Silvestri Giorgi, Lanciano, Carabba, 1927; id., *Una lettera smarrita*, trad. di C. Isopescu e di A. Silvestri Giorgi, Perugia, La Nuova Italia, 1929; id., *Il divorzio*, trad. di L. Cialdea, pref. di Cl. Isopescu, Venezia, La Nuova Italia, 1929; M. Sadoveanu, *Il mulino sul Siret*, trad. di L. Santangelo, Pref. di G.B. Angioletti, Firenze, La Nuova Italia, 1932; id. *La Croce dei Razesci*, trad. di A. Silvestri Giorgi, Lanciano, Carabba, 1933.

¹³ L'edizione UTET de *La vita in campagna* viene ristampata nel 1940, nel 1956 e nel 1967, mentre *La capitale* viene ristampata nel 1944, nel 1952, nel 1956 e nel 1965. I presenti dati sono stati estrapolati dal *Catalogo* redatto per il Centenario UTET.

traccia – per esempio – la rivista specialistica *Studii italiene*. Nel numero IV (1937: 77-91) troviamo infatti un interessante articolo del critico Radu Silvestru intitolato *Duiliu Zamfirescu în italienește* in cui viene citata proprio la traduzione di Agnese Silvestri Giorgi, l'unica completa ad essere fino ad allora stata pubblicata, oltre a quella inglese (Zamfirescu 1926). Silvestru – come dimostra la nota 3 dell'articolo – conosce tanto la bibliografia di Silvestri Giorgi, quanto la sua biografia; non esita infatti a supporre che l'attività di critico e traduttore dalla lingua romena sia un «pio omaggio alla memoria del marito Michele A. Silvestri, uno dei direttori della rivista Romania» (p. 78), Silvestri Giorgi svolgeva infatti oltre all'attività di insegnante quella di traduttrice, in modo particolare nella combinazione inglese-italiano. Silvestru confronta la traduzione *La vita in campagna* con il testo originale nell'edizione *Viața la țară*, edizione commentata da M. Rarincescu edita da Scrisul Românesc (Craiova, 1935) riservando alcune considerazioni anche al frammento di *Ritorno alla terra* tradotto pochi anni prima da Enzo Loreti e pubblicato sulla rivista *Due lire di novelle* (V, n. 6, 1929, p. 16-19):

«Încă dela început trebuie să observăm că traducerea d-nei Silvestri Giorgi respectă în totul alcătuirea originalului, urmărind foarte de aproape textul românesc. Nu găsim în ea nici părți traduse prea liber, care să ne ducă spre o prelucrare; după cum nu aflăm nici fragmente complectate prolix, sau fraze inutil inversate. În schimb, nu lipsesc omisiunile, de câteva cuvinte sau de propoziții întregi, ceea ce denotă din partea traducătoarei o anumită nebagare de seamă și, poate, grabă la lucru.» (p. 79).

Il giudizio di Silvestru è corredato da ampi esempi mirati a evidenziare come la traduzione, per quanto attenta, pecchi a livello lessicale per la mancanza di esperienza della traduttrice, che non padroneggia pienamente il vocabolario. Il critico indica quindi le parole correttamente tradotte, quelle tradotte in modo sbagliato o la cui traduzione è stata influenzata dal termine romeno/italiano, infine le parole omesse. Aggiunge poi un'ultima categoria, quella delle «questioni speciali»,

«Nesiguranța traducerii apare mai evidentă cu privire la vocabularul specific al romanului, foarte important, deoarece contribuie în cea

mai largă măsură la situarea operei în spațiu și timp. Aici se cuprinde în primul rând cuvintele curat românești, care dau tocmai nota culorii locale și care, prin urmare, nu se pot traduce. De aceea, bine a făcut d-na Silvestri Giorgi când a păstrat: *boier*, (p. 13) > boiaro, (p. 15); *căminar*, (p. 14) > caminar, (p. 16); *dulceață*, (p. 15) > dulceaza, (p. 17); *horă*, (p. 61) > hora, (p. 61); *lei*, ca monedă, (p. 96) > lei, (p. 94), scriind cuvintele cu litere cursive și dând adesea și explicația necesară, în note. În schimb, numeroase cuvinte din aceeași categorie au fost traduse (adică s-a încercat traducerea lor), cu rezultat departe de cel dorit: *baclavale*, (p. 31) > torta, (p. 32) soluție păstrată și pentru colivă, (p. 52) sau halva, (p. 37); *curte boierească*, (p. 73) > palazzo, (p. 72); *prispă*, (p. 169) > veranda, (p. 169); *vâtaf*, (p. 41) > contadino, (p. 42)» (p. 81).

Silvestru critica Silvestri Giorgi anche per aver tradotto i nomi propri che, riteneva, avrebbero dovuto essere conservati, causando peraltro una certa confusione, come nel caso del fiume Ciulniță (p. 13) spesso scambiato con il paese Ciulniței (p. 27), entrambi tradotti con Ciulniza (p. 15 e p. 28). Il critico procede sistematicamente, pagina dopo pagina, analizzando la morfologia e la sintassi del testo, come anche la «versificazione», soffermandosi su punti forti e deboli della traduzione.

Pur riconoscendo al traduttore il merito di aver tentato, Silvestru imputa la riuscita parziale della traduzione alla mancanza di preparazione linguistica e letteraria per «penetrare il senso sottile delle parole e delle frasi» e al mancato impegno del traduttore, incapace di creare una reale corrispondenza tra il testo originale e quello tradotto. La traduzione di Silvestri Giorgi viene infatti spesso ritenuta superficiale, eccessivamente libera «nell'interpretare certi elementi lessicali e certe costruzioni sintattiche» (p. 92)¹⁴.

¹⁴ Subisce un giudizio simile anche la traduzione di I. Creangă, *Ricordi d'infanzia*, con prefazione di Raffaele Corso, curata da Silvestri Giorgi nel 1931 per la Nuova Italia (Firenze) nella serie *Scrittori rumeni*, coordinata da Claudiu Isopescu. Bob Bărgăuan scrive infatti nell'articolo *Creangă în italienește*, pubblicato sul primo numero (1938, p. 24-26) della rivista *Fond și formă*: «...Ne făceam iluzia că vom putea semnala într'o rubrică specială pasagii demne de a fi relevate: adecvate, echivalente originalului român! Din păcate, această ocazie rămâne extrem de rară. Dimpotrivă rubricile greșelilor de fond și formă au luat proporții formidabile. D-na A. Silvestri Giorgi vădește nu numai o completă dezorientare în vocabularul lui Creangă, dar chiar și'n

Nello stesso numero di *Studii italiene* viene recensita da Aristia Benche anche la traduzione *La capitale* curata da Cesare Ruberti per UTET, giudicata ancor più aspramente:

«Într-un frumos format de lux, cartonat, sub pecetia de mare autoritate a editurii U.T.E.T și sub auspiciile academicianului Arturo Farinelli, care a dat lumină în aceeaș Colecție o serie de traduceri din marii scriitori străini, a apărut traducerea romanului Calea Victoriei a d-lui Cezar Petrescu. E a patra traducere din opera sa apărută în Italia până acum: *Omul din vis* (Roma, 1929); *Simfonia fantastică* (Perugia, 1929) și *Adevărata moarte a lui Guynemer* (Perugia, 1931). Tipărită în ediție de lux, cinste la noi rară și costisitoare, Calea Victoriei a avut însă nenorocul unui traducător mai prejos de asemenea pretenții.

Cu toate că în introducerea sa d-l Mario Ruffini insistă asupra virtuozității stilistice a lui Cezar Petrescu, în traducere toate nuanțele (...) se pierd.

Traducătorul nu posedă cunoștințe de Limba română într'atât, încât să fie în măsură a întreprinde o traducere. Câte odată dovedește multă bunăvoință, ținându-se chiar servil de text; uneori însă pare că a obosit și-l urmărește, în treacăt, spicuiind mai mult decât traducând; aceasta, în detrimentul stilului. Să nu-i facem însă o prea mare vină, deoarece intențiile au fost desigur bune.» (p. 172-173).

Seppur meno articolata dell'analisi dedicata a *La vita in campagna* proposta da Silvestru, anche la recensione di Benche dimostra di conoscere testo e traduttore, di cui scrive che le occupazioni scientifiche – era farmacista

românească de toate zilele; iar răsfoirea superficială a câtorva glosare n-a făcut decât să sporească această confuzie. Rezultatul: Completă vicere a formei și chiar a fondului!» (p. 25). La recensione è peraltro completata da un'aspra nota redazionale: «Și totuși aceasta e traducerea pe care d. I.G. Dimitriu în *Convorbiri Literare* (1937, 763) o aprecia „drept cea mai bună traducere din toate limbile (cf. articolul *De-ale lui Creangă în Făt-frumos*, 1938 pag. 76), iar prefața d-lui Raffaele Corso o recomandă ca un „piccolo aureo libro”, zicând: „Il piccolo aureo libro, Ricordi d'infanzia, che la dottoressa Agnesina Silvestri Giorgi presenta agli italiani, in limpida traduzione, auspice Claudio Isopescu...!”. De altfel d. R. Corso crede că urătorii din seara lui Sfântu-Vasile – deci cei cu „plugușor”, umblă „portando un minuscolo aratro”!» (p. 26).

all'Aquila – sembrano aver ostacolato l'approfondimento degli studi linguistici. Lodevole, dunque, l'interesse di Ruberti per la lingua romena, studiata a Roma durante gli anni universitari, ma assolutamente insufficiente per una traduzione letteraria. Anche in questo caso viene presentata una serie di errori e negligenze: gli errori di vocabolario – tanto frequenti da falsare l'espressività dell'autore, gli errori di senso, le omissioni e le riduzioni e infine l'ignoranza del «colore locale» e l'appiattimento di molte espressioni sfumate. Benché ritieni che la conclusione sia soltanto una, il testo può apparire interessante a un lettore italiano per il soggetto «esotico» che tratta, offrendo tuttavia un'immagine falsata della realtà romena. Un buon conoscitore della lingua e della letteratura romena – scrive – si renderà conto che si tratta di un tentativo di traduzione piuttosto affrettata e raffazzonata.

La collana *I Grandi Scrittori Stranieri* conta un ultimo volume di narrativa tradotto dal romeno. Si tratta della traduzione delle novelle di Ion Creangă, intitolato appunto *Novelle* al momento della prima stampa nel 1955. È il 186° volume della collana – che si chiude con la stampa del trecentesimo titolo – e, a differenza degli altri due romanzi fin qui citati, non venne soltanto ristampato, ma fu rieditato nel 1968 e nel 1982 con l'aggiunta di un'introduzione di Celestina Mascia Fanella nella collana interamente rinnovata diretta da Amoretti, in un'edizione in tela granata, formato 17x12 cm. Il volume entrò poi a far parte di quella scelta di testi riproposti in broccia con copertina di cartoncino in tinte pastello. In entrambe le occasioni il titolo venne modificato in *Novelle e ricordi d'infanzia*. Anche in questo caso l'archivio UTET non ci svela molti particolari, oltre a quelli presenti nel catalogo, ma ancora una volta il nome della traduttrice ci permette di «svelare» l'origine della proposta editoriale. A curare la traduzione delle novelle di Creangă fu infatti Anna Colombo, che negli anni Quaranta del secolo scorso, tra Turnu-Severin e Bucarest, aveva intrapreso l'attività di traduttrice, dapprima dall'italiano al romeno, e in un secondo tempo dal francese e dall'inglese all'italiano, continuando tuttavia a proporre autori e titoli romeni alle case editrici italiane – «opere di grande valore, d'autori romeni anteriori a Ceaușescu» escludendo espressamente coloro i quali si erano «adeguati» ai nuovi tempi (Colombo 2005: 163). Colombo si era avvicinata alla lingua e alla cultura romena per ragioni intime, come racconta nel volume

autobiografico *Gli ebrei hanno sei dita*, tanto da prendere la decisione di scrivere la tesi – poi pubblicata dall'Ipeo – in questo particolare settore disciplinare, pur essendosi specializzata in inglese e francese al corso di Letterature Moderne attivo presso l'Università di Genova. Colombo racconta nelle sue memorie:

«Intanto, avevo letto quanto riuscivo a procurarmi di letteratura romena; e m'ero entusiasmata per una novella (Un cero pasquale) di uno dei maggiori scrittori, Jon Luca Caragiale, che trattava con rara obiettività del dramma d'un misero ebreo. Avrei voluto scegliere questo autore come argomento della mia tesi di laurea, ma a Genova non c'era cattedra, né di letterature comparate, né tanto meno di romeno. E come giungere a Roma, dove sapevo che esistevano entrambe? [...] il professor Bertoni di letterature comparate si dimostrò pronto ad accettare la tesi da me proposta [...]. Pochi giorni dopo, una lettera del lettore di lingua romena professor Isopescu, informato dal Bertoni, m'offriva una borsa di studio per un soggiorno estivo a Bucarest, per preparare la tesi.» (p. 54-56).

Anna Colombo vive la prima esperienza romena nell'estate del 1931, quando grazie all'amicizia con Arthur Loewenstein – conosciuto nel 1927 – e alle proprie letture, già conversa fluentemente in romeno. Approfondirà le proprie competenze linguistiche negli anni trascorsi in Romania – fidanzata e poi moglie di Loewenstein – dal 1939 all'instaurazione del governo comunista, quando infine decide di rientrare in Italia. Diversamente dagli altri testi romeni pubblicati in traduzione da UTET, l'«ineguagliata» traduzione di Creangă viene eseguita da Colombo con una «mirabile tecnica traduttiva», «tenendo conto appunto della complessità dei contenuti culturali presenti nel prototesto e delle soluzioni proposte per la loro trasposizione nel metatesto» (Topoliceanu 2020: 176). Offre un'approfondita lettura delle edizioni dell'opera di Creangă (e della biografia della traduttrice), Celestina Fanella nel saggio *Anna Colombo traduttrice di Creangă* (2011). Interessante è però avere la possibilità di conoscere l'opinione della traduttrice sul tradurre e sul tradurre letteratura. Della mancanza di serietà (e competenze) di taluni traduttori scrive infatti in prima persona Anna Colombo:

«E qui mi si perdonerà, se aggiungerò qualche riflessione sul difficile problema del tradurre, e specialmente sul suo persistente stato in Italia. [...]

Quello di cui ho parlato, è un caso limite; invece quante volte m'è successo, leggendo un originale, e volendo sincerarmi del senso d'un passo difficile col consultarne una traduzione, magari rinomata, di scoprire che era stato omesso? Ora, chi può pretendere da un editore, che abbia il tempo e la pazienza di confrontare con l'originale, frase per frase, tutto uno scartafaccio? Sì, tutti gli editori dovrebbero, come il Gentile, richiedere sempre un saggio preventivo di traduzione; ma non sono soli da biasimare per la nomea, tanto diffusa all'estero almeno di leggerezza e superficialità dell'editoria italiana. Con quale tristezza rammento un ex allievo, appassionato di letteratura, che, appena iscritto al corso di inglese all'università, aveva accettato di tradurre un'antologia dello Shelley; ma io ero rimasta senza parole quando avevo scoperto che aveva tradotto a vanvera parole anche comuni! "Intanto", mi disse, "a me lo Shelley non piace...".

Terzo ricordo. Sotto il titolo Zorba il greco, il traduttore assicurava d'aver usato l'originale inglese; del maiuscolo Kazantzakis, presidente della Società degli Scrittori ellenici; il libro risultava noioso, e spesso incomprensibile, finché giunta alla descrizione d'una sagra, io, davanti a "Quei salami", d'un tratto fui folgorata dalla verità: il testo usato era stato in francese, lingua così mal nota al traduttore, da fargli scambiare per salami dei salauds. Lo denunciasti all'editore, che si limitò a far scomparire in una ristampa, il vanto della traduzione dall'originale inglese.

Cose del passato? Ho letto recentemente (questa è un'aggiunta del 2004) una recensione d'un'opera di alta filosofia, tradotta dall'inglese in una collana rinomatissima e pretenziosa. Ma "the lamp" ("la lampada") vi era scambiata col lampo e un chirurgo maneggiava non "il bisturi" ("the scalpel"), ma "lo scalpello"...

E io ero corsa a Roma e a Parigi per consultare antichi vocabolari romeni, sì da accertarmi del significato di termini del romeno classico (fine dell'Ottocento)...

Insomma, invocherei maggiore serietà, maggiore rispetto per i testi da tradurre, da parte di chi se ne afferma in grado; ma non

mi nascondo la colpa, oltre che degli editori, dei lettori stessi, che per pigrizia non si inalberano davanti a frasi senza senso.» (p. 165-166).

4. Due “occasioni” mancate: le traduzioni di Caragiale e Dan

Se il *Catalogo storico* UTET è risultato fondamentale nell'approcciarsi alla Collana *I Grandi Scrittori Stranieri*, il carteggio conservato in Archivio è invece testimone di due occasioni mancate. Nel primo caso si è dimostrata rivelatrice la corrispondenza tra il professor Petronio¹⁵ e il referente UTET Gianni Merlini¹⁶. Petronio collabora nella seconda metà degli anni Cinquanta del secolo scorso con la casa editrice, occupato a preparare il volume *Poeti minori dell'Ottocento* (1959) per la collana *Classici Italiani*. Il 13 aprile 1958 Petronio scrive a Merlini per aggiornarlo sullo stato di lavoro e sulle previsioni di consegna del volume *Poeti minori del '800* e per ricevere notizie di una proposta di traduzione avanzata tempo prima: «Non mi ha fatto sapere più nulla della proposta che Le avevo fatta di un volume di teatro caragialiano. Può essere così gentile da darmi una risposta definitiva?»¹⁷. Merlini si affretta a rispondere. Già il 17 dello stesso mese scrive a proposito del volume di Caragiale di averne accennato al Direttore della Collezione degli Scrittori Stranieri, il prof. Amoretti. La Collezione – afferma – si trova in quel momento in fase di riorganizzazione¹⁸ «e se nel nuovo piano ci sarà possibilità di infilare il Suo Caragiale ne sarò ben contento: dobbiamo

¹⁵ Sulla biografia di Petronio, si veda la scheda redatta da Elio Guagnini, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 82, 2015.

¹⁶ Una breve presentazione su Gianni Merlini è disponibile all'indirizzo: <https://www.bibliotecabobbio.unito.it/sezioni/sezione-europea-gianni-merlini/gianni-merlini>.

¹⁷ Lettera di Petronio a Merlini, 13 aprile 1958, in Archivio UTET, ex scatole 106-111, corrispondenze editoriali, mazzo 2, corrispondenze editoriali, fasc 3, 1957-1961 I-P.

¹⁸ I rimaneggiamenti e le riorganizzazioni della Collana sono frequenti, per esempio, nel 1969 (15 dicembre), Merlini scrive ad Amoretti: «Resta quindi da pensare al futuro: come Le abbiamo detto penseremmo di riprendere e riordinare l'intera serie dividendola per blocchi corrispondenti alle diverse letterature, riutilizzando tutto quello di valido che gli 'Scrittori Stranieri' hanno e integrandolo là dove occorra a degli Autori e delle opere che risultassero più opportuni», *ibidem*.

tuttavia dosare i volumi rimasti ancora scoperti tra gli autori e le letterature più importanti e temo pertanto che vi sarà qualche difficoltà»¹⁹. Prevede comunque di dare a Petronio una risposta definitiva nei successivi due mesi. Merlini effettivamente ritorna sulla questione in una lettera del 22 gennaio 1959 dopo «aver pensato tra sé» alle sue proposte «ottime» e «tentatrici»²⁰. Propende tuttavia per una risposta negativa, determinato dall'impossibilità di addossarsi – finanziariamente – il rischio di una simile impresa: «Mi rincresce che per questa ragione, tanto estranea al merito, ma pure insuperabile, io debba rassegnarmi a una rinuncia, più amara per me che per Lei in quanto Lei potrà molto agevolmente appoggiarsi ad altri Editori»²¹. Petronio aveva già ricevuto una risposta negativa a un progetto simile da parte di Einaudi all'inizio degli anni Quaranta, quando – lettore a Iași – aveva proposto alla casa editrice Einaudi una piccola antologia contenente i «bozzetti di tipo bucarestino» di Caragiale e due «racconti stregoneschi»²². Petronio aveva già pubblicato alcune traduzioni di Caragiale in volume: *Scene romene* (Sansoni, 1944), *Una lettera smarrita* (Universale Economica, 1952) e l'aveva incluso tra gli autori dell'*Antologia della narrativa romena* (Guanda, 1956).

Un episodio simile avviene anche nel 1970, come testimonia la corrispondenza di Amoretti²³. In Archivio è infatti conservata una lettera di Merlini – nel frattempo divenuto direttore editoriale – ad Amoretti, certamente risposta a una missiva del 12 aprile 1970 con cui Merlini chiede ad Amoretti di riconsiderare con attenzione «il problema della pubblicazione dello scrittore rumeno Pavel Dan», un impegno che Merlini ritiene azzardato dal momento che «non è possibile prevedere quando nella Collezione si 'liberi' una casella che potrebbe ospitarlo, per trasferimento di un autore ad altra Collana», si dilaterrebbero infatti i tempi di stampa, causando lo scontento tanto della famiglia, quanto del

¹⁹ Lettera di Merlini a Petronio, 17 aprile 1958, ibidem.

²⁰ Lettera di Merlini a Petronio, 22 gennaio 1959, ibidem.

²¹ Ibidem.

²² Archivio Einaudi, *Corrispondenza con autori e collaboratori italiani (1931-1996)*, 3178, cartella 157, fascicolo 2382, Petronio Giuseppe, f. 13. Lettera indirizzata dalla casa editrice Einaudi, non firmata, a Petronio, redatta il 5 marzo 1942.

²³ Archivio UTET, ex scatola 81, corrispondenza collana *Scrittori stranieri*, fasc. 1, Amoretti.

curatore della traduzione, il prof. Silvio Guarnieri. La lettera invoca poi una seconda ragione per riconsiderare la pubblicazione della traduzione: il fatto che Pavel non venga citato in nessuna enciclopedia italiana e straniera e che nella *Storia universale della letteratura* del Prampolini venga nominato soltanto tra i minori, «non si tratta di uno scrittore accolto nell'olimpio letterario: può darsi che sia una riscoperta preziosa, ma non è questo il compito della nostra Collezione, come non lo è in generale della nostra Casa: altri colleghi svolgono ottimamente questa funzione e conviene lasciargliela»²⁴ – scrive Merlini. Prampolini riporta a proposito di questo autore: «il transilvano Pavel Dan (1907-1937), figlio di contadini, lasciò racconti a substrato biografico, con implicite intenzioni di critica sociale» (p. 846). Due righe di testo nella voce *Letteratura romena* che, nel complesso, dalle origini al presente, occupa un totale di trenta pagine (p. 818-849). Non viene invece considerato l'ampio studio sulla vita e l'opera dell'autore pubblicato da Guarnieri sulla rivista *Letteratura* (1941: 91-97). Il volume ovviamente non viene incluso nella collana, è tuttavia rilevante – al di là della risposta negativa – la corrispondenza sul tema che evidenzia l'interesse di Amoretti per questo autore,

«per poter addivenire, da parte della Casa Editrice, alla stesura del contratto, Le sarei molto grato se volesse comunicarmi se ha ricevuto, da parte di chi è a ciò autorizzato, via libera alla traduzione e il numero approssimativo delle pagine della medesima»²⁵,

la disponibilità del prof. Guarnieri a tradurre l'opera, la mediazione del prof. Dragoș Vrânceanu che dal 1967 si occupa della questione e la rinuncia da parte degli eredi ai diritti d'autore pur di vedere pubblicato il volume²⁶. Amoretti si dimostra attento nel formulare proposte per un

²⁴ Lettera di Merlini ad Amoretti sulla traduzione di Pavel Dan, 24 aprile 1970, Archivio UTET, ex scatola 81, corrispondenza collana *Scrittori stranieri*, fasc. 1, Amoretti.

²⁵ Archivio UTET, ex scatola 81, corrispondenza collana *Scrittori stranieri*, fasc. 1, Guarnieri, 9 aprile 1968, Lettera di Amoretti a Guarnieri.

²⁶ Sull'interessante figura di Vrânceanu e sulla sua attività di traduttore si legga il volume a cura di Aurora Firța, *Carteggio (1930-1976)*, in cui viene trascritta parte della

«futuro sviluppo» della collana che coinvolgano autori disponibili (non opzionati da altre case editrici) per la letteratura inglese-americana, francese, spagnola, svedese, norvegese, danese, cinese, giapponese, russa, polacca, rumena, jugoslava²⁷.

5. Conclusioni

Come tessere di un mosaico, le pagine dell'archivio UTET compongono un'immagine, imperfetta, della storia della casa editrice e dei personaggi che l'hanno «costruita». Si tratta, come abbiamo potuto vedere, di un'immagine parziale; tuttavia, il carteggio si è dimostrato interessante nel ricostruire alcuni episodi altrimenti dimenticati delle relazioni che hanno unito la casa editrice torinese alla letteratura romena. Il presente contributo – sviluppato a partire da poche lettere conservate – ha quindi mirato a ricostruire una rete di relazioni e interessi, che ha coinvolto importanti personaggi, riviste e collane. La letteratura romena è stata certo appena toccata da UTET; le carte dimostrano però che sono esistiti momenti di grande interesse, certamente connessi a personalità di spicco che hanno saputo motivare e incentivare tale interesse. Emergono quindi due personaggi ottocenteschi, G. Vegezzi-Ruscalla e M.A. Canini, ricordati spesso per le idee politiche e per il ruolo assunto all'interno di istituzioni accademiche e universitarie, che si sono tuttavia fatti promotori culturali, il primo collaborando e dirigendo la *Rivista Contemporanea*, il secondo sollecitando la direzione UTET con progetti che anticipano i tempi, realizzati con la creazione della Collana *I Grandi Scrittori Stranieri*, con un «ritardo» di settant'anni. I cataloghi storici UTET – incontrati per la prima volta in archivio – hanno restituito schematicamente la produzione della casa editrice, le linee seguite attraverso piani editoriali strutturati, ma non sempre condivisi da direttori di collana e direttori editoriali. Attraverso le carte d'archivio è stato inoltre possibile scoprire due «occasioni

corrispondenza tra il traduttore romeno e l'intellettuale, amico di lungo corso, Carlo Bo, come anche il volume omaggiale *Casa de sub padure*.

²⁷ Archivio UTET, ex scatola 81, corrispondenza collana *Scrittori stranieri*, fasc. 1, Amoretti. Lettera di Amoretti a Merlini, 16 febbraio 1970.

mancate», due progetti di traduzione che per quanto attuali sono naufragati, non per mancanza di interesse, ma per l'impossibilità da parte della casa editrice di collocare opere simili in un mercato del libro scarsamente interessato ad una letteratura «minore» come quella romena.

Bibliografia

- 1939, *Onoranze a S.E. Arturo Farinelli in occasione del suo ritiro dall'insegnamento*, Pisa, Lischi.
- 1955, *Un secolo di vita della Unione Tipografico-Editrice Torinese 1855-1954*, Torino, UTET.
- 1956, AA.VV., *Antologia della narrativa romena*, traduzioni a cura di G. Petronio, Modena, Guanda.
- Alecsandri, B., 1858, «Canto popolare moldavo», versione di G. Vegezzi-Ruscalla, in *Mondo letterario di Torino*, 15, 10 aprile.
- Alecsandri, V., 1877, «Victor Emanoil, Cavour, Lamarmora», in *Convorbiri literare*, XI, n. 12, 1 martie, p. 429-434.
- Baffi, M., 1955-1956, «Un grande studioso scomparso: Claudio Isopescu», in *Buletinul Bibliotecii Române din Freiburg*, vol III.
- Bandini Buti, M., 1942, «Poetesse e scrittrici», in *Enciclopedia biografica e bibliografica "italiana"*, serie VI, vol. II, Roma, Editore Tosi, p. 336-337.
- Bărgăuan, B., 1938, «Creangă în italienește», in *Fond și formă*, I, 1, p. 24-26.
- Benche, A., 1937, «Cezar Petrescu în italienește», in *Studii italiene*, IV, p. 172-175.
- Bottasso, E. (a cura di), 1991, *Catalogo storico delle edizioni Pomba e UTET 1791-1990*, prefazione di Giovanni Spadolini, introduzione di Enzo Bottasso, Torino, UTET.
- Canini, M.A., 1865, *Dizionario etimologico dei vocaboli italiani di origine ellenica, con raffronti ad altre lingue*, compilato da Marco Antonio Canini e preceduto da una monografia sui nomi Dio e Uomo e sui vocaboli affini, Torino, UTET.
- Caragiale, I.L., 1944, *Scene romene*, Firenze, Sansoni.
- Caragiale, I.L., 1952, *Una lettera smarrita*, Milano, Universale Economica.
- Cârja, I. (a cura di), 2011, *Unità nazionale e modernità nel Risorgimento italiano e romeno, Atti del convegno internazionale in occasione dei 150 anni dell'Unità d'Italia (Bistrița, 10-12 dicembre 2010)*, Cluj-Napoca, Presa Universitară Clujeană.
- Colombo, A., 2005, *Gli ebrei hanno sei dita*, Milano, Feltrinelli.
- Eliade, M., 1933, «Traduceri din autori români», in *Cuvântul*, anno XI, no. 2998, 30 agosto.
- Fanella, C., 2011, «Anna Colombo, traduttrice di Creangă», in Condrea Derer, D., H. Stănculescu (a cura di), *Un secol de italianistică la București*, vol. III, *Actele Colocviului Internațional „Fortuna labilis studia perennia”*, București, Editura Universității din București, p. 362-371.
- Firța, A. (a cura di), 2016, *Carteggio (1930-1976) Carlo Bo, Dragoș Vrânceanu*, Alessandria, Editori Dell'Orso.
- Greco, O., 1875, *Bibliobiografia femminile italiana del XIX secolo*, Venezia, Presso i Principali Librai, p. 493-499.
- Guarnieri, S., 1941, «Pavel Dan», in *Letteratura*, V, 4, ottobre-dicembre, p. 91-97.

- Guida, F., 1984, *L'Italia e il Risorgimento balcanico: Marco Antonio Canini*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- Ichim, F., 1981, *Scrisori către Camil Petrescu*, București, București, Minerva.
- Iorga, N., 1938, «Un pensatore politico italiano all'epoca del Risorgimento: Marco Antonio Canini», in *Bulletin de la section historique de l'Académie Roumaine*, tome XX, București, estratto disponibile online: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/56/Nicolae_Iorga_-_Un_pensatore_politico_italiano_all%E2%80%99epoca_dell_Risorgimento_-_Marco_Antonio_Canini.pdf.
- Marcu, A., 1926, «Un fedele amico dei Rumeni: Giovenale Vegezzi Ruscalla», Livorno, Giusti, estratto da *Il Giornale di politica e di letteratura*, II, quad. 8, agosto, 26 p.
- Monteverdi, A., 1948, «Ricordo di Arturo Farinelli», estratto da *Cultura neolatina*, VIII.
- Onciulescu, T., 1940, «Giovenale Vegezzi-Ruscalla e i romeni», in *Ephemeris Dacoromana. Annuario della Scuola Romana di Roma*, IX, p. 351-445.
- Petrescu, C., 1935, *La capitale*, introduzione di M. Ruffini, traduzione di C. Ruberti, Torino, UTET.
- Prampolini, G., 1961, «Letteratura romena», in *Storia della letteratura universale*, vol. 7, p. 818-849.
- Russo, A., 2006, *Nel desiderio delle tue care. Scritture private e relazioni di genere nell'Ottocento risorgimentale*, Milano, Franco Angeli.
- Silvestru, R., 1937, «Duiliu Zamfirescu în italienește», in *Studii italiene*, IV, p. 77-91.
- Spadolini, G., 1991, «Prefazione», in Bottasso, E. (a cura di), *Catalogo storico delle edizioni Pomba e UTET 1791-1990*, Torino, UTET, p. IX-XIV.
- Topoliceanu, H., 2020, «Dal prototesto al metatesto: note in margine alla versione italiana di una favola di Creangă nella traduzione di Anna Colombo», in *aic*, 26, p. 165-178.
- Vegezzi-Ruscalla, G., 1857a, «Parabola De seminatore ex evangelio Matthei in LXXII Europaeas Linguas ac Dialectos versa et Romanis Characteribus express impensis Ludovici Luciani Bonaparte», in *Rivista Contemporanea*, V, giugno, p. 299-303.
- Vegezzi-Ruscalla, G., 1857b, «Della facoltà assimilativa della stirpe latina», in *Rivista Contemporanea*, V, novembre, p. 404-414.
- Vegezzi-Ruscalla, G., 1859a, «Della convenienza di un corso di etnologia», in *Rivista Contemporanea*, VII, aprile, p. 81-88.
- Vegezzi-Ruscalla, G., 1859b, recensione a M.A. Canini, *Studii istorice asupra originei națiunii române*, Bucarest, 1858, in *Rivista Contemporanea*, VI, aprile, p. 236-237.
- Vegezzi-Ruscalla, G., 1863, *Prolusione al libero corso di lingua, letteratura e storia rumana nella R. Università di Torino*, Torino, Tip. Derossi e Dusso.
- Vegezzi-Ruscalla, I., 1859, «Florica e Daïna», in *Rivista Contemporanea*, VII, marzo, p. 355-371.
- Vegezzi-Ruscalla, I., 1862, «Baba-Dokia», in *Rivista Contemporanea*, X, novembre, p. 251-285.
- Vegezzi-Ruscalla, I., 1870, *Baba-Dokia – Florica – Daïna*, Torino, G. Civelli.
- Vegezzi-Ruscalla, I., 1881, *La regina di Romania in Italia*, Roma, Civelli.
- Zamfirescu, D., 1926, *Sasha*, translated from Romanian by Lucy Bing, with a preface by Marcu Beza, London, A.M. Philpot.
- Zamfirescu, D., 1929, «Ritorno alla terra», traduzione di E. Loreti, in *Due lire di novelle*, V. n. 6, p. 16-19.
- Zamfirescu, D., 1932, *La vita in campagna*, introduzione e traduzione di Agnese Silvestri Giorgi, UTET, Torino.

Materiali d'archivio

Archivio UTET, ex scatola 81, corrispondenza collana *Scrittori stranieri*.

Archivio UTET, ex scatola 77, pratiche traduzioni, fasc. 2.

Archivio UTET, ex scatola 78, pratiche traduzioni, fasc. 2.

Archivio UTET, ex scatole 106-111, corrispondenze editoriali, mazzo 2, corrispondenze editoriali, fasc 3, 1957-1961 I-P.

Archivio UTET, ex scatola 10, documenti storici, 6/18-6/142.

Archivio Einaudi, *Corrispondenza con autori e collaboratori italiani* (1931-1996), 3178, cartella 157, fascicolo 2382, Petronio Giuseppe, f. 13. Lettera indirizzata dalla casa editrice Einaudi, non firmata, a Petronio, redatta il 5 marzo 1942.

Sitografia

Centro Studi sul Federalismo, s.d., «Merlini, Gianni», <https://www.bibliotecabobbio.unito.it/it/sezioni/sezione-europea-gianni-merlini/gianni-merlini>.

D'Alessandri, A., 2020, «Vegezzi-Ruscalla, Giovenale», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 98, [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovenale-vegezzi-ruscalla_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovenale-vegezzi-ruscalla_(Dizionario-Biografico)/).

Guanini, E., 2015, «Petronio, Giuseppe», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 82, [https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-petronio_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-petronio_(Dizionario-Biografico)/).

Strappini, L., 1995, «Farinelli, Arturo», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 45, [https://www.treccani.it/enciclopedia/arturo-farinelli_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/arturo-farinelli_(Dizionario-Biografico)/).

Tamborra, A., 1975, «Canini, Marco Antonio», 18, in *Dizionario biograficã degli Italiani*, vol. 18, [https://www.treccani.it/enciclopedia/marco-antonio-canini_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/marco-antonio-canini_(Dizionario-Biografico)/).

All links were verified by the editors and found to be functioning before the publication of this text in 2024.

DECLARATION OF CONFLICTING INTERESTS

The author declared no potential conflicts of interest with respect to the research, authorship, and/or publication of this article.

FUNDING

This work was financed by national funds through the Ministero dell'Università e della Ricerca, research project PRIN 2022, "Literary translation and 'cultural transfer' between Italy and Romania: creation of a bilingual digital archive of literary translations from Italian into Romanian and from Romanian into Italian" (Codice del progetto: 20223H7759 CUP: D53D23014750006).

Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Daniela Andreea BĂLAN¹

SOLENOID AS WORLD LITERATURE

Abstract. This study proposes an analysis of the novel *Solenoid* from the point of view of world literature theories. The aim of the article is to demonstrate how this contemporary type of discourse contributes to a reevaluation of Cărtărescu's writing in the national sphere, where world literature theories have not been widely explored yet and where Cărtărescu's novels have sometimes received divergent opinions. First, we will situate our discourse in the context of world literature current debates. Second, Cărtărescu's novel will be placed in a network of world writers we consider he belongs to. The third part is dedicated to the way in which the image of Bucharest is constructed in the novel. The closing section will clarify the reasons why Cărtărescu's novel sets into motion but, at the same time, challenges world literature's network of writers that it establishes strong connections with.

Keywords: world literature, international public, Bucharest, networks, surrealism

1. World literature and its contemporary debates

The present article puts forward a reinterpretation of Mircea Cărtărescu's novel *Solenoid* through the filter of world literature theories, still considered a state-of-the-art discipline in comparative studies, continuously inciting debates in the academic communities. The paper is part of an extended investigation designed to formulate how the Romanian writer's style changed once his literature entered a large international context and how the circulation and the international recognition of his literature

¹ Charles University of Prague, Czech Republic, <balan.daniela.andreea@gmail.com >.

impacted the national perception of Cărtărescu's works. The aim of this research is to demonstrate that although the Romanian writer's literature impacts, challenges, and contributes to world literature's most fervent intertextual networks of writers, in the national context he is disregarded and even denigrated. It is a paradox which needs to be closely analyzed and deconstructed in the form of a case study on world literature.

Among Cărtărescu's novels, *Solenoid* is still the one which has the widest circulation on the international book market, as it was translated in many more languages than the trilogy *Orbitor* [*Blinding*], for example. In the summer of 2022, it was awarded the Los Angeles Times Book Prize for Fiction, which confirmed once more how important and valued Cărtărescu's voice is in the American literary space. The award becomes even more significant when we acknowledge that, unlike the first part of the 20th century, for which comparatists such as Pascale Casanova considered Paris the cultural centre of world literature – or, in Casanova's words, the “capital of the literary world” (Casanova 2004: 24), nowadays we see how this centre has shifted to the American space.

Furthermore, it is in the American cultural space where world literature theories found a very solid ground and where they flourished the most. The activity of the Institute for World Literature (IWL) associated to Harvard University has confirmed this fact, since it was created in order to encourage the study of literature in the context of a globalizing world. Thus, world literature has become, in the last decades, more and more important in areas such as the study of literature's role in “helping all of us to think more deeply and to envision ways the world could be remade” (Damrosch 2020a: 4), as David Damrosch notes, or in the study of the national literatures, not to mention the methods we use when we study or compare literatures. Also, globalization brings a lot of changes which, in the Damrosch's words, “require us to rethink the ways we read, the ways we organize our programs, and the ways we carry on virtually every aspect of our scholarly life and work” (Damrosch 2020a: 5). Naturally, central issues in comparative studies, related to the literary canon, the circulation of texts, or translation are reevaluated by world literature theories.

Consequently, world literature, as a concept, encompasses several debates originated from the phenomenon of globalization. However, the

discipline reunites diverse, sometimes conflicting, positions. If David Damrosch argues for a transnational model (Damrosch 2003: 4) stemming from the circulation of texts, other researchers criticize this view. More exactly, Damrosch claims that “world literature is not an infinite, ungraspable canon of works but rather a mode of circulation and of reading” (Damrosch 2003: 5). While this transnational model is fuelled by the circulation of texts and implicitly by their translation in as many literary spaces as possible, Emily Apter proposes the theory of the untranslatable, arguing for “an approach to literary comparatism that recognizes the importance of non-translation, mistranslation, incomparability and untranslatability” (Apter 2013: 4). Additionally, she does not approve of the tendencies “toward reflexive endorsement of cultural equivalence and substitutability” (Apter 2013: 2), in their ambition to investigate national literatures by assigning them labels and by trying to cover as many literatures as possible. From her point of view, this ambition “to zoom over the speed bumps of untranslatability in the rush to cover ground” (Apter 2013: 3) tends to become reductionist, if not superficial (especially because of its imperialist agenda). We won’t delve into similar critiques, like the one formulated by Pheng Cheah: “Instead of exploring what literature can contribute to an understanding of the world and its possible role in contemporary globalization, theories of world literature have focused on the implications of global circulation for the study of literature” (Cheah 2016: 5). In exchange, we will approve the rather “pluralistic” model proposed by Damrosch: “What we need are pluralistic studies that admit materials which challenge and modify the aesthetic, political, and historiographic frameworks we bring to them.” (Damrosch 2020a: 333). This approach is not only more balanced and comprehensive in trying to combine the history of literature with the discipline’s history and methods, but it also encourages an attentive and informed reading of a literary text. As a result, the national context in which a text is produced is not ignored, and close reading practices don’t fall under rigid theories.

In the case of a well-established author, whether a novel is written or not for an international audience, it will be rapidly brought on the international market and it will be assigned a certain label. Cărtărescu has been read as a “peripheral” writer (Damrosch 2020b: 177), for instance.

David Damrosch (2020b: 177) and Delia Ungureanu (2020: 257) analysed his position as a “peripheral” writer and his relation to other writers. Placing Cărtărescu in a grouping of writers alongside Kafka and Borges, Damrosch notes that the Romanian writer “purposefully overlaps the local and the universal outline” (Damrosch 2020b: 181). As a result, whether he is read by a Romanian or by a foreign reader, an informed reading will take into account both the local and the “universal” aspects that compose the image of Bucharest, for instance. Nonetheless, given the complex architecture of his novels, there is no wonder they circulate on international book markets and are well received, while “at home” they still incite controversies. In the Romanian literary space, there were some public debates regarding the relation between his international prestige and the funding he received from the state. The issue was clarified by Professor Mircea Vasilescu in 2018.

But before looking closer into Mircea Vasilescu’s analysis, we need to clarify what we consider Cărtărescu’s position is into the world literature’s larger network. We have already clarified our position towards him as a writer when we stated he is a well-established international cultural personality. It is not only due to the numerous prestigious awards he received, but, equally important, because his works are translated into twenty-three languages. Currently, there are three translations in progress for *Theodoros*, his latest novel, all of them announced for the fall of 2024, in German, Spanish, and French. On the one hand, the fact that his latest novel has been proposed for translation in several languages immediately after publication is a proof that *Solenoid* represents a turning point in the Romanian writer’s career: it both confirmed his place alongside important or “canonical” writers (such as Kafka, Borges or Marquez) and helped him strengthen his status (since the trilogy *Orbitor* [*Blinding*] was rather hard to translate entirely). On the other hand, there are clues in the novel, as well as in the published diary of the author, which point that *Solenoid* was written for an international public.

In a novel written for an international readership, certain themes are treated specifically. For example, the city’s image does not abound, necessarily, in details regarding the general history of the place (since they won’t be recognizable for foreign readers). Instead, it can draw

more on surreal images, for example. It is only one of the techniques the author uses in order to inscribe his texts in a grouping of writers alongside Borges and Marquez. Nevertheless, when we interpret Cărtărescu's novel from this point of view, not only do we obtain a very dynamic and almost new investigation, since the relation between his works and world literature has barely been explored so far, but we also touch the problematic interaction between his literature and the Romanian cultural space. We will try to elaborate a case study on world literature and its implications in the contemporary Romanian literary space.

2. Cărtărescu as a world literature writer

A special case in the contemporary Romanian literature, Mircea Cărtărescu faces a paradox: his works are praised by a wide international public and by researchers, but at the same time he was derogated by some media and cultural actors inside the national sphere. The controversies are detailed, and the prejudices are demystified by Mircea Vasilescu in his study about Romanian culture (2018). For instance, he analyzes a couple of press articles written with the intention of manipulating the public into thinking that Cărtărescu's texts were translated abroad with the Romanian state's funding. Besides, they insinuated that the value of his writings hardly justifies the amount of the funding. Vasilescu shows that the first text written by Cărtărescu and translated abroad was *Visul* [*Le rêve*], translated into French in 1992, when there wasn't any legislation regulating the possibility of funding. The translations that followed have been put into motion by the initiative of other foreign publishing houses:

“Between 1992-2005, 25 books were translated in the following countries: France (5), Hungary (3), Italy (3), Germany, Norway, USA, Sweden, Bulgaria (2 each), Spain, Netherlands, Ireland, and Slovenia (1 each). Without any financial support from the ICR², as

² Romanian Cultural Institute.

the *Translation and Publication Support Program* only started working in 2006; the books appeared «on the open market», because that is what the publishers in the respective countries decided. And here one more thing should be mentioned: sometimes, the translations were started by the initiative of translators from Western European countries, who were familiar with the Romanian language and literature, and who put their competence, connections and enthusiasm at the service of our literature, more than we do it ourselves. [...] In 2005, with 25 volumes published in 12 countries, Mircea Cărtărescu was already the most translated contemporary Romanian writer. From 2006 to June 2018, with or without ICR financial support, other 70 books appeared. In total, for now, there are 95 volumes [...]. According to the data on the website of the National Book Center, only 32 titles appeared with funding from ICR [...]. A third from the total."³ (Vasilescu 2018: 195-196).

Mircea Vasilescu's investigation is important because it unveils the scepticism and distrust that a part of the Romanian public and even intellectuals projected upon Cărtărescu's name. In spite of the national ambition for validation on the international scene, when aspirations became reality, they were considered false and misleading.

Furthermore, this investigation helps us correlate the unfavourable attitude of those public actors with the bleak atmosphere hovering over the city of Bucharest, both in *Solenoid* and in the published diary that the author wrote between 2011 and 2017. The city is sometimes a distressful and hostile space, deeply ingrained in his being (especially in his mind), a kind of creature with which the narrator shares a symbiotic relationship, but by which he sometimes feels rejected or in which he cannot fit anymore. In the first pages of his diary, *Un om care scrie*, which he had been writing almost at the same time with *Solenoid* (and therefore represents the "poetics" of the novel, describing the process of writing *Solenoid*), he

³ All quotes from the Romanian language are provided in my translation. All quotes from *Solenoid* (Cărtărescu 2022a) are provided from the English translation of the novel, made by Sean Cotter.

writes about his disappointments. He confesses about all the “misery [...] and problems without end [...], here in this country, among these people who have been eating me alive, as well as my soul and everything else good inside me. Another outburst of hate and frustration that I don’t want to write here about” (Cărtărescu 2018: 12). A day later he noted down: “I have written so many books in order to be loved by other people. Of course, the result was the opposite” (Cărtărescu 2018: 14). Obviously, the author’s disappointment is related to the hostility he is treated with in Romania, despite his international success. However, we cannot overlook the highly subjective component of this diary and therefore we consider the strong manner in which the diary’s author expresses his disappointment as a metaphor for how the hypersensitive mind of the narrator in *Solenoid* is created.

Alongside the dense and hallucinatory sadness that wires his diary and his novel, the use of obsessive repetitions represents a stylistic feature that makes Cărtărescu’s works recognizable (see, for instance, the narrator’s recurring dreams, or the sunlight of a certain quality reappearing and reverberating in a certain state of mind, in *Solenoid*). All these occurrences form the universe of a fluid character who seems, at the same time, accepted and rejected by the space he lives in. Travelling by tram a long way, in order to teach in a remote school, starts as a torture and later transforms into a surreal experience, when the teacher miraculously finds a way to enter the old factory. The more he tries to escape from his city, the deeper he enters into Bucharest’s secluded areas.

Cărtărescu overtly denies any intention to represent his country in his novels. The question is if his writings confirm his statement (since he tries to “escape” from the “obligation” to represent his natal place, but at the same time he writes about the capital of his country). In his 2004 essay, “Europe has the shape of my brain”, he clearly asserts his position: “I do not intend to [...] turn into the ‘duty-Romanian’, who represents his country at conferences with monotonous regularity. I have no one and nothing to represent except myself and my books. My writing is my only motherland” (Cărtărescu 2004: 64).

But, although the writer refuses to represent his country, a considerable part of his work is filled with the image of Bucharest. David Damrosch also noticed that only “few writers identify so perfectly with their natal

city [...]. It is impossible to separate his work from the strong autobiographic component. However, Cărtărescu was never happy with the role of a local writer" (Damrosch 2020b: 198). The close relation between his ambition to write for an international public and the continuous revaluation of his native city is a research topic requiring special attention, as noted by Damrosch.

All literary works are created within what we call national literature and bear the imprint of the literature in which they are produced throughout all the spaces in which they circulate. Moreover, when circulating, a work gains in translation, in the sense that certain of its elements can vary more than others, and it is the translator's responsibility to determine which elements need to be rendered as accurately as possible. In a valuable translation, the result is not a lessening of the original version, but, according to David Damrosch, a "heightening of the natural creative interaction of reader and text" (Damrosch 2003: 292). From the perspective of world literature theories, writers can be studied individually or investigated in different intertextual networks⁴.

For example, we could read Mircea Cărtărescu as part of the same literary network that includes Franz Kafka, Jorge Luis Borges, and Gabriel Garcia Marquez. As the writer himself confesses in his diary, he saw *Solenoid*, from the beginning, as a Kafkaesque novel: "As an atmosphere, it will be a somber book, a Kafkaesque book [...] of fear and despair, a protest against the dying of consciousness" (Cărtărescu 2018: 49). Therefore, the novel published in 2015 is rather closer to Kafka's diary, which is visible right from the first pages of the book. One of the novel's mottos quotes a fragment from Kafka's *Journal*. Moreover, the narrator obsessively returns to a certain paragraph about dreams from the same source, a fragment that can be considered a metaphor for the entire novel. In the same novel, one can find a suite of surrealist symbols (different colours, crimson doors, various objects that become portals to other worlds, childhood games as a source of access to higher knowledge), as well as

⁴ Delia Ungureanu comments Cărtărescu's works as nodes in a larger intertextual network of writers in her article, "Forța revoluționară a periferiei: *Levantul*, *Nostalgia* și literatura mondială" [The revolutionary force of the periphery: *The Levant*, *Nostalgia*, and world literature"] (Ungureanu 2020: 259).

an intertextual allusion to Garcia Marquez's novel *One hundred years of solitude* (the city of Bucharest is raised to the sky at the end of the novel like Macondo in Marquez's book; the writer himself confesses in an interview that *Solenoid* represents a "reversed" history of Marquez's story) (Cărtărescu 2022b). Last but not least, at the end of the novel, after the city is raised by the force of those solenoids spread over its entire surface, the survivors can see what was hidden underneath: Dante's Inferno.

3. Building *Solenoid*, rebuilding Bucharest

Cărtărescu built Bucharest's image as an immense intertext which brings together important nodes of world literature, finding a common trait in the importance that all these writers (Kafka, the surrealists, Marquez) ascribe to memory. Not coincidentally, then, the novel begins with an exercise in transcribing dreams from the narrator's diary into his manuscript. Moreover, Cărtărescu intended the dream journal to form the core of the novel, whose initial title was planned to be *Anomaliile mele* [*My Anomalies*]. In his *Journal*, Cărtărescu refers to *Solenoid* using the title *Anomaliile mele* almost until the moment of publication. Thus, the city itself becomes, in the novel *Solenoid*, an extended diary that hides, at every step, general and personal histories, revealing stories, and a traumatic childhood ("Has anyone else described childhood as a torture chamber?", wonders the narrator – Cărtărescu 2022a: 124); in short, the architecture of a hyperlucid mind for which the exercise of remembering and writing represents the only escape from one's own inferno. The only possible escape seems to be towards the "Other" (since the narrator finally chooses to remain with his family). "In the end, it's about solidarity between people. I would say that this is the last word of this novel", confesses the writer in an interview (Cărtărescu 2022b). After he chooses to stay with his family, the narrator confesses: "I have so often felt – in those moments I never thought I would experience – that I did escape in the end, that I flew through all dimensions in an unexpected escape from self" (Cărtărescu 2022a: 627). To reach such a conclusion and to accept it with serenity, the narrator needs to go through inner torments, through the labyrinths of memory:

"My teeth, my pigtails, my old pictures, these are strange phantoms spilling out of the crypt of memory, incarnate, hardened memories, shining, concrete. Not evidence of your youth's reality, or the body in which your being once lived as a child, but evidence of the unreal nature of time itself, of the coexistence and interpenetration of ages, eras, bodies, within the unanimous hallucination of the mind and world." (Cărtărescu: 2022a: 196).

Thus, the protest against the "dying of consciousness" (Cărtărescu 2022a: 601), one of the novel's metaphors, refers to the perseverance to explore the memory's depths in the most profound way possible, even if sometimes, during the process, the narrator almost enters the uncertain territory of hallucination. In fact, only this breaking through the barriers of the "reality" or the "possible" are proof that the individual has reached the limit of its human being, that he has descended as low as he could, questioned as much as he could, and engaged in this search all the dimensions accessible to him. Meditating on the act of writing and the literature's ability to break through the limits of the real, the narrator confesses: "that's what literature must be, in order to mean something: an act of levitation over the page, a pneumatic text without any point of contact with the material world. I knew that I would never write anything that could burrow into the page [...]. I knew that you shouldn't really write anything but Bibles, anything but Gospels." (Cărtărescu 2022a: 317). Metatextual comments of this kind show that the novel is also a meditation on the role of literature.

In the ambition to create a prophetic text, the boundaries between memory and imagination are blurred, as well as the boundaries between the "psychological realm", as the narrator calls it, and the material space: "Nothing was sculpted in material, rather in feelings: in fear, in joy, heartache, appetite, and curiosity. I lived in a mental landscape, I was still developing inside a uterus, but the uterus of my own head, which I needed to crack like an egg to extend my bones, awkwardly, into that which I would soon call reality" (Cărtărescu: 2022a: 149). We could say, therefore, that in *Solenoid* the city is, first of all, a mental landscape: "For a while, the city was gentle and familiar, I knew the streets and buildings around our house [...]. After purring lazily for a

while, the city began to growl like an irritated animal" (Cărtărescu 2022a: 149). The city becomes an expression of the narrator's disturbed consciousness. The architecture of emotions and feelings that the writer projects on the space shows how in the image of Bucharest the local and the universal plans overlap, as noted by David Damrosch in the essay dedicated to Cărtărescu:

"Cărtărescu chose a path different both from Joyce and Pamuk's local specifics, common for realism, and also from the complete absence of localization, with a symbolic effect, from Kafka or Borges. [...] Mircea Cărtărescu does not choose one of these possibilities, but makes use of both, in a deliberate overlapping of the local plan with the universal one [...]." (Damrosch 2020b: 181).

On a huge canvas filled with emotions, by superimposing the local dimension (Bucharest with its streets and eclectic architecture, its ruins, misery, and desolate areas) on the universal plan (the limit being the cosmos, as in *Blinding*), Cărtărescu intends to create his own city, as he confesses in an interview:

"When I was a young writer, I was jealous of the writers who had their own cities. Of Jorge Luis Borges who had Buenos Aires and always wrote about this fabulous city. Of Fyodor Dostoevsky who had Sankt Petersburg. Of Lawrence Durrell who had Alexandria. Of course, James Joyce invented, in a way, a fabulous Dublin. I had in mind, by writing, to appropriate my own city. If I couldn't find an interesting real city, I should invent it. So, in a way, I recreated Bucharest, and, in another way, I invented it. If you come to Bucharest, you will very soon realize that it has little to do with its image in my novels. I've invented much of it. I tried to create a coherent image of, as I call it in my novel, 'the saddest city in the world', a city full of ruins, a city full of images of the old glory which is no more. I made Bucharest in my own image, in my own personality. I tried to transform it into some sort of alter ego or a twin brother. I projected myself on the very eclectic architecture of

this city, which has several layers of history and architecture.” (Cărtărescu 2022b).

The city’s architecture reveals the intention to produce a text that not only fits into the world literature’s landscape, but also challenges it, through its eclecticism, and, because none of its features is fully explored, the text resists any labelling. The image of the city is composed of the Kafkaesque atmosphere, of sadness and dense nostalgia, of surreal symbols that the narrator discovers everywhere, all absorbed by the unexpected ending, in which one can read the intertextual allusion to Garcia Marquez’s novel, with the entire edifice built in the more than 800 pages being torn down, and with the final image of the city raised to the sky.

4. Local and universal perspectives

Throughout the novel *Solenoid*, Bucharest is referred to several times as the “saddest city in the world”, and the phrase also appears in the writer’s diary. The old factory is one of the monuments of sadness: “like all of Bucharest, the saddest city on the face of the earth, the factory had been designed as a ruin from the start, [...] as a silent, submissive, masochistic bowing of the head in the face of the destruction of all things and the pointlessness of all activity” (Cărtărescu 2022a: 98). To some extent, the protest against the “dying of consciousness” is a protest against disregarding the ephemeral character of the world and of life. Here, the Kafkaesque atmosphere is not fully assumed because, as Damrosch also observes, while Kafka “radically delocalizes his writings” and places them “in a strange no-man’s land” (Damrosch 2020b: 178), for Cărtărescu the location and the relationship with the material space are very important, even crucial we could say, since he admits that he intended to create in writing a city that would represent his alter-ego.

Another layer of the impressive architecture consists of the surrealistic symbols: the colours (crimson, olive), the special light at an exact moment of the twilight, the very dense substance which composes the dreams, so impenetrable that almost suffocates the narrator’s reality, the different objects that become portals to other dimensions (objects that remind us of

magic realism) and, last but not least, the fluid character of Bucharest's buildings (the narrator's house, the morgue, the old factory). "The house in *Solenoid* is strangely fluid, with a variable number of doors and corridors that sometimes appear only once", notes Delia Ungureanu (2018: 305) in her study dedicated to surrealism and world literature. Also, she reveals the close connection between surrealists and Cărtărescu's novel, which is visible, for example, in how the Romanian writer constructs the setting, reminding us of Breton's novel *Nadja*: "In a décor borrowed almost directly from Breton's *Nadja*, Cărtărescu makes us travel in his paradise of traps, opened by secret buttons like the one in his room that makes us levitate with him every night, as he dreams his Kafkaesque dreams" (Ungureanu 2018: 306). Not coincidentally, the Kafkaesque imaginary represented an important source of inspiration for the dreamlike and hallucinatory atmosphere of surrealist works.

The blurred boundaries between dream and reality and the insertion of magic-realist episodes into the narrative are not a coincidence either. Recalling a childhood memory, the narrator describes the fright he experienced when he got lost in the block of flats on Ștefan cel Mare: "I had already been climbing down the stairs for hours and still the landings did not end. Terrified, I tried to go back up more than once, but there was no point: my parent's door had totally disappeared" (Cărtărescu 2022a: 250). In the old factory or in the morgue, where statues come to life and murder people, in his own home, where he sleeps levitating above his bed after activating the magnetic force of the solenoid, or in the apartment where he grew up, the narrator is constantly having experiences that create not only a surrealist atmosphere, but also a magic-realist scenery, culminating with the book's end, where Bucharest is dislodged from the earth and rises above the ground. The intertexts with the above-mentioned world authors highlight, as Delia Ungureanu notes (2018: 304), the dream-fiction-reality continuum, a constant in Mircea Cărtărescu's writing.

Finally, the eclecticism of his novel proves once again that one of the ways in which the writer challenges world literature theories is through its resistance to any label, stylistic or other. Can we say that *Solenoid* represents one of the most complex contemporary surrealist novels (since it abounds in surrealist symbols)? Rather not, because it is

not only a surrealist text, and this label disregards the influx of scientific theories that play an important role in defining the solenoid and other technological metaphors, throughout the novel.

5. Conclusions

Mircea Cărtărescu does not only belong to the grouping of world writers also comprising Kafka and Marquez, but his literature also fuels it with redefined elements of world culture, such as surrealist symbols mingled with scientific theories, a rare association in contemporary literature. The question is how the filter of world literature theories influences Cărtărescu's work. In the first place, this filter changes the Romanian writer's national reception – proved by the recent publication of critical studies dedicated to his work, to which leading researchers such as David Damrosch contributed, alongside some of the most influential Romanian literary critics. Second, texts gain in translation and their circulation produces new interpretive perspectives – a gain made visible even in public readings. During the reading and conversation with Sean Cotter (the American translator of his novels) in Dallas, Cărtărescu received revealing questions, inviting a fresh reading of the novel's structure, for example (Cărtărescu & Cotter 2023).

Moreover, and perhaps more importantly, in the labyrinthine intertextual game and dialogue engaged with works of other prominent world writers, the Romanian author succeeds to bring together local and universal components. The dynamic relation between the national and the global, in his massive narrative construction, reshapes the network of world writers Mircea Cărtărescu belongs to.

References

- Apter, E., 2013, *Against World Literature: on the Politics of Untranslatability*, London, Verso.
- Casanova, P., 2004, *The World Republic of Letters*, Cambridge, Massachusetts, London, England, Harvard University Press.
- Cărtărescu, M., 2004, "Europe has the Shape of My Brain", in Keller, U., I. Rakusa (eds.), *Writing Europe, What is European about the Literatures of Europe?*, Budapest, EU Press, p. 59-66.

- Cărtărescu, M., 2018, *Un om care scrie, Jurnal, 2011-2017*, București, Humanitas.
- Cărtărescu, M., 2022a, *Solenoid*, translated by Cotter, S., Dallas, Deep Vellum Publishing.
- Cărtărescu, M., 2022b, Interview for *The Reactor* <https://theuntranslated.wordpress.com/2022/10/06/mircea-cartarescus-interview-for-de-reactor-on-solenoid-mites-butterflies-kafka-untranslatability-censorship-a-paradise-in-ruins-and-his-latest-novel-theodoros/>.
- Cărtărescu, M., S. Cotter, 2023, conversation and public reading in Dallas, <https://www.youtube.com/watch?v=XaH411mqw5E>.
- Cheah, P., 2016, *What is a World? On Postcolonial Literature as World Literature*, Durham, Duke University Press.
- Damrosch, D., 2003, *What is World Literature*, Princeton & Oxford, Princeton University Press.
- Damrosch, D., 2020a, *Comparing the Literatures. Literary Studies in a Global Age*, Princeton and Oxford, Princeton University Press.
- Damrosch, D., 2020b, "Du Côté de Ștefan cel Mare. Universalitatea perifericului în *Orbitor I*", in Fotache & Ciotloș (eds.) 2020: 177-195.
- Fotache, O., C. Ciotloș (eds.), 2020, *Harta și legenda, Mircea Cărtărescu în 22 de lecturi*, București, Editura Muzeul Literaturii Române.
- Ungureanu, D., 2018, *From Paris to Tlön. Surrealism as World Literature*, New York, Bloomsbury Academic.
- Ungureanu, D., 2020, "Forța revoluționară a periferiei: *Levantul, Nostalgia* și literatura mondială", in Fotache & Ciotloș (eds.) 2020: 257-281.
- Vasilescu, M., 2018, *Cultura română pe înțelesul patrioților*, București, Humanitas.

All links were verified by the editors and found to be functioning before the publication of this text in 2024.

DECLARATION OF CONFLICTING INTERESTS

The author declared no potential conflicts of interest with respect to the research, authorship, and/or publication of this article.

FUNDING

The author received no financial support for the research, authorship, and/or publication of this review/paper.

Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Ruxandra DRĂGAN¹

THE TRANSLATION OF DENOMINAL *-ED* ADJECTIVAL COMPOUNDS INTO ROMANIAN – A MATTER OF EXPLICITATION

Abstract. Typological differences across languages shape the translators' choice of particular strategies when rendering syntactic and lexical structures that are ubiquitous in the source language, but highly infrequent or non-existent in the target language (Slobin 2004, 2005; Alonso 2018; Capelle 2012; Drăgan 2021; Ibarretxe-Antuñano 2003, et al.). The present article explores the impact of such differences on the strategies adopted to translate English denominal *-ed* adjectival compounds into Romanian and the extent to which they contrive to compensate for the unavailability of said compounds in the target language. It is shown that their absence from Romanian compels translators to overwhelmingly adopt strategies that spell out the syntactic and semantic relations between the two stems of the original compounds (grammatical transposition, compensation by splitting, compensation in place, compensation in kind). Consequently, all these strategies are analyzed as instances of (obligatory) explicitation, and, thus, lend support to the view in the literature that *explicitation* is a universal strategy (Blum-Kulka 1986; Klaudy 2003, 2009; Klaudy & Károly 2005; Molés-Cases 2019, et al.).

Keywords: denominal *-ed* adjectival compounds, translation strategies, compensation techniques, grammatical transposition, explicitation

1. Introduction

Researchers in the field of translation studies have long argued that typological differences across languages directly influence both the strategies selected

¹ University of Bucharest, Faculty of Foreign Languages and Literatures; <ruxandra.dragan@lils.unibuc.ro>, <https://orcid.org/0000-0003-3207-5632>.

to render syntactic constructions prevalent in the source language, but almost non-existent or completely absent from the target language, and the syntactic structures they generate (Ibarretxe-Antuñano 2003; Slobin 2004, 2005; Alonso 2018; Capelle 2012; Molés-Cases 2019; Drăgan 2021, et al.). The effects of these typological differences are visible not only in syntax, but also in morphology, specifically in word formation. Germanic and Romance languages are typologically different as regards the word formation processes they regularly employ to augment their lexicons. The former make extensive use of compounding and conversion, whereas the latter favour affixation. English and Romanian, as representatives of the two families, are a case in point. While the English lexicon incorporates a considerable number of both root and synthetic compounds, stem-stem combinations like *salmon pink* and *stir-fry*, and affix-incorporating structures like *bone-jarring* and *battle-scarred* (Lieber 2009; Plag 2003), and constantly produces novel, spontaneous creations, Romanian has few compounds and uses compounding only infrequently. What is more, Romanian compounds follow different patterns, often incorporating both derivational and inflectional affixation; for instance, *rochița-rândunicii* ('field bindweed') consists of a first stem modified by a diminutive derivational suffix (-iță) and a second stem bearing the feminine Genitive marker -i (*rândunicii*). As a result, the translation of English compounds into Romanian is a problematic process, not only because many English lexicalized forms lack corresponding forms in Romanian, but also, and especially, because translators often have to provide solutions to ad hoc creations.

Following this line of thought, the present article is intended to round off the investigation into the rendering of a number of highly productive classes of English adjectival compounds into Romanian (see Drăgan 2023a for the translation of deverbal *-ing* adjectival compounds; Drăgan 2023b for that of deverbal *-ed* adjectival compounds). In this sense, the article explores the translation of denominal *-ed* adjectival compounds, on the one hand, in order to identify the strategies favoured by translators and the patterns generated by their application, and, on the other hand, in order to determine to what extent the resulting patterns substantiate the claim that explicitation is a translation universal (Blum-Kulka 1986; Klaudy & Károly 2005; Klaudy 2003, 2009; Molés-Cases 2019, et al.). The present investigation, conducted within the theoretical framework

proposed by Hervey & Higgins (1992), is built on a sizeable corpus of lexical items selected from three fantasy novels written by Joe Abercrombie (*The Heroes* 2011; *Best Served Cold* 2009; *Last Argument of Kings* 2008), and their Romanian versions, provided by three different translators: Monica Șerban (*Eroii*, Nemira, 2019), Ruxandra Toma (*Dulce răzbunare*, Nemira, 2017), and Mihnea Columbeanu (*Puterea armelor*, Nemira 2017), respectively. The 386 tokens are distributed into four syntactically and semantically variable patterns: A-Ned items (285 tokens), N-Ned items (71 tokens), Q-Ned items (27 tokens), and V-Ned items (3 tokens).

The analysis will demonstrate that, in order to avoid or mitigate translation loss, translators are compelled to adopt a variety of strategies with opposing effects. Grammatical transposition, compensation by splitting, compensation in place, and compensation in kind (Hervey & Higgins 1992), which all lengthen the source text items to complex phrases and even clausal structures, will be shown to rank high among the translators' choices. Most likely, this is because their selection is often rendered unavoidable by the translators' need to make explicit the complex syntactic and semantic relations holding between the two stems of the original items. On the other hand, the investigation will reveal that compensation by merging, which shortens the original derivatives to single adjectives in Romanian, is roughly three times less frequently employed, due to the fact that the number of spontaneous creations in the source text exceeds that of lexicalized compounds translatable by means of single-adjective equivalents listed in the dictionary. Last but not least, the study will conclude that the prevalence and diversity of compensation strategies with lengthening effect, made apparent by the results of the statistical analysis, lend support to the view of explicitation as a translation universal (Blum-Kulka 1986; Klaudy & Károly 2005; Klaudy 2003, 2009; Molés-Cases 2019, et al.).

The article is structured as follows: Section 2. defines denominal *-ed* adjectival compounds, provides a classification of their patterns, and proposes a number of predictions based on the complexity of the syntactic and semantic relations holding between their two stems. Section 3. uses the theoretical framework proposed by Hervey & Higgins (1992) to catalogue and comment on the various strategies selected by the translators and the syntactic structures they generate in the target language. Section 4.

discusses the statistical results of the analysis and their relevance to the concept of *explicitation*. Section 5. summarizes the conclusions of the study.

2. Background and predictions

Denominal *-ed* adjectival compounds are analyzed in the literature as *attributive compounds* consisting of a first stem (an adjective, a noun, or a quantifier) operating as modifier of a noun-based second stem, and are attributed the meaning “possessing/having X, being provided with or characterized by X”, where X (i.e., the first stem) stands for the modifying property assigned to the denominal second stem (Lieber 2009; Plag 2003; Baciu 2004, et al.). As suggested by the variation in the semantic description of this type of compound, the two stems stand in a rather loose semantic (and syntactic) relation, which would explain why denominal *-ed* adjectival compounds have a high degree of productivity. The exception is the V-Ned pattern, which is analyzed as a type of *subordinate compound* in so far as the first stem is a verb subcategorizing for the noun root of the second stem, interpreted as its argument.

The A+Ned combination appears to be the most productive of the four patterns identified, with 285 items of this kind out of 386 tokens. The reason for its high productivity must be the loose, easily-derivable semantic relation existing between the two stems. The first stem denotes a property that modifies the noun root of the second stem, hence, it is interpreted as Attribute, as illustrated by the paraphrases of the following examples: *a gaunt-faced (man)* < 'a man with a gaunt face', *a weak-nerved (youth)* < 'a youth with weak nerves', *a dewy-eyed (boy)* < 'a boy with dewy eyes', *a low-raftered (room)* < 'a room with low rafters', *a short-hafted (hammer)* < 'a hammer with a short haft'. Of the examples cited, *low-raftered* and *short-hafted* are novel, spontaneous creations with idiosyncratic denominal bases, as are the more unusual combinations *limp-wristed* (*a limp-wristed wave*), *wet-lunged* (*a wet-lunged chuckle*) and *clean-motived* (*a clean-motived set of murders*), among others. On the other hand, many of the examples identified as belonging to this category are lexicalized forms listed in the *Oxford Advanced Learner's Dictionary* (Turnbull ed. 2010): *ill-mannered*, *ill-tempered*, *surefooted*, *cold-blooded*, *thick-headed*,

wide-eyed, old-fashioned, etc. As will be discussed in the following sections, they form a subclass of their own in so far as these adjectival compounds are typically rendered as single adjectives in Romanian by means of compensation by merging. It is also worth noticing that many of the lexicalized forms are built on a semantically limited number of N-*ed* stems denoting inalienable body parts: *-faced* (*red-faced, white-faced, ruddy-faced, spotty-faced*), *-headed* (*thick-headed, curly-headed, hard-headed*), *-haired* (*grey-haired, curly-haired, brown-haired, dark-haired*), *-mouthed* (*bloody-mouthed, foul-mouthed, open-mouthed*), *-lipped* (*tight-lipped, grey-lipped*), *-eyed* (*moist-eyed, damp-eyed, sharp-eyed, bight-eyed*), *-hearted* (*cold-hearted, hard-hearted, soft-hearted*). The availability of these regular underlying micropatterns that describe facial/body features could be another reason why A-Ned compounds are highly productive.

The N+N-*ed* pattern is less well-represented, which suggests that it is most likely less productive, with only 71 tokens out of the total of 386 items. The reason must be the more complex semantic and syntactic relations holding between the two stems of the compounds. Specifically, the first nominal stem is attributed an adjunct-like interpretation, but, as the paraphrases point out, there is much variation in the semantics and syntax of these adjuncts: *a pock-faced man* < 'a man with a face covered with pockmarks' (Possessum), *gold-buckled boots* < 'boots with buckles made of gold' (Material), *a hook-nosed man* < 'a man with a nose like a hook' (Comparison), *a gap-toothed grin* < 'a grin showing a gap between the teeth' (Attributive), *tremble-lipped* < 'with lips trembling' (Manner).

The Q+Ned pattern ranks a distant third in terms of frequency of occurrence with only 27 out of 386 tokens, despite its straightforward internal structure. The quantifier representing the first stem is always interpreted as Attribute of the noun root on which the second stem is based. There is a small number of recurrent structures consisting of one of four quantifiers (*one, two, half, and many*) combined with denominal bases denoting mostly, though not necessarily, inalienable body parts (*one-eyed, one-armed, one legged, two-handed*, but also *many-coloured, one-sided*, or the metaphorical *half-hearted*). It bears mentioning that, once again, many of these compounds are lexicalized forms listed in the *Oxford Advanced Learner's Dictionary* (Turnbull ed. 2010) and translatable as single adjectives into Romanian (*one-eyed* – 'chior', *one-handed* – 'ciung', *many-coloured* – 'multicolor').

In addition to the attributive compounds introduced so far, the corpus also includes three lexical items built on a verb-argument combination: *gape-mouthed* (< 'mouth gaping', i.e., 'agape'), *spread-eagled* (\approx with arms and legs extended'; derived from the nominal 'spread-eagle', a heraldic term) and *pop-eyed* (< 'eyes popping out', i.e., 'with eyes wide open'). They are exceptional instantiations of denominal *-ed* adjectival compounds that follow an unusual pattern since the verbal head precedes the selected argument instead of following it, as is the rule in compounds built on verbs, be they *-ed* or *-ing* compounds (*number-obsessed (cook)* < 'a cook obsessed with numbers', *smoke-filled (corridors)* < 'corridors filled with smoke', *blood-freezing (wail)* < 'a wail that freezes (one's) blood'). Their syntactic and semantic quirks must explain why they are all listed as lexicalized forms in the *Oxford Advanced Learner's Dictionary* (Turnbull ed. 2010).

The typological difference between English and Romanian as regards their preference for compounding vs. affixation and the semantic and syntactic variation within the class of denominal *-ed* adjectival compounds introduced in this section appear to open an avenue for a number of predictions regarding their translation into Romanian. First of all, given the infrequency of compounding in Romanian and the distinct syntactic patterns of compounds in the two languages, the expectation is that their translation will not follow a straightforward path. Translators will presumably provide solutions that reflect two opposing tendencies – reducing the source language tokens to single items or lengthening them to more complex structures. Specifically, the translation of lexicalized compounds is predicted not to be problematic, since they are listed in bilingual dictionaries with Romanian equivalent forms, usually single adjectives, hence the shortening tendency. In contrast, the translation of novel compounds is predicted to reflect the opposing tendency, that of lengthening the source text tokens. This is because the unexpected combinations can only be rendered by making explicit the syntactic and semantic relations holding between the two stems and that can only be achieved by adding lexical material. Last but not least, the tendency to lengthen the source language items is predicted to dominate the picture due to the large number of new, spontaneous creations and, going beyond

the samples included in the corpus, to the fact that English novel compounds are the rule rather than the exception.

As will be demonstrated in the next two sections, the findings of the analysis will generally confirm these predictions.

3. Translation strategies

One of the advantages of the theoretical framework proposed by Hervey & Higgins (1992) is that it allows for more translation strategies to be applied concurrently, which is quite frequently the case when rendering denominal *-ed* adjectival compounds into Romanian. Thus, the prevalent strategy is *grammatical transposition*, which entails the replacement of the original compounds with a number of different syntactic structures ranging from phrases (complex APs, PPs, NPs) to clauses, be they independent or subordinate clauses of various types. That this is the norm is to be expected since using literal translation is prevented by the typological differences between English and Romanian compounding. Nevertheless, as previously suggested, grammatical transposition co-occurs with some other strategies meant to compensate for the very real possibility of translation loss.

One such strategy that is almost always at work is *compensation in place*, a technique which allows for the reduplication of a certain effect in the source text in a different place in the target text. Since word order rules require that premodification in English be replaced with postmodification in Romanian, it follows that the selection of compensation in place is necessary to ensure that the rule is observed. On the other hand, compensation in place can at times effect more than the repositioning of the modifying compound to the right of the nominal head it modifies. The corpus also includes cases where compensation in place leads to a reshuffling of the constitutive elements, i.e. modifying compound and modified nominal, as illustrated in (1) to (3) below:

- (1) a. ... staring at her with *teary-eyed emotion*.
 b. ... cu *privirea înlăcrimată de emoție*.
 '... with [look-the teary with emotion].'

- (2) a. He gazed about in *damp-eyed wonder*.
 b. Privi în jur cu *ochi umezi și mirați*.
 'He looked around with [eyes damp and wondering].'
- (3) a. Cosca split a *crack-lipped grin*.
 b. Pe *buzele crăpate* ale lui Cosca se lăbărță un *rânjet obscen*.
 'On [cracked-the lips] of Cosca stretched [a grin dirty].'

Thus, the two stems of the compound in (1a) are redispersed so that the second stem (*eyed*) becomes the head of the DP in Romanian (*privirea* 'the look') and is modified by the first stem expressed as an AP modifier functioning as Attribute (*înlăcrimată* 'teary'). In its turn, the AP now selects a prepositional phrase functioning as Adverbial of Reason (*de emoție* 'with emotion'), which translates the original nominal head (*emotion*). In similar fashion, the second stem of the compound in (2a) (*eyed*) is reinterpreted as the head of the DP in Romanian (*ochi* 'eyes') and is modified by two coordinated APs, one translating the first stem (*umezi* 'damp'), and the other, the original nominal head (*mirați* 'wondering', instead of *wonder*). A more complex example of reshuffling is illustrated in (3), as the constitutive parts of *cracked-lipped grin* in (3a) are split and rearranged so that the original nominal (*grin*) remains the head of the structure, but is now modified by an AP the translator 'volunteers' into the translation (*obscen* 'dirty'), while the compound itself is rendered as the locative PP *pe buzele crăpate* ('on the cracked lips') and moved to the front of the sentence.

Compensation in kind is another strategy applied concomitantly with grammatical transposition and other compensatory techniques, as illustrated in (4) to (6) below. This strategy is intended to balance out one type of textual effect in the source text by means of another type in the target text; specifically, it entails replacing denotative meanings in the source text with connotative meanings in the target text and vice versa.

- (4) a. *Calmer-headed horsemen* broke to the sides...
 b. *Călăreți cu mai multă minte în cap* porniră pe flancuri...
 '[Horsemen with more sense in head] set out on flanks...'

- (5) a. ... he was staring straight up into *a* twisted, *bulge-eyed* face.
 b. ... văzu că se uită direct la *o față strâmbă, cu ochii ieșiți din orbite*.
 '... he saw that he was staring straight at [a face] twisted,
 [with eyes-the popped out of orbits].'
- (6) a. A few *misty-eyed* mentions around the fire.
 b. Cu numele pomenit de câteva ori de camarazii lui *cu ochii umeziți de tristețe*.
 'With the name mentioned a few times by his comrades
 [with eyes-the damp with sadness].'

While the examples in (4) and (5) both illustrate a shift from denotative to connotative meanings, the structure in (6) instantiates the opposite. Specifically, prosaic *calmer-headed* in (4a) is translated as the idiomatic P-headed adverbial collocation *cu mai multă minte în cap* (\approx 'with more common sense'/'wiser') in (4b), while denotative *bulge-eyed* in (5a) is rendered as the metaphorical expression *cu ochii ieșiți din orbite* (\approx 'with eyes popping out of their orbits') in (5b). In both cases, compensation in kind is applied concurrently with grammatical transposition and compensation by splitting, as the two-stem compounds are translated as syntactically-lengthened idiomatic collocations. In contrast, the connotative meaning of *misty-eyed* in (6a) is translated as the matter-of-fact, descriptive PP *cu ochii umeziți de tristețe* ('with eyes damp with sadness') in (6b). Notice that, in addition to the shift from a connotative to a literal meaning, as a result of compensation by splitting and free translation, the structure also undergoes a syntactic transformation into an internally complex prepositional phrase that incorporates explanatory extra information (i.e. the comrades' eyes were damp because they were sad).

By far the most frequently employed compensatory strategy operating alongside grammatical transposition is *compensation by splitting*. As already illustrated, it involves the use of several words in the target text to translate the meaning of a specific item in the source text. Its prevalence straightforwardly relates to the typological difference discussed in the previous sections, namely, that compounding is a minor derivational process in Romanian and generates items whose internal make-up differs considerably from that of English compounds, especially those that are novel items.

More importantly, compensation by splitting is responsible for the high degree of variation in the syntactic patterns that translate denominal *-ed* adjectival compounds into Romanian, as exemplified in (7) to (13) below:

- (7) a. I like a *tight-lipped* man.
 b. *Îmi plac oamenii scumpi la vorbă.*
 'I like people [expensive at word] > heedful of their words.'
- (8) a. a *foul-mouthed* bowman
 b. *un arcaș spurcat la gură*
 'a bowman [dirtied at mouth] > having a dirty/filthy mouth'
- (9) a. ... and crossed the sea to find a more *broad-minded* master.
 b. ... apoi traversase marea ca să-și găsească un stăpân *cu vederi mai largi.*
 '... then had crossed the sea to find himself a master [with views] more [broad].'
- (10)a. To my eye they seem very much as *violent-tempered* and *mean-spirited* as ever.
 b. *Mie mi se pare că au aceeași fire violentă și meschină dintotdeauna.*
 'To me it seems that they have the same [nature violent and mean] as always.'

All the examples in (7) to (10) are instances of compensation by splitting that generates some type of phrasal structure. *Tight-lipped* in (7a) is rendered as *scumpi la vorbă* (\approx 'heedful of their words') in (7b), and *foul-mouthed* in (8a) is translated as *spurcat la gură* (\approx 'having a filthy mouth') in (8b), both of them idiomatic APs which subcategorize for a PP complement. In their turn, (*more*) *broad-minded* in (9a) is rendered by means of a PP – *cu vederi (mai) largi* ('with views (more) broad') in (9b), while *violent-tempered and mean-spirited* is translated by way of a complex NP with two AP modifiers – *fire violentă și meschină* (\approx 'violent and mean nature') in (10b). Alternatively, compensation by splitting may also produce non-finite verbal structures and even clausal structures like those in (11) to (13) below:

- (11) a. The lanky one helped Hedges up, whimpering, *bow-legged* and bloody-haired...
- b. Sfrijitul îl ajută pe Hedges să se ridice, scâncind, *împleticindu-se*, cu țeasta plină de sânge.
'The lanky one helped Hedges up, [tottering], with the skull [full of blood > covered in blood].'
- (12) a. Cosca's thin hand clutched the table with a *white-knuckled intensity*...
- b. Cosca se apucă *atât de strâns* de marginea mesei, *că i se albiră degetele subțiri*.
'Cosca grabbed the edge of the table [so tight that his thin fingers whitened].'
- (13) a. Yolk stood up, *wide-eyed*.
- b. Gălbenuș se ridică și *făcu ochii mari*.
'Yolk stood up and [made eyes-the big] > opened his eyes wide.'

While the second denominal adjectival compound in (11a) (*bloody-haired*) is another instance of a prepositional phrase incorporating a complex AP (*cu țeasta plină de sânge* (lit. 'with skull-the full of blood' > 'his head covered in blood')), the first N-Ned compound (*bow-legged*) is rendered as a non-finite verbal form, i.e., a gerund (*împleticindu-se* 'tottering'). Interestingly, compensation in kind is also involved in the translation of this compound as the Romanian variant is the result of metonymic shift; thus, the meaning of the property-denoting *bow-legged* (i.e., 'having bow-shaped legs') is translated by means of an event-denoting gerundial form that is semantically related to the original item (in so far as having bowlegs may cause one to totter). Compensation by splitting, compensation in place and grammatical transposition are all involved in the translation of *white-knuckled intensity* in (12a). The resulting syntactic structure is an instance of both reshuffling and lengthening, as the nominal the compound modifies (*intensity*) is rendered as the AdvP *strâns* ('tight') modified by the DegP *atât de* ('so'), which, in combination with the complementizer *că* ('that'), mark the presence of an Adverbial Clause of Result. It is this subordinate clause that actually renders the meaning of *white-knuckled* (*atât de strâns* [...], *că i se albiră degetele subțiri* ('so tight [...]

that his thin fingers whitened'). Finally, compensation by splitting is also responsible for the translation of *wide-eyed* in (13a), a depictive phrase functioning as Predicative Adjunct, into another clausal structure, a main clause built on the idiomatic light-verb collocation *a face ohii mari* ('open one's eyes wide').

Unlike the strategies discussed so far, which all result in the syntactic expansion of the source text derivatives, compensation by merging has the opposite effect. This technique is intended to reduce a complex phrase in the source text to a single word or a shorter phrase in the target text. In this case, the items translated by means of compensation by merging are English lexicalized compounds rendered as single adjectives into Romanian (see (14) to (16) below):

- (14) a. But you, my friend, are constant, *clear-sighted*, *single-minded*.
 b. Însă tu, prietene, ești statornic, *perspicace*, *hotărât*.
 'But you, friend, are constant, [insightful], [determined].'
- (15) a. How wonderfully *old-fashioned* of you.
 b. Ce minunat de *demodată* ești...
 'How wonderfully [old-fashioned] you are...'
- (16) a. Exceptionally *cock-eyed* notions, as it happens.
 b. Niște idei exceptional de *neghioabe*, după cum s-a văzut.
 'Some ideas exceptionally [foolish], as it turned out.'

All four compounds in the examples above are listed in the *Oxford Advanced Learner's Dictionary* (Turnbull ed. 2010) and are translated by means of lexicalized single adjectives: *perspicace* 'clear-sighted', *hotărât* 'single-minded', *demodată* 'old-fashioned', and *neghioabe* 'cock-eyed'. In the case of *cock-eyed*, notice that compensation by merging operates concurrently with compensation in kind, given the shift from connotative to denotative meaning; metaphorical *cock-eyed*, meaning 'preposterous', 'ludicrous', is rendered as the plain evaluative adjective *neghiob* ('foolish', 'stupid'). Generally speaking, compensation by merging will naturally apply to lexicalized compounds listed in bilingual dictionaries as having single adjective corresponding forms, as evidenced by the great majority of the examples

in the corpus translated by means of this strategy. Infrequently, compensation by merging may also be used to translate a novel creation, for instance, *rough-heaped* in *a rough-heaped mass of yellow grass*, rendered as *neregulată în o întindere neregulată de iarbă îngălbenită* ('an [uneven] stretch of yellowed grass').

Last but not least, as has been pointed out, literal translation is seldom available to Romanian translators since English adjectival compounds rarely have corresponding forms in this language (Drăgan 2023a, 2023b). Moreover, those that do are typically deverbal *-ed* compounds built on [adverb + past participle] combinations (Drăgan 2023a), and never of the denominal kind. The presence of only two instances of literal translation in the corpus does lend support to the claim. What is more, in both cases, literal translation operates only on the surface (formally), in so far as an English compound is translated using a Romanian compound. Beyond their resemblance in form, the internal make-up of the Romanian items points to the concomitant application of grammatical transposition in both cases, as well as of compensation in place in (17b), and free translation in (18b):

- (17) a. a clumsy, low-born, *ill-mannered* oaf
 b. un mârlan stângaci, *prost-crescut*, de origine joasă
 'an oaf clumsy, [badly-educated], of low origin'
- (18) a. One more report of Nicomo Cosca's death, and one more only. Few people indeed would consider that anything other than an entirely righteous and *public-spirited* –
 b. Prea puțini vor fi aceia care să considere moartea lui Nicomo Cosca drept altceva decât o *binemeritată* și dreaptă...
 'Few will be those who will consider Nicomo Cosca's death something other than a [well-deserved] and righteous...'

As the examples above indicate, while the original compounds, *ill-mannered* and *public-spirited*, are instances of the A-Ned and N-Ned patterns, respectively, grammatical transposition renders them as Adv-Ved items in Romanian, and, in (17a), compensation in place repositions the adjectival compound to the right of the nominal head ([*un mârlan*]_{Noun head} [...] [*prost-crescut*]_{AP compound}). The Romanian version of *public-spirited* ('socially concerned', 'community-minded')

in (18a) veers away from the meaning of the original item; *binemeritată* (lit. 'well-deserved') is an evaluative adjective, the result of free translation, which reflects the translator's personal judgment rather than the writer's view of the character's situation.

To conclude, this section has identified and discussed the strategies used to translate denominal *-ed* adjectival compounds into Romanian, and has provided an inventory of the syntactic patterns their application generates. In addition, it has demonstrated that translators typically select strategies that expand the original structures, due to the general absence of corresponding compound forms in Romanian coupled with their need to make explicit the semantic and syntactic relations holding between the stems. Strategies with shortening effects have been shown to be possible, but they are generally limited to the translation of lexicalized forms. The next section will focus on a statistical analysis of these findings and their connection to the concept of *explicitation* (Blum-Kulka 1986; Klaudy & Károly 2005; Klaudy 2003, 2009; Molés-Cases 2019, et al.).

4. Statistical analysis

The current section provides an analysis of the statistical data derived from the inventory of patterns shown to translate denominal *-ed* adjectival compounds into Romanian. The aim of the analysis is twofold: (1) to determine to what extent it validates the predictions introduced in Section 2.; (2) to assess to what degree the findings further support the status of *explicitation* as a translation universal (Blum-Kulka 1986; Klaudy & Károly 2005; Klaudy 2003, 2009; Molés-Cases 2019, et al.).

Several predictions were made in Section 2., which are reiterated below:

- (1) generally speaking, the translation of denominal *-ed* adjectival compounds will be problematic due to the infrequency of compounding in Romanian and the distinct syntactic patterns underlying compounding in the two languages;
- (2) the strategies adopted by the translators will reflect two opposing tendencies: the shortening of lexicalized compounds to single

adjectives due to their listing in bilingual dictionaries, and the lengthening of novel creations to phrasal and clausal patterns, as the semantic and syntactic relations holding between the stems need to be made explicit;

- (3) the tendency to lengthen the original items will predominate due to the large number of spontaneous creations and, going beyond the samples included in the corpus, to the fact that English novel compounds are the rule rather than the exception.

The data included in the two tables below generally confirm the above-mentioned predictions. Table 1. provides an inventory of the range of patterns generated by applying the various strategies discussed in the previous section. Table 2. provides statistical information regarding the distribution of phrases, clauses and single items per compound pattern.

Table 1

Translation Patterns

Compound to phrase/clause	Compound to single item	Compound to compound	Omission	Shift in meaning (error)	Free translation	Total
261 (67.61%)	80 (20.72%)	2 (0.51%)	19 (4.92%)	16 (4.14%)	8 (2.07%)	386

Table 2

Single Item and Phrase/Clause Distribution

Pattern	Complex AP	PP	Complex NP	Clauses	Single item
A-Ned	19	140	23	13	61
N-Ned	4	37	3	3	11
Q-Ned	4	11	0	1	8
V-Ned	0	2	1	0	0
Total	27/261 (10.34%)	190/261 (72.79%)	27/261 (10.34%)	17/261 (6.51%)	80

The data in Table 1. indicate that the tendency to lengthen the source text structures does dominate the picture, with 261 out of 386 instances (67.61%). This tendency must be triggered by the large number and the semantic and syntactic variability of the novel denominal *-ed* adjectival compound formations coupled with the translators' need to make explicit the semantic and syntactic relations holding between the two stems. As demonstrated in the previous section, this lengthening tendency correlates with the translators displaying a marked preference for strategies like grammatical transposition and all manner of other compensatory techniques (compensation by splitting, compensation in place, compensation in kind).

The tendency to reduce the source text derivatives to single adjectives ranks second in the hierarchy, with only 80 out of 386 tokens (20.72%), which is only one third of the percentage of lengthened structures. Shortening is the result of compensation by merging and concerns the translation of English lexicalized compounds. They are listed in bilingual dictionaries like the *English-Romanian Dictionary* published by the Romanian Academy (Levițchi coord. 1974), and their corresponding forms are often single adjectives, although phrases are also possible (for instance, *ill-mannered* 'nemanierat, necioplit', *ill-tempered* 'irascibil, iritabil', *thick-headed* 'greu de cap, bătut în cap, tâmpit', *tight-lipped* 'taciturn, tăcut', *white-faced* 'alb la față', etc.). Of the four identified patterns, the A-Ned combination is the most frequently rendered by a single adjective (61 out of 80 tokens are instantiations of this pattern). One possible reason might be that the A-Ned category includes many lexicalized forms whose nominal stem denotes an inalienable body part that becomes incorporated, i.e., conflated, in translation, while the focus remains on capturing the meaning of the modifying first stem by means of the single adjective (*red haired* 'roșcat', *dark-skinned* 'tuciuriu, oacheș', *curly-headed* 'creț', *grim-faced* 'încruntat', *cold-headed* 'calm', etc.).

The translation of compounds as phrases and clauses in Romanian is dominated by the shift to PPs (190/261 tokens, i.e., 72.79%), followed by complex APs and NPs (27/261 tokens each, i.e., 10.34%) and clausal structures (17/261 tokens, i.e., 6.51%). The sharp contrast between the percentage of PPs and those of APs, NPs, and clausal structures might be accounted for by the fact that PPs are the easiest and most straightforward

choice to translate the many novel creations in the corpus. Prepositions are relational by nature, they establish connections between Figures and Grounds, hence, they are a natural choice for associating properties with entities they come to modify. Quite significantly, most of the PPs are based on the default preposition *cu* ('with') and express the pattern 'entity endowed with property', with the property itself expressed as a [noun-modifying adjective] structure (*a chubby-faced boy* ('un băiat cu fața bucălată' – [a boy with face-the chubby]), *a wild haired girl* ('o fată cu părul zburlit' – [a girl with hair-the wild]), *a dark-skinned man* ('un individ cu pielea măslinie' – [a man with skin-the dark]). In contrast, complex APs, NPs, and clausal structures are, as the name suggests, more complex, involving not only modification but also complementation, so that might explain why they are less frequently produced.

Last but not least, from a more general perspective, it bears mentioning that the results of the present investigation fall in line with those of similar studies into the translation of both denominal and deverbal *-ed* and *-ing* adjectival compounds into Romance (see Labrador de la Cruz & Ramón García 2010 for Spanish; Pierini 2015 for Italian; Drăgan 2023a, 2023b for the translation of deverbal *-ed/-ing* adjectival compounds into Romanian). They all point to the typological differences between English and the various Romance languages under analysis to account for the translators' unavoidable need to adopt strategies that lean towards making explicit, and, consequently, lengthening the original derivatives. Their similar conclusions reinforce the proposal in the literature that, rather than classifying as one type of transfer operation, explicitation is a universal strategy, i.e., an umbrella term for a number of translation techniques like compensation by splitting, compensation in place, compensation in kind, grammatical transposition, free translation, whose effect is the syntactic/semantic expansion of the source text items (Blum-Kulka 1986; Klaudy & Károly 2005; Klaudy 2003, 2009; Molés-Cases 2019, et al.).

5. Conclusions

The present investigation has explored the translation strategies selected to render denominal *-ed* adjectival compounds into Romanian and the

syntactic patterns resulting in the target text. It has demonstrated that the typological differences between English and Romanian with respect to which word formation processes they favour (compounding for the former, and affixation for the latter), as well as the structural differences regarding compounding in the two languages explain why translators resort to compensatory strategies that unavoidably lengthen or shorten the original derivatives. Shortening has been shown to associate with the translation of lexicalized forms as single adjectives, while lengthening is related to the rendering of spontaneous creations, which require syntactic and semantic decoding, as phrasal and clausal structures. The lengthening of compounds in translation is the dominating tendency as it is produced by the application of a diverse range of compensatory strategies – compensation by splitting, compensation in kind, compensation in place, grammatical transposition, free translation. Their variety lends support to the view whereby *explicitation* does not describe a single translation technique, but rather stands for an entire array of transfer operation with the same lengthening effect, in other words, it is a translation universal.

References

- Alonso, R.A., 2018, "Translating Motion Events into Typologically Distinct Languages", in *Perspectives*, 26 (3), p. 357-376.
- Baciu, I., 2004, *English Morphology: Word Formation – A Generative Perspective*, 2nd edition, București, Editura Universității din București.
- Blum-Kulka, S., 1986, "Shifts of cohesion and coherence in translation", in House, J., S. Blum-Kulka (eds.), *Interlingual and Intercultural Communication*, Tübingen, Narr, p. 17-35.
- Capelle, B., 2012, "English is less rich in manner-of-motion verbs when translated from French", in *Across Languages and Cultures*, 13 (2), p. 173-195.
- Drăgan, R., 2021, "Trailing Harry Potter into Romanian", in *Linguaculture*, 12 (1), p. 163-178.
- Drăgan, R., 2023a, "Explicitation and the Translation of English Adjectival Compounds into Romanian", in *Bucharest Working Papers in Linguistics*, 25 (2), p. 105-118.
- Drăgan, R., 2023b, "Translating -ING Adjectival Compounds into Romanian – A Case of Explicitation", in *Romanian Journal of the English Studies*, 20 (1), p. 11-22.
- Hervey, S., I. Higgins, 1992, *Thinking Translation. A Course in Translation Method: French to English*, London/New York, Routledge.
- Ibarretxe-Antuñano, I., 2003, "What translation tells us about motion: A contrastive study of typologically different languages", in *International Journal of English Studies*, 3 (2), p. 153-178.

- Klaudy, K., 2003, *Languages in Translation. Lectures on the Theory, Teaching and Practice of Translation. With Illustrations in English, French, German, Russian and Hungarian*, Budapest, Scholastica.
- Klaudy, K., 2009, "The Asymmetry Hypothesis in Translation Research", in Dimitriu, R., M. Shlesinger (eds.), *Translators and Their Readers. In Homage to Eugene A. Nida*, Brussels, Lés Éditions du Hazard, p. 283-303.
- Klaudy, K., K. Károly, 2005, "Implication in Translation: Empirical Evidence for Operational Asymmetry in Translation", in *Across Languages and Cultures*, 6 (1), p. 13–28.
- Labrador de la Cruz, M.B., N. Ramón García, 2010, "'Bollywood-Loving Countries' and 'Bollywood-Inspired Films': English Compound Adjectives and Spanish Translations", in Rabadán, R., T. Guzmán, M. Fernández León (eds.), *Lengua, traducción, recepción: En honor de Julio César Santoyo*, León, Universidad de León, Área de Publicaciones, p. 247-270.
- Levițchi, L. (coord.), 1974, *Dicționar englez-român*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România.
- Lieber, R., 2009, *Introducing Morphology*, New York, Cambridge University Press.
- Molés-Cases, T., 2019, "Why Typology Matters: A Corpus-based Study of Explicitation and Implication of Manner-of-motion in Narrative Texts", in *Perspectives*, 27 (6), p. 890-907.
- Pierini, P., 2015, "Translating English Compound Adjectives into Italian: Problems and Strategies", in *Translation and Interpreting*, 7 (2), p. 17-29.
- Plag, I., 2003, *Word-Formation in English*, New York, Cambridge University Press.
- Slobin, D.I., 2004, "The Many Ways to Search for a Frog: Linguistic Typology and the Expression of Motion Events", in Strömqvist, S., L. Verhoveen (eds.), *Relating Events in Narrative Volume 2: Typological and Contextual Perspectives*, London, Lawrence Erlbaum Associates Publishers, p. 219-258.
- Slobin, D.I., 2005, "Relating Narrative Events in Translation", in Diskin R.D., H. Bat-Zeev Shyldkrot (eds.), *Perspectives on language and language development: Essays in honour of Ruth A. Berman*, Dordrecht, Kluwer, p. 115-129.
- Turnbull, J. (ed.), 2010, *The Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*, 8th edition, Oxford, Oxford University Press.

Sources

- Abercrombie, J., 2008, *Last Argument of Kings*, London, Gollancz.
- Abercrombie, J., 2009, *Best Served Cold*, London, Gollancz.
- Abercrombie, J., 2011, *The Heroes*, London, Gollancz.
- Abercrombie, J., 2017a, *Dulce răzbușare*, Ruxandra Toma (trad.), București, Nemira.
- Abercrombie, J., 2017b, *Puterea armelor*, Mihnea Columbeanu (trad.), București, Nemira.
- Abercrombie, J., 2019, *Eroii*, Monica Șerban (trad.), București, Nemira.

All links were verified by the editors and found to be functioning before the publication of this text in 2024.

DECLARATION OF CONFLICTING INTERESTS

The author declared no potential conflicts of interest with respect to the research, authorship, and/or publication of this article.

FUNDING

The author received no financial support for the research, authorship, and/or publication of this review/paper.

Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Camillo FAVERZANI¹

**«AH, CHE BARBARO APPETITO!», O L'ARTE DELLA TAVOLA
NEL CONVITATO DI PIETRA DI GIOVANNI BATTISTA LORENZI
PER GIACOMO TRITTO E DINTORNI**

«AH, CHE BARBARO APPETITO!», OR THE ART OF THE TABLE
IN *IL CONVITATO DI PIETRA* BY GIOVANNI BATTISTA LORENZI
FOR GIACOMO TRITTO AND SURROUNDINGS

Abstract. In considering *Il convitato di pietra* by Giovanni Bassista Lorenzi and Giacomo Tritto (Naples, Teatro dei Fiorentini, 1783), this essay aims to first present the characters and the plot, to then study the orchestral score, and, closely linked to the intonation, the metrical choices of the librettist. Finally, it focuses on the *topos* of the banquet in its various facets, contextualising the 1783 draft with respect to the spoken versions of the pseudo-Cicognini, dating back to around the middle of the seventeenth century, and of *Don Giovanni Tenorio* (1736) by Carlo Goldoni, and other contemporary adaptations: the other *Convitato di pietra* (1776) by Nunziato Porta and Vincenzo Righini, *Don Giovanni* (1787) by Giovanni Bertati and Giuseppe Gazzaniga, *Il nuovo convitato di pietra* (1787) by Giuseppe Foppa and Francesco Gardi, *Il dissoluto punito* (1787) by Lorenzo Da Ponte and Wolfgang Amadeus Mozart.

Keywords: 17th Century, Opera, Naples, Lorenzi, Tritto

1. E fu don Giovanni

Verosimilmente il mito moderno di don Giovanni sopravvive al giorno d'oggi grazie al dramma giocoso di Wolfgang Amadeus Mozart su libretto

¹ Université Paris 8, Francia, <camillo.faverzani@univ-paris8.fr>, <https://orcid.org/0000-0001-6180-537X>.

di Lorenzo Da Ponte, portato sulle scene del Teatro degli Stati Generali di Praga il 29 ottobre 1787. Privilegiando l'eroe eponimo, il titolo occulta in parte una componente festosa, e culinaria, non rispecchiata nemmeno dalla forma originale, *Il dissoluto punito*, ormai relegata perlopiù a funzione didascalica, diversamente dagli innumerevoli invitati di pietra, che compaiono fin dall'archetipo letterario, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* di Tirso de Molina, pubblicato nel 1630, benché anteriore di circa tre lustri, e dallo scenario della commedia dell'arte, *Convitato di pietra*, incluso nel *Gibaldone* conservato da Annibale Sersale di Casamarciano (Cotticelli 2001: 426-430), ma assente dal *Promontorium Malæ Spei Impiis Periculose navigantibus Propositum* (1643), del teologo Paolo Zehentner (Macchia 1991⁵ [1966]: 177), andato in scena a Ingolstadt fin dal 1615 in forma di dramma, forse per mano di Jacob Gretser, noto anche come «Storia del conte Leonzio che, corrotto dal Machiavelli, ebbe una fine terribile» (Curi 2002: 41). E che rendono ancora più esplicita le versioni francesi, *Le Festin de pierre* (1665) di Molière, poi *Dom Juan*, e già le tragicommedie del 1658 e del 1659, due *Festin de pierre ou le Fils criminel*, rispettivamente di Nicolas Drouin, detto Dorimond, e di Claude Deschamps, signore di Villiers, strettamente connesse tra di loro e presumibilmente attinte dal *Convitato di pietra* (1652) di Onofrio Giliberto di Solofra, andata perduta, anche se il secondo allude, nell'avvertimento, ad una recita dell'anno precedente, proposta dai commedianti italiani, basatasi o su un canovaccio e sul testo attribuito a Giacinto Andrea Cicognini, databile attorno alla metà del Seicento.

Eppure il libretto dapontiano presenta almeno tre situazioni, in cui possiamo riscontrare allusioni al piacere del desinare: i preparativi delle nozze tra Zerlina e Masetto, sviluppati in due momenti, l'invito a cena nella scena del camposanto e il convito vero e proprio. Tuttavia, simili circostanze non sono state trattate sempre nello stesso modo e talvolta è venuta ad aggiungersene una quarta, cui il lavoro mozartiano può solo accennare nel gigantismo della scena finale. Soffermiamoci allora più particolarmente su una farsa per musica cronologicamente intermedia²,

² Sulla fortuna del personaggio e della tematica, ci permettiamo di rimandare alla bibliografia precedente, in particolar modo a Rousset (1976: 243-247); sulla sconfinata produzione operistica settecentesca, cf. l'appendice cronologica in Buch (2008: 379-380).

Il convitato di pietra di Giovanni Bassista Lorenzi³ (1721-1807) per la musica di Giacomo Tritto⁴ (1733-1824), eseguito presso il Teatro dei Fiorentini di Napoli nel 1783 e riprogrammato fino al primo decennio del secolo successivo, perlopiù a Napoli e in Sicilia (Palermo, Catania)⁵. Rinnovando la tradizione della *commeddja pe' mmuseca* (DelDonna 2016² [2012]: 57-58) soprattutto nel ricorrere al bilinguismo tramite il personaggio del servitore, l'opera sembra destinarsi ad un uso prevalentemente locale (Lippi 2015: 11; Monaco 1968: 141). Conosce invece una maggiore diffusione nella ripresa di Vincenzo Fabrizi, del 1787, interamente in italiano, la quale, dopo la prima romana, viaggia per qualche anno attraverso la penisola, da Fano a Bologna, da Civitavecchia a Milano e a Perugia, da Firenze a Siena e a Livorno, oltre ad un allestimento a Barcellona (Buch 2008: 380). Nella forma originale del Tritto, conosce un discreto ritorno in auge alla fine del secolo scorso, dapprima allestita da Roberto De Simone, a Napoli, nel 1995 e nel 1999, quindi a Martina Franca, nell'ambito del Festival della Valle d'Itria, nel 2011, e a Pisa, nel 2015⁶.

Nel considerare il nostro don Giovanni, ci prefiggiamo di presentarne dapprima i personaggi e la trama, per studiare poi la partitura di Tritto e, strettamente collegate all'intonazione, le scelte metriche di Lorenzi. Ci soffermeremo in ultimo sul *topos* del convivio nelle sue varie sfaccettature, contestualizzando la stesura del 1783 ed altri adattamenti coevi.

³ Ricordiamo in breve che Lorenzi nasce al teatro dapprima come attore e che a Napoli occupa anche la carica di direttore della compagnia di corte per le commedie improvvisate, poi di regio revisore delle opere teatrali; scrive numerosi libretti per Giovanni Paisiello, tra cui *L'idolo cinese* (1767), *Don Chisciotte della Mancia* (1769), *Il Socrate immaginario* (1775) e *Nina, o sia La pazza per amore* (1789), ma anche per Niccolò Piccinni e Domenico Cimarosa; a Tritto, fornisce, accoppiati al *Convitato*, *Li due gemelli*, quindi *La scuffiara* (1784).

⁴ Dapprima secondo maestro del Conservatorio della Pietà dei Turchini, poi direttore del Regio Collegio di Musica di Napoli, ha come allievi Gaspare Spontini, Vincenzo Bellini e Saverio Mercadante; tra i suoi titoli, si annoverano: *La scuola degli amanti* (1783), *Apelle e Campaspe* (1795), su libretto di Simeone Antonio Sografi, *Gli americani* (1802) e *Cesare in Egitto* (1805), entrambi su versi di Giovanni Schmidt.

⁵ Nel 1809 è ancora in cartellone a Napoli, al Teatro Nuovo sopra Toledo; cf. anche Buch (2008: 379) e Lippi (2015: 12).

⁶ Ne esiste una versione commerciale in DVD (Tritto 2017).

2. *Il convitato di pietra*

La sera della prima, *Il convitato di pietra* di Lorenzi e Tritto si configura come atto unico di diciotto scene⁷. I personaggi sono Don Giovanni Tenorio, il suo servo Pulcinella, Lesbina, sua promessa sposa, il di lei padre Bastiano, Donna Anna di Ulloa, il Commendatore Ulloa e Chiarella, rispettivamente suo padre e sua cameriera, il Marchese Dorasquez, la Marchesa Isabella da Pellegrina. La scena si svolge a Siviglia, anche se il nome della città non viene enunciato dalle didascalie e si deduce solo dal contesto (12); la località garantisce così una sorta di unità di luogo, anche se l'azione si sposta dal «Palazzo del Commendatore da un lato, e terrazzo praticabile» (1) alla «Campagna con rustiche abitazioni» (5), da un «Tempio colla statua equestre del Commendatore» (16, 18) e dall'antistante «Atrio» (17) a una «Camera in casa del Marchese» (17). L'indicazione iniziale, «Notte» (1), determina l'unità di tempo di eventi che sembrano svolgersi nell'arco di una giornata, poiché la prima scena del tempio annuncia il pasto serale, «Ho già parlato / Al trattor che portasse / Qualche cosa nell'atrio» (16), prolungatosi poi nell'estremo ritorno alla medesima sede. Per quanto il rispetto delle regole pseudoaristoteliche sia l'ultima delle preoccupazioni del teatro per musica, ancor più di un'opera buffa, di un dramma giocoso o di una farsa, va da sé che un atto unico onori anche l'unità di un'azione che non si perde in sviluppi secondari, concentrandosi sulle nefandezze e sulla rovina del protagonista, nonostante qualche breve parentesi pur sempre ad esse connessa. Ma veniamone ai fatti.

2.1. *Il libretto*

Accompagnato da suonatori e dal servitore, Don Giovanni si appresta ad intonare una serenata sotto le finestre di Donna Anna, nella speranza

⁷ Usiamo l'edizione contenuta nel programma di sala (Lorenzi & Tritto 1999: 51-81), cui rimandiamo per le citazioni ulteriori, ricorrendo ai numeri arabi per le scene, mentre in altri casi, quando necessario, le faremo precedere dal numero romano in riferimento all'atto.

di sedurla dopo aver allontanato Don Ottavio, trattenendolo al gioco, e averne preso l'abito (1). Chiarella lo introduce così nella dimora del Commendatore (2), il quale però si rende conto dell'inganno e lo mette in fuga, facendolo saltare dal balcone e interrompendo le riflessioni di Pulcinella sul suo prossimo matrimonio con Lesbina (3). Raggiunto il seduttore della figlia all'esterno, il vecchio lo sfida a duello e cade nel certame, suscitando la disperazione di Donna Anna (4). Fervono i preparativi delle nozze dei domestici (5), quando sopraggiunge il signore che corteggia la futura sposa, la quale non è insensibile al fascino del nobiluomo (6) e, soccombendo alle sue lusinghe, ne segue scrupolosamente le istruzioni circa il modo di distogliere l'attenzione del fidanzato (7), invitato poi da Bastiano a bere un sorso (8). Mentre Isabella denuncia al Marchese i misfatti del libertino, Donna Anna e Chiarella vengono a chiedere giustizia (9). Imbarazzato da tutti, Don Giovanni cerca di difendersi, ma il ministro lo trattiene presso di sé finché non si sveli la verità (10). Deluso dal padrone, Pulcinella si ripromette di dirgliene quattro (11), allorché irrompono Lesbina e Bastiano in abiti aristocratici (12) e, udendo le rimostranze del servo, intendono vendicarsene (13). A Donna Anna, decisa a far erigere un monumento alla memoria del defunto (14), subentra Donna Isabella che dà libero sfogo al proprio scoraggiamento (15). Nuovamente in fuga, il protagonista viene redarguito anche dal domestico, ma la sua attenzione è ora distolta dall'inconsueta statua del Commendatore: la sfida invitandola a cena (16). Nel mettersi a tavola, il padrone e il servo odono bussare: è il convitato di pietra che giunge per sdebitarsi con l'ospite (17), mentre Lesbina e Bastiano sono alla ricerca del seduttore e il Marchese Dorasquez li informa della condanna regia. Di ritorno al cimitero, Don Giovanni e Pulcinella trovano una tavola imbandita di serpi e di rospi, e il primo non disdegna di stringere la mano della statua, con la quale sprofonda nelle viscere della terra (18); fanno irruzione i soldati, venuti, in compagnia di tutti i personaggi, ad arrestare il colpevole, ma trovano solo il servitore, e un lampo apre una voragine, da cui si assiste allo spettacolo raccapricciante della fine del dissoluto.

Da una simile sequela, spicca qualche fatto saliente, che ci sembra utile sottolineare. Accanto al bilinguismo or ora rievocato, la critica ha già insistito sull'importanza della dimensione napoletana della farsa del Lorenzi, impersonata soprattutto dalla maschera partenopea per eccellenza,

Pulcinella, Puccio d'Aniello⁸, al quale replica la cameriera di Donna Anna, anche se in misura quantitativamente più sobria. E partenopei sono pure la promessa sposa e il padre – «La mia figlia / Nacque in Napoli, è ver; ma ragazzina / Qui la condussi meco» (5) –, e Bastiano predispone che «le sue nozze si facessero / Alla napoletana», anche se costui si esprime in toscano e la giovane ribatte in napoletano solo al consorte («Io no nne saccio cchiune»), mentre a Don Giovanni risponde in linguaggio forbito, – «(E se voi mi sposate, / Mi chiameranno poi Donna Lesbina?)» (6) –, alla stregua del modo in cui dialoga con il genitore nella scena della parodia dei contadini nobilitati: «E il Conte sposo non si vede ancora / Col tiro, per tirarci?» (12)⁹.

Detto quadro rivela un altro aspetto non trascurabile del poema del 1783. Il sarcasmo traspare fin dalla didascalia, che enuncia la foggia dei due ambiziosi: «Lesbina vestita in andrié, Bastiano con giamberga ricca, ed ombrellina...». La loro arroganza viene allora contrapposta al buon senso di Pulcinella («Conte! Contessa! chisse so 'mpazzute!»), il quale però si indispettisce della loro sufficienza:

«E la sie' contessina,
Comm'ha da paré bella,
Quanno torna a strellare:
Purchiacchielle, e arucole, purchiacchielle! ».

E si vendica, ironizzando sulle conquiste di Don Giovanni:

«Uh! de te damme lo patrone mio
Sa' quante n'ave fatte? terra tenete!
Te, smicciate: schiarateve la vista:
Contatevelle vuje: chesta è la lista.».

Anticipando sul catalogo di Leporello («spiega una lunga nota»), conformemente a una certa tradizione, pur senza il fatidico elenco (cf. anche Lippi 2015: 10).

⁸ Sul valore del personaggio, cf. pure Lippi (2015: 10), e, circa il suo rapporto con il padrone, cf. DelDonna (2016² [2012]: 54-57).

⁹ Sulle sfaccettature partenopee del libretto, cf. anche DelDonna (2016² [2012]: 60).

Il progettato matrimonio tra Pulcinella e Lesbina è pure un altro elemento saliente della stesura dei Fiorentini, poiché in tal modo viene ad accentuarsi la slealtà del libertino, che non si arrende nemmeno innanzi agli affetti della propria cerchia. Ma è probabilmente la differenza sociale a fargli accantonare il minimo scrupolo di onestà. Lo spettatore viene informato delle prossime nozze direttamente dal servitore, in un inciso riflessivo, proprio nel momento in cui il padrone tenta di far violenza a Donna Anna: «Io già stongo appuntato / De mme sposà Lesbina» (3). La fanciulla è dapprima pudica – «Sono ragazza ancora, ed ho paura / Di star vicino a un uom da solo a sola» (5) –, ma è immediatamente sensibile al fascino di Don Giovanni – «(Costui mi piace più di Pulcinella.)» (6) – e soccombe rapidamente ai suoi raggiri, ormai decisa a separarsi dal promesso sposo: «(Io Pulcinella adesso / Discaccerò.)». La sorpresa del protagonista è di breve durata («Che? tua moglie?») e il dissoluto ricorre ai peggiori sotterfugi per realizzare il proprio intento: «abbraccia Pulcinella, e da dietro le spalle sue dà la mano a Lesbina». Scornata, la giovane continua a credere al proprio sogno – «È mio marito, cattera!» (17) –, non esitando a minacciare il compagno di un tempo – «Caccia lo sposo mio, / O con quest'ugne il volto / Ti lacero così» (18) –, per poi capitolare in un comun orrore innanzi al baratro estremo: «Ah! che il cor mi trema in petto! / Ahi! qual giel mi cadde sopra!»¹⁰.

Per altro, è già stato rilevato come la versione di Lorenzi sia la prima ad aprire il sipario sull'episodio di Donna Anna (Rousset 1976: 144). Aggiungiamo inoltre che, fin dalla replica iniziale, Don Giovanni compare come un essere sfuggivo, che non desidera essere riconosciuto: «Chiudi presto la lanterna, / Ch'io non voglio esser veduto» (1). Il gioco della seduzione lo spinge allora a sostituirsi al rivale e ad assumerne il sembiante – «...inosservato / Ho preso il suo cappello, e la sua cappa, / E, fingendomi or quegli, / Voglio introdurmi in casa di Donn'Anna» – e il sotterfugio è tanto più facile che Don Ottavio è atteso in casa del Commendatore – «Lo Duca Attavio chisto sarrà» –, complice la serenata che si compiace di altrettanta ambiguità:

¹⁰ Sul matrimonio interrotto, cf. Lippi (2015: 11).

«Ombre amiche, amici orrori,
 Fide scorte degli amanti:
 Qui per voi tra pochi istanti
 Il mio sol vagheggerò ».

Nel chiasmo riecheggiata da Pulcinella con ostentata scurrilità; «(Scope amiche, amiche mazze». Tuttavia, nel varcare la soglia della dimora dell'amata – «Venite, ca' Donn'Anna / Ha paura, che po' no la tradissevo» (2) –, la dichiarazione d'amore («Io tradirla?») si coniuga con un eccesso d'affetto («Se il mio voler da suo voler si arretra») dagli accenti premonitori: «Che mi dia morte un uom. (Ma sia di pietra.)». Il destino di Don Giovanni è così tracciato fin dalle battute introduttive.

2.2. *La partitura*

La sera della prima, la compagnia del *Convitato di pietra* è composta da Giovanni Bernucci nella parte di Don Giovanni Tenorio (tenore), Gennaro Luzio in quella di Pulcinella (basso), Anna Coltellini in Donna Anna di Ulloa (soprano), Maria Giuseppa Migliozi come Chiarella (soprano), mentre Celeste Coltellini interpreta Lesbina (soprano), Francesco Marchese canta Bastiano (basso), Giovanni Beltrani impersona il Marchese Dorasquez (baritono) e Lucia Celeste Trabalza è la Marchesa Isabella (soprano).¹¹

La partitura si suddivide in dieci numeri dopo la sinfonia e la sua struttura può venire visualizzata come segue:

Atto unico

- n° 1: sinfonia
- n° 2: introduzione (Don Giovanni, Pulcinella, Chiarella)
- n° 3: aria Donna Anna
- n° 4: terzettino Lesbina-Pulcinella-Bastiano
- n° 5: duetto Lesbina-Pulcinella

¹¹ Sulla questione e per un'analisi della partitura, cf. anche Brandenburg (1993: 147-170) e DelDonna (2016² [2012]: 62-70).

- n° 6: aria Bastiano
- n° 7: quintetto Don Giovanni-Marchese Dorasquez-Donna Isabella-Donna Anna-Chiarella
- n° 8: aria Lesbina
- n° 9: aria Isabella
- n° 10: aria Pulcinella
- n° 11: finale (Pulcinella, Don Giovanni, Commendatore, Marchese Dorasquez, Lesbina, Bastiano, Donna Isabella, Donna Anna, Chiarella).

È già stato osservato come il vero protagonista non sia Don Giovanni, ma Pulcinella (Lippi 2015: 10), e questo è vero anche dal punto di vista vocale, dato che il servitore annovera una quantità superiore di presenze, cinque, e canta un'aria solistica – l'andantino «Bene mio! e che paura!» (16) –, oltre ad intervenire nell'introduzione, con il padrone e Chiarella – andantino «Chiudi presto la lanterna» (1) –, nel terzettino con Lesbina e Bastiano – andante con moto «Viva viva sempe Ammore» (5) –, nel duetto con Lesbina – andante «Se dal tuo cor Lesbina» (7) – e nel finale della farsa – allegro «Pulecenella, si' bivo ancora?» (17) –. Mentre il libertino partecipa solamente a tre numeri musicali, tra cui il quintetto con il Marchese Dorasquez, Donna Isabella, Donna Anna e Chiarella – allegro «Cedo: il comando impresso» (10) –, e i citati introduzione e finale. D'altronde il primato non gli è conteso solo dal servo, ma anche da Lesbina, la quale può vantare il pezzo solistico più articolato dell'opera – l'andantino «Dov'è più la contessina?» (13) – ed esegue il terzettino con il padre e con il promesso sposo, il duetto con Pulcinella e il finale. Da parte sua, l'importanza canora di Bastiano è paragonabile a quella di Don Giovanni, con la differenza che il buffo dispone dell'aria «Lo vedremo, animalaccio» (8), andante con moto, oltre al terzettino e al finale, in una configurazione che condivide con Donna Anna: aria «Ove lo sguardo giro» (4), quintetto e finale. Verosimilmente, la preponderanza della coppia buffa è dettata dal genere stesso e soprattutto dal prestigio dei due interpreti: Luzio e Celeste Coltellini, che, come abbiamo visto, è qui scritturata assieme alla sorella Anna nel ruolo di Donna Anna. Notiamo infine l'aria di Donna Isabella – l'andante «Di un amatore al pianto» (15) –, la quale compare anche nel quintetto e nel finale, con il Marchese Dorasquez e Chiarina, costei già presente nell'introduzione.

Preceduta dal recitativo di Pulcinella – «Oh! ca mme vedo scapolo» (11) – e dal lungo scambio con il padre – «Contino padre? //

Contessina figlia?» (12) –, l'aria di Lesbina procede allora dall'andantino «Dov'è più la contessina?» (13) verso l'allegro «Ma qui ferma, o disleale», quindi sfocia nel larghetto «Ma pentito il caro bene» e si risolve nell'allegro «Già si fanno le mie nozze» e nel pizzicato «Uh! che pianto!... che singhiozzo!», con relative riprese. Riscontriamo inoltre che anche l'aria di Donna Anna fa seguire a «Ove lo sguardo giro» (4) l'allegro «Ah! se un acciar dal seno». Così come l'introduzione, dall'andantino «Chiudi presto la lanterna» (1), si sviluppa in «Ombre amiche, amici orrori» e nell'andante «(Lo Duca Attavio chisto sarrà», il terzettino, dall'andante con moto «Viva viva sempe Ammore» (5), si riversa nell'allegro «Mo nce vo' na tarantella» e nel relativo movimento di danza,¹² sempre allegro, il duetto «Se dal tuo cor Lesbina» (7) si prolunga nell'andante piano «(Fa l'uomo il birbone» e il finale, all'allegro «Pulecenella, si' bivo ancora?» (17), fa subentrare un secondo allegro, «Gnò? comme va 'sta cosa?», poi l'andante «Su: cammina... avanti dico» (18), l'allegro «Mamma mia! che a li sprofunne», l'andante «Soldati? olà si arresti» e la stretta «Che terrore! che spavento!».

2.3. *I versi*

Dal punto di vista della metrica, strettamente connessa all'intonazione, è utile registrare, nei momenti più significativi, il prevalere di versi brevi, maggioritariamente ottonari, con sei frequenze, fin dall'andantino iniziale «Chiudi presto la lanterna» (1) e dal successivo «Ombre amiche, amici orrori», nella tarantella – sia nell'andante con moto «Viva viva sempe Ammore» (5) sia nell'allegro «Mo nce vo' na tarantella» –, nell'andante con moto di Bastiano – «Lo vedremo, animalaccio» (8) –, in tutta l'aria di Lesbina – dall'andantino «Dov'è più la contessina?» (13) all'allegro «Ma qui ferma, o disleale», dal larghetto «Ma pentito il caro bene» all'allegro «Già si fanno le mie nozze» e al pizzicato «Uh! che pianto!... che singhiozzo!» –, nell'andantino di Pulcinella «Bene mio! e che paura!» (16), nell'andante del finale – «Su: cammina... avanti dico» (18) –, e negli

¹² Sull'uso della tarantella, cf. anche Maione (2015: 37).

ulteriori allegro «Mamma mia! che a li sprofunne» e stretta «Che terrore! che spavento». Segue dappresso il settenario con cinque ricorrenze, nell'aria di Donna Anna – tanto nell'attacco «Ove lo sguardo giro» (4) quanto nell'allegro «Ah! se un acciar dal seno» –, nel duetto «Se dal tuo cor Lesbina» (7), il cui andante piano include l'unico senario – «(Fa l'uomo il birbone» –, nel quintetto «Cedo: il comando impresso» (10), nell'aria di Donna Isabella «Di un amatore al pianto» (15), nel secondo allegro del finale «Gnò? comme va 'sta cosa?» (17) e nell'andante successivo «Soldati? olà si arresti» (18). E anche i due decasillabi non son altro che quinari accoppiati, nell'andante «(Lo Duca Attavio chisto sarrà» (1), ossitono, e nel primo allegro del finale «Pulecenella, si' bivo ancora?» (17). Osserviamo inoltre che la prosodia del napoletano si adatta alla versificazione toscana, soprattutto nell'alternarsi delle lingue, come nel terzettino, nel duetto e nel finale.

3. Il festino

Per quanto riguarda le presunte nozze tra Pulcinella e Lesbina, è importante precisare che il festino incoraggiato da Don Giovanni nel dramma giocoso dapontiano non è assolutamente ricorrente nella tradizione teatrale anteriore. Rileviamo tutt'al più, nello pseudo-Cicognini, la replica di Passarino – «E mi non ved l'houra de magnar» (I, 11) (Cicognini 1699: 19) –, anche se in contesto leggermente diverso, a conclusione del tentativo di seduzione della pescatrice Rosalba da parte del padrone. E l'aspirazione si iscrive in modo generico nelle prerogative dei servitori da commedia. O ancora, nel *Don Giovanni Tenorio* (1736) di Carlo Goldoni, ben avviato l'adescamento, il furtivo progetto del protagonista, «in abito rustico» (II, 6) (Goldoni 1810: 160), di predisporre l'adeguata cerimonia («Ciò che conviene / Al grado mio, le cerimonie usate, / Il rito, e tutte le nuziali pompe»), pur temporeggiando:

«Sì, ma non conviene
Ch'ora meco venghiate [...]
[...] Fra pochi giorni, o cara,
Vi attendo alla città. ».

Mentre un accenno alla tarantella sopravvive nel *Don Giovanni* (1787) di Giovanni Bertati per Giuseppe Gazzaniga, in scena analoga tra i villani Maturina e Biagio, con l'irruzione di Pasquariello, che precede l'ingresso del libertino:

«Bella cosa, cospetto di Bacco,
È il trovar una femmina bella!
Ma facendo la tan-taran-tella
Molto meglio la cosa se n' va» (11) (Bertati 1787: 46).

In Lorenzi, abbiamo invece un semplice invito di Bastiano a bere e a ballare:

«Ragazzate... via, via.
Venite, amici, a bere, [...]
Che dopo qualche piccolo intervallo,
Vuol Pulcinella ripigliare il ballo» (7).

Per altro sconfessato dal diretto interessato («Io ballar! Se chiù ballo, de la luna / Con mia pena molesta, / Pozza cadermi il primo quarto in testa»), indi reiterato dal padre nel proporre che «Un bicchieretto / Ci vuole anche allo sposo. / Bevi, bevi...» (8), ripreso come «Un bicchierin di vino» (7) (Lorenzi 1792: 41) in versioni ulteriori, con la soppressione della metonimia e la precisazione del contenuto, di cui vengono vantate pure le doti terapeutiche: «Fa bene anche allo Sposo: bevi, bevi». Nulla a che vedere, quindi, con la profusione ostentata dall'eroe mozartiano, il quale intima a Leporello: «Presto, va' con costor: nel mio palazzo / Conducili sul fatto. Ordina ch'abbiano / Cioccolatte, caffè, vini, presciutti» (I, 8) (Da Ponte 1995⁵: 526). Cioccolato e caffè poi effettivamente serviti nella «Sala illuminata e preparata per una gran festa di ballo» (I, 20) – «DON GIOVANNI Ehi, caffè! LEPORELLO Cioccolatte! / MASETTO (sottovoce a Zerlina) Ah Zerlina: giudizio! DON GIOVANNI Sorbetti! LEPORELLO Confetti!» –, momento che interviene dopo l'aria talvolta impropriamente definita dello champagne – «Fin ch'han dal vino» (I, 15) –, cui ormai si rinuncia, assieme ai prosciutti, in favore di confetti e sorbetti. Ma forse siamo già al dessert, nonostante l'inciso premonitore della coppia di contadini: «Troppo dolce comincia la scena: / In amaro potria terminar» (I, 20).

Fondamentale è invece il doppio invito a cena con i relativi banchetti, secondo una progressione che, iscrivendosi nelle convenzioni drammaturgiche della leggenda (cf. anche Lippi 2015: 12), si sviluppa partendo da tre unità di base: il pasto di Don Giovanni, l'interruzione, dovuta all'arrivo della statua del Commendatore, e il controinvito (Rousset 1976: 29). Nella prima scena del tempio, Don Giovanni si appresta al desinare. Alle insistenze di Pulcinella – «Or abbreviammo: / Magnammo, o non magnammo?» (16) –, ribatte: «Ho già parlato / Al trattor che portasse / Qualche cosa nell'atrio». Anche se i suoi appetiti vorrebbero soddisfare un'altra fame: «Ah! dimmi: hai tu veduta / La moglie del trattore qui vicino? / Quanto è bella! è un boccone da svogliato!». L'iniziativa dell'invito spetta allora al libertino, qui particolarmente provocatore:

«A far la tua vendetta
Scendi, e vieni tu stesso,
Che colla spada in mano
Don Giovanni ti aspetta...»,

reagisce nel leggere l'iscrizione incisa sul monumento. Ed è così che la sfida assume la forma della condivisione della mensa («Invitalo a mangiar meco una zuppa»), il marmo si anima (la «statua [...] apre gli occhi»), il servo soccombe alle insistenze del padrone («Volite favorire da magnare / Nziemme co nnuje na papparella molla?»), il quale conferma a sua volta l'ordine:

«...Commendatore,
T'invito a cenar meco, e di trattarti
Da par tuo ti prometto.
Dimmi, verrai? ».

Ora in toscano, nel caso il defunto non avesse capito la prima proposta, ad immagine di quanto avviene, in veneto, nella versione dello pseudo-Cicognini, «Signor Comendatore, al dis così el me Patron, se la vuol vegnir con lù à cena» (III, 2), ma senza l'intervento del dissoluto. Ritroviamo la reiterazione dell'invito nella stesura di Nunziato Porta per Vincenzo Righini, altro *Convitato di pietra* (1776), ove al verso di Arlecchino – «Signor

Commendatore stimatissimo, / Padrone Colendissimo. / Il mio padron v'invita a desinare» (II, 4) (Porta 1777: 30) –, risponde lo zelo di Don Giovanni: «Commendatore d'amistade in segno / Alla mensa t'invito». E anche qui assistiamo all'ingordigia del domestico («Andiamo sior padron ch'il cuoco aspetta»), il cui corrispettivo si riflette nella magnanimità dell'ospite («Zitto: all'albergo torna, / E fa che raddoppiata / Tosto la Mensa sia»), benché il sotterfugio («A ognun celato / Fà che sia il Convitato»), lasci trapelare il dubbio sull'azione del protagonista. E l'invito a cena si perpetua nei decenni successivi, non solo in Da Ponte – «Digli che questa sera / L'attendo a cena meco» (II, 12) –, sempre con la conferma di Don Giovanni («Parlate! Se potete, / Verrete a cena?»), ma pure nel *Nuovo convitato di pietra* (1787) di Giuseppe Foppa per Francesco Gardi, in cui viene replicata l'istigazione armata – «Discendi dal Destriero / E la tua spada impugna» (I, 10) (Foppa 1787: 22) –, e i convenevoli, ancora indotti dall'ingiunzione «A cena lo invitate», si sdoppiano nella comune battuta di Don Masone, segretario del libertino, e di Zuccasecca, eterno servitore («Volete voi / Signor, cenar con noi?»), poi confermata dal padrone («Meco a cenar t'invito. / Commendator, verrai? / Rispondimi»), persistentemente in tono provocatorio.

Nel libretto del 1783, la scena del convito segue senza interruzione: dal tempio all'atrio. La pietanza è piuttosto semplice e suggerita anche dalla didascalia: «...vien la tavola preparata, ed un bacile di maccheroni» (17). Don Giovanni e Pulcinella cenano insieme nel modo più naturale («Ecco, servito sei. / Mangia, ch'io mangio ancor»), ma la mensa non è sfarzosa, come lo diventa per esempio a Venezia nel 1792 – «Già la tavola è imbandita» (14) –, nuovo pretesto alla voracità di Ficcanaso («Sarà bene, che il sapore, / Io m'accosti ad assaggiar»), per quanto il menù sia identico («Vorrei li macheroni, / Che m'hai promessi già»), possibile eco dello pseudo-Cicognini – «Se gli diano quei maccaroni» (III, 5) –, sebbene arricchito da «dodici ove» e onorato, per «ogn'ovo che magna», da «un bichiero di vino». Nulla quindi dell'opulenza del Porta, il cui banchetto comincia forse con toni sommessi – «La minestra patisce» (II, 8) –, ma si apre rapidamente alle libagioni – «Un Brindisi qui adesso fare io voglio» (II, 9) –, per sboccare su una dovizia di portate, tra cui i maccheroni sono solo un'appendice secondaria («Eccoti i Maccheroni»):

«CORALLINA
Prendete sta gallina.
TIBURZIO
La salsa eccola qua.
ARLECCHINO
Ecco Signor padrone
La madre d'un cappone.
DON GIOVANNI
Trinciala come v'è. [...]
TIBURZIO
Eccovi qui il Bodino. [...]
TIBURZIO
Prendete ecco l'arrosto.
E questo è il Fricandò.
ARLECCHINO
Ariosto, e fracastoro».

L'abbondanza non ha nulla da invidiare al celeberrimo festino mozartiano, per altro corredato da uno splendido sottofondo musicale, canto nel canto – «Già la mensa è preparata. / [...] Voi suonate, amici cari» (II, 15) –: «Eccellente marzimino!», «Questo pezzo di fagiano / Piano piano vo' inghiottir». Con Leporello che però non è più invitato a condividere il desco del padrone («Sta mangiando, quel marrano; / Fingerò di non capir») e cede eventualmente il posto a Donna Elvira – «Lascia ch'io mangi. / E, se ti piace, / Mangia con me» (II, 16) –, estrema occasione di inneggiare al migliore accompagnamento («Viva il buon vino!»), sempre associato alla sete di conquista: «Vivan le femmine! / [...] / Sostegno e gloria / D'umanità!»

Più sobrio risulta invece il pasto in Bertati, ove il gesto dissimulato di Pasquariello – «nel mettere un piatto sulla tavola si prende una polpetta...» (II, 23) –, induce Don Giovanni ad accogliere il servo alla propria mensa:

«Bene, bene. Ora via: vedo, meschino,
Che tu hai molta fame; e dopo cena
Io bisogno ho di te. Siedi pertanto,
E meco mangia qui. ».

Benché la sua magnanimità non sembri essere del tutto disinteressata, già allietata dalla musica («Olà? finché si mangia / Voglio che il mio concerto di stromenti / Sentir si faccia») e culminante in un inno a Bacco («Far devi un brindisi alla città», «Faccio un brindisi di gusto»), sempre pretesto per osannare Venere («Alle donne veneziane / Questo brindisi or presento»), per quanto veicolato dal servitore. Il simposio è, d'altro canto, la sola traccia dell'agape in Foppa – «Adunque un brindisi / Io ti farò» (I, 17) –, dove però esso avviene dopo l'irrompere della statua del Commendatore, cui è rivolto. Al Teatro dei Fiorentini, la visita del convitato – «Si bussa...» (17) – viene ancora associata allo spirito di seduzione: «Ah! fosse quest' almeno / Qualche gentil beltà!». Assolto l'invito a cena, il defunto si offre di ricambiare («La mia promessa / Ecco adempita. Venni a cenar teco. / Or ancor'io t'invito a cenar meco») e insiste per estendere la proposta al domestico («Conduci ancora il servo Pulcinella»), che deve arrendersi alla minaccia del signore («Cammina, o che ti ammazzo»). Ma «I cibi miei / Non son terreni», avvisa il padre di Donna Anna, come in Porta, ove, al già ricco festino, si vorrebbe aggiungere «Quanto di raro / Di cibi, e di liquori / Puol provvedere Castiglia...» (II, 10), pretesto per un rifiuto categorico («Non voglio niente») e per il controinvito («Sono pago ora: / M'invitasti alla mensa, io non mancai, / T'invito a cenar meco, tu verrai?»), che in Bertati implica sempre Pasquariello – «Verrò col Servo» (II, 24) – ed è contrassegnato dal medesimo diniego («Di vil cibo non si pasce / Chi lasciò l'umana spoglia») e da un simile appuntamento:

«Tu m'invitasti a cena:
 Ci venni senza pena:
 Or io te inviterò.
 Verrai tu a cena meco? ».

Zuccasecca è a sua volta convocato da Foppa – «Tu meco cenerai / Da Don Consalvo Oloa Comendatore» (II, 17) –, in un dramma tragicomico che indugia sui preparativi della cena,

«Questi forzieri
 Fate portar nel campo
 Dov'è la statua eretta
 Del gran Commendator» (II, 4),

ora associata all'imminente partenza di Don Giovanni («Voglio con lui / Cenar, poscia partire, / Per ricercar novelle donne altrove»), pur nel ricordo della prima triste esperienza:

«Oh che cena! Oh che notte!
Tremo ancor di paura,
Ancor avanti agli occhi
Ho quella bianca orribile figura» (II, 1).

Tuttavia il secondo pasto è solo abbozzato nel dramma giocoso di Bertati, in cui viene affidato alla didascalia – «Segue trasformazione della Camera in Infernale, restandovi solo le prime quinte dove Pasquariello spaventato si rifugia» (II, 24) –, alle risorse sceniche, alle grida dell'empio dannato («Ahi, che orrore! che spavento! / Ah, che barbaro tormento!») e al lieto fine, cui inneggiano tutti i personaggi: «Che bellissima pazzia! / Che stranissima armonia! / Così allegri si va a star» (II, scena ultima). E così sarà qualche mese dopo a Praga, dove il Commendatore segue dappresso il rigetto delle allettanti pietanze – «Non si pasce di cibo mortale / Chi si pasce di cibo celeste» (II, 17) –, rinnova l'invito

«Tu m'invitasti a cena:
il tuo dover or sai.
Rispondimi: verrai
Tu a cenar meco? »,

ora senza Leporello («Dite di no»), e trascina il dissoluto punito nelle viscere della terra:

«Da qual tremore insolito...
Sento... assalir... gli spiriti...
Dove escono quei vortici
Di fuoco pien d'orror?... ».

«Questo è il fin di chi fa mal!» (II, 18). In Lorenzi, abbiamo già la stessa morale – «Ecco il fin di chi mal'opra, / Ecco il Cielo che sa far!» (18) –,

scontata conclusione d'un lieto fine insostituibile,¹³ ma la progressione è più lenta e viene inscenato il secondo desinare, con tanto di «tavola coperta di lutto, con candelabri, e candele nere, e seminata di serpi, rospi, e di altri animali velenosi», poi «apparecchiata di nero, con Serpi, e Furie» (16), a Venezia, come già nello pseudo-Cicognini – «...si vede la Statua con una Tavola negra» (III, 8) –, ed è lo stesso Don Giovanni a constatarne la mostruosità – «Oh! che orribil cena è questa / D'altro sangue, e di ceraste!» (18) –, pur persistendo nell'implicarvi Pulcinella («Vieni, mangia...») e ricorrendo alla minaccia («Vieni o il capo ti fracasso...»), ma deciso a seguire il proprio destino («Serpi, e rospi io mangerò») e a provocare l'assoluto («Non mi pento, son l'istesso: / Né timore il Ciel mi dà»), cui subentra l'effetto scenico necessario: «scoppia un fulmine, e diroccando il tempio, scopre una bocca dell'Inferno». Il desco riecheggia il banchetto del Porta – «Rospi, Serpenti, Aspidi!» (III, 1) –, senza mensa vera e propria, ma in una «Camera apparsa a lutto», e la disfida è simile nell'aggiungere altre sostanze all'improbabile cena: «Per fare a te vedere / Che timore non hò / Rospi, serpenti, Cicute io mangerò». Foppa segue, imbandendo «una tavola apparecchiata di nero, con teste d'Idre, e Serpenti ec.» (II, s.u.), in una costante che il Don Giovanni dello pseudo-Cicognini sembra disdire – «Ma che cibi son questi? Magnerò se fossero serpenti» (III, 8) –, assaggio della prossima dannazione: «Correte, omai correte / Hidre, sfinge, e Gorgoni» (III, s.u.).

4. Il dissoluto punito

Se ben frugale appare il convito del Don Giovanni napoletano del 1783, composto ora di zuppa, ora di papparella, e soprattutto di maccheroni, esso si trova ad essere in consonanza con una certa tradizione, che si è sempre dimostrata piuttosto parca nel servire le varie portate, ad eccezione della versione praghese del 1776, la quale anticipa sulle larghezze di circa una decina d'anni dopo nella stessa città. A parte qualche rara polpetta (Bertati), il piatto forte rimangono sempre i maccheroni (pseudo-Cicognini,

¹³ Sulla ricorrenza del lieto fine, cf. Rousset (1976: 39).

lo stesso Porta), talvolta accompagnati da un brindisi (Porta, Foppa, Bertati), che Lorenzi relega invece nei preparativi delle nozze di Pulcinella e Lesbina, in modo per altro allusivo, nonostante il bicchieretto. D'altronde, la stesura dapontiana è la sola a dilungarsi sui festeggiamenti di Zerlina e Masetto, ampiamente favoriti dal libertino per assecondare le proprie mire, con relativo inno al vino. Sangue e ceraste, serpi e rospi arricchiscono invece il festino del convitato di pietra dei Fiorentini, seguendo ancora un'eredità non trascurabile (pseudo-Cicognini, Porta), riproposta anche dal Foppa, ma evitata da Bertati e da Da Ponte. Per una trama che, pur rispettando, probabilmente involontariamente, le unità pseudoaristoteliche, si mantiene costantemente nell'ambito della farsa per musica, con un'interessante caratterizzazione dei personaggi, che ricorre al bilinguismo napoletano/toscano e apre un altro certame, tra servo e padrone. L'antagonismo risulta allora maggiormente vistoso allo studio della partitura di Tritto, da cui deduciamo che il vero protagonista canoro non è più Don Giovanni ma Pulcinella, e il dissoluto punito diviene secondario persino rispetto a Lesbina, fattore facilmente spiegabile se ci soffermiamo sui membri della compagnia e più particolarmente sulla fama degli interpreti della coppia di umili. Opera locale per la doppia componente linguistica, il nostro *Convitato di pietra* si iscrive comunque nella tradizione letteraria del teatro per musica, adottandone le convenzioni metriche, spiccatamente orientate verso il ricorso a misure brevi, ottonari, settenari, per dar corpo ad un «lavoro curatissimo [...], rispettoso di tutti i canoni dell'opera buffa» (Lippi 2015: 12), che, sempre integrando le vecchie usanze della commedia dell'arte, solleva pure motivi di riflessione più ampi, quali il rifiuto di qualsiasi autorità terrena, la disfida nei confronti del soprannaturale e il disprezzo dell'aldilà (Lippi 2015: 11-12).

Bibliografia

Bertati, G., 1787, *Don Giovanni*, Venezia, Casali.

Brandenburg, D., 1993, «Giacomo Tritto: *Il convitato di pietra*», in Antolini, B.M., W. Witzmann (eds.), *Napoli e il teatro musicale in Europa tra Sette e Ottocento. Studi in onore di Friedrich Lippmann*, Firenze, Olschki, p. 147-170.

- Buch, D.J., 2008, *Magic Flutes and Enchanted Forests. The Supernatural in Eighteenth-Century Musical Theater*, Chicago-London, The University of Chicago Press.
- Cicognini, G.A., 1699, *Il convitato di pietra*, Venezia, Losiva.
- Coticelli, F., 2001, *Gibaldone comico di varij soggetti di comedie ed opere bellissime copiate da mé Antonino Passanti detto Oratio il Calabrese per comando dell'eccellentissimo signor conte di Casamarciano 1700*, in Coticelli, F. (ed.), *La Commedia dell'Arte a Napoli: Edizione Bilingue dei 176 Scenari Casamarciano*, Lanham–London, Scarecrow, vol. II, p. 426-430.
- Curi, U., 2002, *Filosofia del Don Giovanni. Alle origini di un mito moderno*, Milano, Bruno Mondadori.
- Da Ponte, L., 1995⁵, «Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni», in Da Ponte, L., *Memorie. Libretti mozartiani*, Milano, Garzanti, p. 509-595.
- DelDonna, A.R., 2016² [2012], *Opera, Theatrical Culture and Society in Late Eighteenth-Century Naples*, London-New York, Routledge.
- Foppa, G., 1787, *Il nuovo convitato di pietra*, Venezia, Fenzo.
- Goldoni, C., 1810, *Don Giovanni Tenorio o sia il dissoluto*, in *Collezione completa delle commedie del signor Carlo Goldoni avvocato veneziano*, Lucca, Bertini, t. XIX, p. 141-210.
- Lippi, M., 2015, «Un grande tema con variazioni: il convitato di pietra», in *Gazzaniga Tritto Pacini, "Il convitato di pietra"* [programma di sala], Pisa, Teatro di Pisa.
- Lorenzi, G.B., 1792, *Il convitato di pietra*, Venezia, Fenzo, p. 31-56.
- Lorenzi, G.B., G. Tritto, 1999, *Il convitato di Pietra*, Napoli, Teatro di San Carlo, p. 51-81.
- Macchia, G., 1991⁵ [1966], *Vita, avventure e morte di Don Giovanni*, Milano, Adelphi.
- Maione, P., 2015, «The Role of the Neapolitan Song in Comedic Dramaturgy of the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries», in Scialò, P., F. Seller, A.R. DelDonna (eds.), *The Neapolitan Canzone in the Early Nineteenth Century as Cultivated in the "Passatempi musicali" of Guillaume Cottrau*, Lanham, Lexington Books, p. 33-49.
- Monaco, V., 1968, «Don Giovanni in farsa ossia la vittoria di Pulcinella», in Monaco, V., *Giambattista Lorenzi e la commedia per musica*, Napoli, Berisio, p. 131-149.
- Porta, N., 1777, *Il convitato di pietra*, Vienna, Nobile de Kurz-Bech.
- Rousset, J., 1976, *Le mythe de don Juan*, Paris, Colin.
- Tritto, G., 2017, *Il convitato di pietra*, Bologna, Bongiovanni (AB20035).

All links were verified by the editors and found to be functioning before the publication of this text in 2024.

DECLARATION OF CONFLICTING INTERESTS

The author declared no potential conflicts of interest with respect to the research, authorship, and/or publication of this article.

FUNDING

The author received no financial support for the research, authorship, and/or publication of this review/paper.

Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Rareș-Mihai JEFLEA¹

INVADING OTHERS' SPACES: HOW ROMANIAN PUBLIC MUSEUMS REINVENTED THEMSELVES THROUGH IMPROVISATION DURING THE COVID-19 PANDEMIC

Abstract. In public museums, there is a plethora of factors that influence the meaning-making process. In times of great uncertainty, such as the COVID-19 pandemic or the additional blockers brought about by the energy crisis, cultural institutions could not remain unruffled. This research seeks to understand how some museums from Brașov and Bucharest, Romania, adapted to the closure of their physical spaces, a structural crisis that set them against their implicit social role. This article focuses on decoding the discourses that became salient throughout museum workers and on the analysis of the dynamic between the online and offline spheres. Considering all these structural and functional adjustments, this approach will integrate data collected from curators, ethnographers, researchers, and museum managers into previous valuable research on the COVID-19 context.

Keywords: improvisation, change, museums, COVID-19 pandemic, jamming experience

1. Introduction

Closing a museum stands for a fundamental crisis for the institution, as it goes against its inner scope. Public museums didn't remain unruffled by the COVID-19 pandemic, since many of them were forced to close their doors for the first time in their history (Museum Innovation Barometer 2021). In March 2020 in Romania, all museums were closed, as part of the first batch of measures taken, aimed at limiting the spread of the virus.

¹ Eberhard Karls University of Tuebingen, Germany, <rares-mihai.jeflea@student.uni-tuebingen.de>, ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-5512-0659>.

Despite the obvious annulment of the purpose museums have, this decision has opened a multitude of opportunities for organisational improvisation to manifest itself. Improvisation is traditionally viewed as something that happens when routines fail and is represented as a localized practice, mostly responding to a specific issue of threat (Simpson et al. 2023). Although the sphere of improvisation has been treated as an exception, it goes further beyond that.

Against such backdrop, my current research aims to understand how museums from Bucharest and Braşov dealt with this challenge and the extent to which improvisation played a role in overcoming the structural crisis that the SARS-CoV-2 virus triggered. One analysis direction follows the modalities in which improvisation was conceptualised and implemented by curators and managers from public museums. In this sense, I refer to Braşov and Bucharest as cultural centres, seeking to uncover the depths of this enduring effect on the organisational level. The scope is exploratory, aiming to discover different extemporisation strategies put in place by ethnographers, curators, scientific researchers, and people from the cultural institutions' management.

This incipient research does not aim to be representative for museums in Bucharest and Braşov. It rather draws valuable conclusions regarding the diversity of approaches museums resorted to at a time when there was a lack of strategic approaches from public authorities, which took contradictory measures to stop the spread of COVID-19. Moreover, it could help understand how improvisation reshapes the museums personnel actions and conduct, the formal and informal power networks within, and how these cultural institutions functioned as organisational assemblages during the global health crisis.

2. Literature review

Introduction of technology in museums was accelerated in the 1990s due to the popularization of the Internet. However, in those days, digital technology was perceived as an extension of the physical museum. During the COVID-19 pandemic, the usage of digital media became a coercion rather than a choice made by cultural institutions (Kwang-Suk

2022). The drive to go online and reach as wide audiences as possible using digital media increased significantly during the governmental lockdowns (Catalani & Hughes 2020; Kist 2020; Agostino et al. 2020; Tully 2020; Meng et al. 2023; Larkin et al. 2023).

Digital technologies and the online environment cannot be delimited from museum practices (Kimura 2022; Burke et al. 2020). However, these practices are not only expanded, but also limited through the migration of artefacts and collections to the digital environment. These content mobility processes do not “augment permanence or guarantee immunity from forgetting, but rather remind us that the material was never the thing that sustained us” (Balfour 2020: 304).

Moreover, in the context of the SARS-CoV-2 pandemic, there are in-depth discussions on the sustainability of cultural content migration to the online. These leads to the question if the number of visitors who come 'onsite' in museums will continue to decrease in the future (Tranta et al. 2021).

Additionally, the pandemic came with a new perspective regarding investing in machine learning and AI, to automate some processes or to facilitate the implementation of intelligent systems in order to reduce the operational costs of museums (Giannini & Bowen 2022).

The global pandemic has provided an opportunity for understanding organisational improvisation, a theoretical framework influenced by Miguel Pina e Cunha, Joao Vieira da Cunha, and Ken Kamochets' definition from 1999. They defined it as “conception of action as it unfolds, by an organization and/or its members, drawing on available material, cognitive, affective, and social resources” (Cuhna et al. 1999: 302). Organisational improvisation is intentional and unplanned, developed by acting on the problem, and stemming from available material, cognitive, affective, and social resources (idem).

To formulate a clear understanding of the organisational improvisation that I explore in this paper, I will also refer to the jamming experience, as proposed by Eric Eisenberg (1990). Jamming experience is the manifestation of an emotionally shared sphere that people within organisations could encounter from the full-blown crises to the mundane daily tasks. To facilitate it, the organisational leader should create a framework within which employees can find meaningful interactions (Bennis & Nanus 1985), risk-taken is valued, and work groups are sufficiently autonomous for innovative ideas to blossom (Eisenberg 1990).

While it might seem tempting to treat the experience of improvisation in these cultural institutions as a one-off event caused by the COVID-19 pandemic, I will understand the change as a process that happens through a multitude of mundane interactions, practices, activities, and conversations constituting the organisational living worlds of the museum, rather than a singular endeavour (Peacock 2013).

An ethnographic approach is well-suited for the exploration of museums and for decoding how organisation improvisation was utilised by museums' staff to navigate the uncertain waters of activity brought to the surface by, among other things, the global medical emergency that began early 2020.

3. Methodology and limitations

To investigate organisational improvisation during the COVID-19 pandemic, I used a classical research methodology focusing on in-depth semi-structured interviews (Fontana & Frey 1994) with curators, managers, and other museum workers. I will follow the methodological stance of the interviewer as a 'traveller', a researcher who gathers information and constructs it in interactions with others (Kvale 2007).

The nature of this research tool afforded the exploratory aspect of this paper, and the less structured approach helped in following a variety of themes during discussions. I collected data from 14 in-depth interviews with museum staff from Braşov and Bucharest² in the period between January 2023 and April 2024³.

² There were 8 informants with whom I spoke, but I use quotes only from interviews conducted with 6 of them. I reached them using the snowball technique or after writing them an email using the public address I found on the internet. The list of informants is the following: informant 1 – director of a memorial house in Braşov; informant 2 – employee working in the scientific committee of a museum in Bucharest; informant 3 – museum ethnographer in Bucharest; informant 4 – cultural researcher at a museum in Braşov; informant 5 – museum curator in Bucharest; informant 6 – director of a museum in Braşov.

³ I chose Braşov due to my personal connections with the city that facilitated reaching out to the informants, and Bucharest to see if there is a difference regarding the approach that was used to sketch improvisation between a "provincial" city and the capital.

In addition, I used content analysis to investigate the work-related communication of museum work groups (where I had access to it) and the work of museums during the pandemic period. Thus, I could build an overview of the improvisation sphere and its manifestations.

Even though there are slight differences between the approaches that museums followed in dealing with the COVID-19 pandemic, the data collected converges in most of the analysed topics. To be representative for Braşov and Bucharest museums, further research is needed, seeking to reach all cultural institutions of this kind in the two cities.

The limitations of the current paper are connected to a lack of analysis of digital interactions and digital exhibits. To build a comprehensive image of the extent to which the COVID-19 pandemic impacted the museums from the researched group, a comprehensive observation would be necessary.

Furthermore, there is an obvious deontological limitation connected to the informants' group. Analysing a group of highly educated professionals about the work conditions during a specific period accepts that some answers bear a high degree of generality. This was assumed from the beginning of the current research, and it could be overcome further through similar research that could focus on the group of museums' visitors.

5. Data analysis

The first domain of improvisation conceptualised by museums' staff referred to the formulation of strategic objectives to pursue in the coming period. This process has been achieved alongside a redefinition of informal power relations within the museum or has crystallized a model of obedience to the manager's formal authority.

It may take the leader some iterations of going through uncertainty before an effective paradox strategy can be embraced. This happens even when paradoxical thinking might be in a leader's nature (Le & Pradies 2023).

"In Brasov, in a moment of administrative panic, it was decided that all staff would go on technical unemployment. It was an unprecedented situation in the Romanian institutional history and in the local public administration [...] technical unemployment is

applied in companies that are in insolvency, and the last two employees of the institution are the financial officer and the manager, because they still must sign documents. But we were all put into this unemployment, it was a unique situation, I was at home and officially the institution no longer existed [...]. I decided on my own behalf to come every day to the two working points of the museum with one purpose, to make sure that nothing dramatic happened from one day to the next with the museum's patrimony",⁴ said informant 1.

Confronted with an unprecedented situation and with a serious lack of capacity to anticipate the following decisions of local authorities with respect to the museums' activities, the development of a priority agenda for museums has, in some cases, fallen to the managers of cultural institutions.

"We clearly had an agenda coming from our manager at the beginning, we had a few points in our heads, but if someone came up with a good idea, we tried to implement it somehow. We all improvised, clearly, you didn't really have the necessary data on how to operate in a situation like this, everyone invented different means. Our museum director is very well grounded in the way cultural management works, he settled things down, reassured us and gave us a direction, otherwise there was a sense of panic. He was very well anchored; he gave us a bit of a grip and it was good", revealed informant 2.

On the one hand, the lack of time needed to draw up on a strategic plan following extensive consultation with all museum staff has in some cases imposed administrative governance by decree. This is a pattern examined extensively in organisational culture studies and it is a common type of response to the unknown to which organisations resort in extreme circumstances.

⁴ All quotes from this research are taken from discussions with informants that have happened in Romanian and they are translated by the author of this paper.

On the other hand, this type of organisational improvisation was not the only way in which the museums I examined adapted at the time of the outbreak of the pandemic in Romania; there are cultural institutions in which curators, ethnographers, and museologists have reconstructed power structures informally.

"Darlings, I know some of us have been wondering these days: how to reorganize our work in the context of the pandemic. We certainly all have a lot of unfinished work to complete during this period. However, I think that is not enough. We probably all feel that the world is profoundly reconfiguring and that museums are among those that need to act fast, smart, and expected to innovate. Once we have overcome the crisis [...] the world will be different [...] museums (including us) are kind of having to rethink from the ground up what and how they produce as cultural institutions. Most likely, from the board/management we won't get any strategy/direction on this. So, we are left to reorganise ourselves", wrote informant 3 in a work group.

There are different tendencies in performing organisational improvisation through decision making in museums. Though, there is a sphere where we observe a unitary exemplification. The COVID-19 pandemic has outlined a new sphere of museum activity that these public cultural institutions are currently undertaking. Whether it is an accentuation of a pattern started in the past or there is an awareness triggered by the global medical emergency, archiving is a priority in all the cultural institutions analysed.

"It seems to me that archiving is more and more visible, it became more and more important with the pandemic, but it started before, I see the need for archiving much more at the Art Museum among artists, the documentation of their work is much more important, it shows the transformations that contemporary art in Romania is going through", told me informant 4.

"Archiving is becoming an increasingly critical activity. We were able to create a new exhibition using modules from past ones and realised that through archiving we can take a reflective look at the

museum's work occasionally. This was shaped by the pandemic”, clearly stated informant 3.

Another way to investigate organisational improvisation is closely related to the test of time regarding the structure outlined at that moment. A multitude of solutions were devised to ensure the continuation of museum activity, but these were short-lived. The implementation of heritage digitisation projects, the recording of the openings and their publication in the digital environment, and the construction of purely digital artifacts to enter the institutional heritage, were representations of a temporary improvised structure that was almost totally abandoned later.

“We had improvised situations that worked on that structure, and when the situation ended, they didn't work either. It was a change that was imposed at the time because we couldn't cope with it any other way and it only worked briefly afterwards”, told me informant 2.

Moving further, I will draw on specific ways in which the experience of improvisation manifested in the museum's own activity, bringing to the surface a continuous process of change, cobbled together by the discourses that have become most salient in the sphere of activity for public cultural institutions in Braşov and Bucharest.

The COVID-19 pandemic was a trigger for accentuating digitalisation practices in cultural institutions or, rather, the right time to justify the urgency of achieving some long overdue heritage digitalisation objectives. In Romania, a project called Eculture – Romanian Digital Library started in the autumn of 2019 and ended in April 2021. Museums that were part of this process (only a few institutions were selected in the first phase) used this timespan to work in-depth on this initiative. Although the physical space of the museum was closed, the staff found a curatorial project to work on and to keep sustaining the museum's narrative.

The pandemic had in some cases significant impact and created new meaning inside public museums, in the context of technologization. Although museums worldwide use a plethora of technological tools to diversify the classical visitors' experience, in the context of analysed museums, the pandemic triggered most of these processes.

"Last year we changed the place of the permanent exhibition to the one used for temporary exhibitions. We had positive feedback from visitors. We have mixed content, one that is classic and consists of art, furniture, and decorative objects, but we have technological insertions, interactive tables, a virtual assistant built with artificial intelligence, we have this gamified tour, and the result of another project, you can visit the same physical space in an alternative way. This means that we have some places in the museum where QR codes exist, and you can access virtual guides, explained me one manager", told me informant 1.

The digitalised infrastructure that most cultural institutions from Romania use is minimal, and there are still many museums for which digitalisation of the tangible heritage has not started. The reasons for this institutional backwardness are complex, and separate research should further investigate them.

"We digitalised 20,000 items, and when we found something that could have been more interesting for the public, we posted it on Facebook. We accentuated online communication. Before the pandemic, we had one post every 2-3 days, but this changed significantly", emphasized informant 1.

The health crisis was a significant blocker for museum staff due to their profession's nature, which involves research activities on numerous levels. Ending up living in a period when the National Archives are entirely closed is not a foreseeable event in a researcher's career, but for some of these people, it facilitated an in-depth analysis of museums' documents.

The COVID-19 pandemic represented a time of adaptation, a grace period during which any initiative could be tried if it filled the activity gap generated by the physical closure of museums. The struggle was to find solutions to continue the curatorial work or implement projects with a relevant social value.

"For the research part, it was difficult, because, due to the museum's theme, you used to work at the National Archives, but they were

closed. We tried to catch up with the documents we collected so far, to analyse them, this part was attempted. There were two months of state of emergency, and afterwards, we started having access to archives again, but with stringent conditions”, revealed informant 3.

For others, the state of emergency was beneficial in terms of scientific work that was done analysing cultural institutions' tangible heritage. The lack of financial and temporal resources commonly places these kinds of activities outside the foreground. Historically, the cultural institutions that could be named 'national museums' benefit from an impressive tangible heritage. Its careful classification is an arduous task, which is never finished due to a mixture of resource scarcity and the fact that this activity does not immediately contribute to fulfilling the museums' social role, as most employees admit.

“It is almost impossible to know all your artefacts from the deposit, there are almost 100,000 objects, the registries are kind of sketchy, and we need to do extensive research to discover our heritage”, revealed informant 5.

Even though institutions were not necessarily part of concrete digitalisation projects, they tried to generate ad-hoc initiatives to continue having contact with their public. This suggests that the boundaries between offline and online spheres were easily dismantled to such a large extent that the world could be understood by looking at entities which possess informational corporeality and are mutually connected (Floridi 2014).

“It was a difficult period with a lot of uncertainty, and we tried a real quick digitalisation of the patrimony to keep the contact with the visitors outside the museum's space itself. The management emphasised Facebook, and they created a special virtual collections section on the website in which they not only presented the objects but included them in a concept”, explained informant 3.

Creating digital content that supports the museological discourse and is part of a defined concept is not accessible to untrained museum staff.

Moreover, in times of great financial uncertainty, local and national authorities use an economic gaze towards costs, which leaves no opportunity to attract specialists with vast experience in implementing digital tools for cultural institutions.

The perceived urge to create a narrative in the online sphere generated new processes of searching for ways to combine the offline and the online environments. Going to the museum used to be the only way to interact with the museological discourse, but the pandemic created an environment in which other opportunities arose.

Vernissages, exhibitions, book releases, and roundtables with curators or associated museum staff were broadcast live on social media or designated platforms. Audiences could interact with tangible heritage or learn about intangible heritage from the comfort of their home or while commuting. The technological capabilities open a new range of possibilities for museums to generate a constant presence outside their physical spaces.

This annulment of borders between spaces facilitated by the intertwining of online and offline spheres is an improvised emergency solution found by cultural institutions during the pandemic. Their commitment to continue integrating these changes in the running of day-to-day operations is a modification of the extent to which museums want to influence and regulate people's behaviours.

One form of extending the museum's space outside its walls was finding new physical places that were subordinated to the museum's logic. Since the indoor spaces were closed or avoided by people, the outdoor was used to continue the educational scope of the cultural institution.

"We externalised a few workshops. If we were not able to organize them in the museum anymore, and we were able to do this outdoors, we had a workshop for painting on furniture or creating accessories for traditional costumes at craftsmen's houses. Where we were able to have 10-12 participants we moved further, because this type of activity requires a person to come multiple times. If you have 10-12 who came eight times, you can say that you had 100 participants, even though one came seven times, this doesn't matter anymore. The pandemic offered us reasons to exit the buildings and to see if we could do things outside. We invaded others' spaces", explained informant 6.

This "invasion of others' spaces" represents an accurate depiction of the mainstream discourse through Romanian cultural institutions, in the context of a considerable conservative approach towards the materiality of museums and clear borders between museums' walls and other spaces.

The impact that the COVID-19 pandemic had on the development of museum's discourse should concern museologists and researchers who analyse these institutions, and it will probably represent an important topic in the future of anthropology.

"We are surely posting today on social media constantly. We still have access to exhibitions, and they could be beneficial for students, or anyone interested in these topics. We built a more human approach that is more focused on interaction because this is something that we have missed during the pandemic", in the words of informant 2 at the end of our interview.

6. Conclusions

To conclude, organisational improvisation in public museums from Braşov and Bucharest was conceptualised as a manner to tackle specific threats bounded by time and space and a way to experiment with a new suite of activities that was not a priority on the museum's work agenda before the pandemic.

On the one hand, the archiving of the museum's current activity, the desire to keep its digital trace, and the awareness of the digital gap between Romanian museums and similar institutions in other European countries are the points on which the organisational resilience of the museums in Braşov and Bucharest will be soon built, and this is influenced by the COVID-19 pandemic.

On the other hand, museums found alternative spaces outside their ordinary buildings and applied museological discourses to them. The pandemic meant a great challenge for public museums in Bucharest and Braşov regarding all types of museum workers and acted as a trigger for generating digitalisation projects either at the heritage level or by introducing new types of technologies to create a novel visitor

experience. Generating content on Facebook and moving the museum's narrative in the online environment was probably the first action implemented by all analysed museums and it still represents a constant activity of the staff.

References

- Agostino, D., M. Arnaboldi, A. Lampis, 2020, "Italian State Museums during the COVID-19 Crisis: From Onsite Closure to Online Openness", in *Museum Management and Curatorship*, 35 (4), p. 362-372.
- Balfour, L., 2020, "Ground Zero Revisited – Museums and Materiality in an Age of Global Pandemic", in *Museum & Society*, 18 (3), p. 302-304.
- Bennis, W., B. Nanus, 1985, *Leaders: The Strategies for Taking Charge*, New York, Harper & Row.
- Burke, V., D. Jørgensen, F. Jørgensen, 2020, "Museums at Home: Digital Initiatives in Response to COVID-19", in *Norsk Museumstidsskrift*, 6 (2), p. 117-123.
- Catalani, A., H. Hughes, 2020, "Engaging Young Audiences efore, during and after the Lockdown", in *Museum & Society*, 18 (3), p. 319-322.
- Cunha, M.P., J.V. Cunha, K. Kamoche, 1999, "Organizational Improvisation: What, when, how and why", in *International Journal of Management Reviews*, 1 (3), p. 299-341.
- Eisenberg, E.M., 1990, "Jamming. Transcendence through Organizing", in *Communication Research*, 17 (2), p. 139-164.
- Floridi, L., 2014, *The Fourth Revolution: How the Infosphere is Reshaping Human Reality*, Oxford, Oxford University Press.
- Fontana, A., J. Frey, 1994, "Interviewing: The Art of Science", in Denzin, N., Y. Lincoln (eds.), *Handbook of Qualitative Research*, Thousand Oaks, Sage, p. 361-376.
- Giannini, T., J. Bowen, 2022, "Museums and Digital Culture: From Reality to Digitality in the Age of COVID-19", in *Heritage*, 5 (1), p. 192-241.
- Kimura, A., 2022, "Difficulties in Launching Digitization at Museums: The Case of Lithuanian Municipal Museums", in *Museum & Society*, 20 (2), p. 236-249.
- Kist, C., 2020, "Museums, Challenging Heritage and Social Media During COVID-19", in *Museum & Society*, 18 (3), p. 345-348.
- Kvale, S., 2007, *Doing interviews*, London, Sage.
- Kwang-Suk, L., 2022, "Questioning Technology Today", in Namin, K. (ed.), *What Do Museums Connect? Museums in a Post-Pandemic World*, Seoul, National Museum of Modern and Contemporary Art, p. 21-36.
- Larkin, J., A. Ballatore, E. Mityurova, 2023, "Museums, COVID-19 and the Pivot to Social Media", in *Curator: The Museum Journal*, 66 (4), p. 629-646.
- Lee, P., C. Pradies, 2023, "Sailing through the Storm: Improvising Paradox Navigation during a Pandemic", in *Management Learning*, 54 (1), p. 56-76.
- Meng, Y., M.Y. Chu, D.K Chiu, 2023, "The Impact of COVID-19 on Museums in the Digital Era: Practices and Challenges in Hong Kong", in *Library Hi Tech*, 41 (1), p. 130-151.

- Museum Innovation Barometer 2021*, available at <https://cultureactioneurope.org/knowledge/museum-innovation-barometer-2021/>.
- Peacock, D., 2013, "Complexity, Conversation and Change: Learning How Museum Organizations Change", in Janes, R. (ed.), *Museums and the Paradox of Change*, 3rd edition, London, Routledge, p. 235-245.
- Simpson, A.V., A. Panayiotou, M. Berti, M.P. Cunha, S. Kanji, S. Clegg, 2023, "Pandemic, Power, and Paradox: Improvising as the New Normal during the COVID-19 crisis", in *Management Learning*, 54 (1), p. 3-13.
- Tranta, A., E. Alexandri, K. Kyprianos, 2021, "Young People and Museums in the Time of Covid-19", in *Museum Management and Curatorship*, 36 (6), p. 632-648.
- Tully, G., 2020, "Are we Living the Future? Museums in the Time of Covid-19", in Burini, F. (ed.), *Tourism Facing a Pandemic: From Crisis to Recovery*, Bergamo, Università degli Studi di Bergamo, p. 229-242.

All links were verified by the editors and found to be functioning before the publication of this text in 2024.

DECLARATION OF CONFLICTING INTERESTS

The author declared no potential conflicts of interest with respect to the research, authorship, and/or publication of this article.

FUNDING

The author received no financial support for the research, authorship, and/or publication of this review/paper.

Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Laura MARIN¹

**DESTINERRANCE. O EXPERIENȚĂ VIZUALĂ A TRAVERSĂRII
EUROPEI ÎN *ELEGIA UNEI CĂLĂTORII* DE ALEXANDR SOKUROV**

*DESTINERRANCE. A VISUAL EXPERIENCE OF CROSSING EUROPE IN
ALEXANDR SOKUROV'S ELEGY OF A VOYAGE*

Abstract. Starting from an analysis of Alexandr Sokurov's documentary essay *Elegy of a Voyage*, this article proposes an examination of the experience of travel, of space-crossing, through the lens of a term that Jacques Derrida coined to define the "postal principle": *destinerrance*. Beyond merely testing the operational value of Derrida's term, the analysis here aims to explore the formulas and the strategies Sokurov mobilizes to articulate visually the relationship between the "suffering of the destination" (a journey across Europe from St. Petersburg to the Boijmans van Beuningen Museum in Rotterdam, in a difficult natural and cultural context) and its aesthetic expression (the nostalgia for a classical Europe that only survives in art).

Keywords: *destinerrance*, Derrida, journey, elegy, Sokurov

1. *Destinerrance*: un concept operațional?

Invenție lexicală și conceptuală a lui Jacques Derrida, *la destinerrance* (Derrida 1980; Malabou & Derrida 2009) mixează două cuvinte care întrețin prin combinarea lor o contradicție productivă: *destin(ation)* (*destin, destinație*)

¹ Universitatea din București, Facultatea de Litere, <laura.marin@litere.unibuc.ro>, <https://orcid.org/0009-0008-9752-4340>.

și *errance* (rătăcire). Ceea ce are o destinație precisă (cum ar fi o scrisoare, o carte poștală sau chiar o călătorie) nu prea (se) rătăcește. Scrisoarea adresată, cartea poștală expedită, dar și omul care călătorește, ajung, de regulă, la destinație. Cu toate acestea, unele scrisori se pierd pe drum, unele cărți poștale nu ajung niciodată la destinatarul lor, iar în călătorie, rătăcirile, este lucru bine știut, sunt frecvente, chiar și în epoca tehnologiilor digitale complexe care ajută la orientare. Într-un fel, *la destinerrance* ne obligă să luăm în considerare un risc: acela de a nu ajunge întotdeauna la destinație, de a rătăci și a se rătăci, de a ocoli sau chiar de a se pierde. În linii generale, aceasta ar fi tema derridiană a cărții poștale, și prin extensie, a oricărei cărți scrise, dacă ne gândim că din locul în care se scrie o carte este greu de anticipat locul în care ea ajunge să fie citită. Cu alte cuvinte, *la destinerrance* desemnează, pentru Derrida, evenimentul imprevizibil al receptării și, înainte de toate, modul în care cărțile sale au fost primite, în cazul unora dintre ele vorbind chiar despre non-receptare. De exemplu, despre *La carte postale* (1980) spune că nu a fost citită niciodată, nu așa cum și-ar fi dorit el, în orice caz. Face aceeași remarcă despre *Glas* (1974) sau despre *Circonfession* (1991), iar în ceea ce privește *Un ver à soie* (1997) anticipează chiar non-receptarea (Malabou & Derrida 2009: 11-42). Pentru Catherine Malabou, Derrida, inventând termenul de *destinerrance*, nu face însă altceva decât să „deruteze” metafizica călătoriei, cea conform căreia orice se deplasează de la un loc la altul – adică orice își schimbă locul –, are și un traseu precis:

„Selon la conception traditionnelle du voyage, tout se passe [...] comme si l'un des sens de la dérive et de l'arrivée (provenance, accomplissement), l'emportait en réalité sur l'autre (détournement, fortune, accident). Derrida montre que ce verrouillage méthodique de l'aléa constitue la métaphysique du voyage et gouverne peut-être la métaphysique tout court.” (Malabou & Derrida 2009: 12, subl. n.).

Ne-am putea întreba atunci dacă și *Elegia unei călătorii*, un eseu documentar realizat de Alexandr Sokurov în 2001, vizează o derutare a metafizicii călătoriei. De la un capăt la altul al filmului, însoțim cu privirea un om care călătorește. Acesta este singur, nu-l vedem niciodată din față, nu știm cine este, de ce călătorește, de unde pleacă, nici unde vrea să ajungă. Nu știe nici el. Dar

îl auzim (vocea din *off*). Am putea spune că însoțim cu privirea o voce, o voce care călătorește, dar care nu știe nici ea despre omul care o poartă mai multe lucruri decât știm noi. Vocea privește la fel cum privim și noi². Întrebările recurente pe care le pune (Unde sunt? Ce cauți aici? Unde sunt oamenii?) nu fac decât să intensifice deruta (geografică și existențială pentru moment). Dar ce știm despre omul care călătorește? Ei bine, știm că se deplasează în spațiu: vedem în imaginea cinematografică peisajul care se schimbă, vedem drumul, vedem copacii și casele de pe marginea drumului, vedem punctele de frontieră pe care omul le traversează, dar locurile călătoriei rămân, atât pentru cel care face experiența călătoriei, cât și pentru cel care asistă la ea, într-o indeterminare cel puțin incomodă. De obicei, un om care călătorește părăsește (temporar) un loc familiar pentru a se îndrepta spre (și a se confrunța cu) ceea ce îi este străin (geografic, lingvistic, cultural). A călători devine atunci o experiență de cunoaștere, dar și de recunoaștere, dacă ne gândim că omul care călătorește revine, de cele mai multe ori, la locul familiar din care a pornit. „Voyager”, scrie Catherine Malabou, „implique ordinairement que l’on quitte un rivage familier pour aborder l’inconnu. Le voyageur dériverait d’une origine fixe et assignable pour arriver quelque part, en ayant toujours la possibilité de rentrer chez lui, de regagner la rive de départ. Il dériverait jusqu’à l’arrivée, accomplissant ainsi le cercle de la *destination*” (Malabou & Derrida 2009: 12). Nimic din toate acestea în filmul lui Sokurov. Într-un fel, omul pe care îl vedem călătorind aici iese din paradigma europeană a călătoriei, și anume odiseea³. Omul pe care îl vedem călătorind aici nu calcă pe urmele lui Ulise, deși călătoria lui rămâne, într-un anumit sens, europeană. Mai precis spus, călătoria lui presupune o traversare a Europei, dacă avem în vedere faptul că „bibliografia” filmului ne permite, totuși, să identificăm o traiectorie a călătoriei, cu inexactitățile

² Într-un articol consacrat acestui film al lui Sokurov, Didier Coureau vorbește despre o voce „spectatoare”, despre un fel de „voce-privire”, care „descrie evenimente și locurile pe măsură ce apar”, dar „nu creează povestea.” (Coureau 2009 : 126).

³ „La solidarité de la dérive et de l’arrivée [...] justifie la valeur paradigmatique accordée en Occident à une certaine forme de voyage : l’odyssée. Le voyageur occidental mettrait toujours ses pas, d’une manière ou d’une autre, dans ceux d’Ulysse.” (Malabou & Derrida 2009: 14).

de rigoare, întrucât geografia filmului corespunde doar parțial cu geografia reală, în film fiind vorba mai degrabă de o concepție poetică și spirituală asupra locurilor decât de una cartografică. Cu toate acestea, călătorul filmat pleacă din Rusia, face o primă oprire la mănăstirea Sfânta Maria din ostrovul Valdai (care se află la 400 de kilometri distanță de Moscova), trece frontiera rusă la Torfianovka (unde va în apropiere de Sankt-Petersburg, orașul „de adopție” al lui Sokurov), apoi granița cu Finlanda la Vaalima, sosește în portul din Helsinki, traversează Germania, ajunge în Olanda, la Rotterdam, unde se oprește la Muzeul Boijmans van Beuningen.

Dar dacă putem reconstitui cu aproximație o traiectorie fizică a călătoriei, de la Est spre Vest, de la Sankt-Petersburg la Rotterdam, dinspre fostul „bloc comunist” (Rusia) spre „capitala” capitalismului protestant (Olanda, după Max Weber), cum ajunge „destinația” să devină „rătăcire”? Care este traiectoria mentală a acestei călătorii? Cine călătorește, de fapt, aici, și despre ce fel de călătorie este vorba? Întrebarea devine cu atât mai critică și mai urgentă cu cât descoperim și o trimitere istorică a acestei călătorii. Într-un articol intitulat „Sokourov ou la quête de l'envers de l'image”, Georges Nivat recunoaște în traseul parcurs în *Elegia unei călătorii* călătoria lui Petru cel Mare spre Europa. Călătorul din film străbate Europa

„allant de la Russie vers ce confin de l'Occident, la Hollande, refaisant au fond le périple de Pierre le Grand lorsqu'en 1697-1698 il alla apprendre ce qu'était l'Occident, et se mit à son école, en particulier en restant plusieurs mois incognito comme ouvrier de construction navale à Saardam, puis Amsterdam. Le marquis, lui, était venu d'ouest en est pour découvrir les splendeurs et l'asservissement de la Russie, Sokourov va en sens inverse, mais découvrira la perte du sens et l'inanité de l'Occident moderne, se réfugiant dans l'Occident des petits maîtres hollandais, ces admirables peintres qui étaient des chantres de la réalité et du labeur sanctifié.” (Nivat 2002: 336).

2. Extensivul și intensivul călătoriei

Dacă traiectoria fizică ne permite să invocăm aici un sens *extensiv* al călătoriei (omul care călătorește în film se deplasează într-un spațiu geografic,

traversează granițe fizice și politice pentru a ajunge din Rusia în Olanda), traiectoria mentală configurează mai degrabă un sens *intensiv* al călătoriei (omul care călătorește se deplasează într-un spațiu cultural și imaginar, străbate granițe temporale, istorice, dar și individuale, ca și cum ar încerca să recupereze prin estetic ceea ce s-a pierdut din lumea reală). Această recuperare, în fragmentaritatea și subiectivitatea ei, conduce însă la o răsturnare a logicii destinației. Pe de o parte, există în film un punct terminus al călătoriei – Muzeul Boijmans din Rotterdam, nenumit însă ca atare –, dar, pe de altă parte, odată ajuns în acest punct, călătorul va rătăci în interstițiile unui alt fel de spațiu, muzeal și mental, un adevărat labirint⁴, care va produce o „adevărată tragedie a destinației” (Malabou & Derrida 2009: 26), lucru care alimentează, de altfel, și tonul melancolic al poemului vizual pe care Sokurov ni-l oferă în *Elegia unei călătorii*. Dacă traiectoria fizică pune o problemă de teritoriu și de teritorialitate, spațiul muzeal și mental formulează ideea renunțării la orice fel de teritorializare. *La destinerrance* nu este poate aici decât începutul unei lungi serii de „catastrofe” pe care ultima parte a filmului, punctul culminant și punctul terminus al călătoriei, o aduce în prim plan.

Acolo unde sensul extensiv al călătoriei operează cu frontiere vizibile și spații măsurabile, identificabile prin mijloace cartografice, sensul intensiv al ei operează cu frontiere infinitezimale și spații spectrale, cu aglomerări de diferențe. Ultima frontieră care mai rămâne de traversat pentru ca „destinația” să devină „rătăcire” este de la exterior la interior, de la real la imaginar, de la prezent la memorie. Această frontieră se deosebește de toate celelalte pe care omul care călătorește le-a traversat anterior, în sensul că traversarea nu mai este acum de ordin geofizic (granițe între țări), ci de ordin mental și muzeal (granițe între timpuri și granițe între culturi). La început, călătorul nu recunoaște locul conversiei. Nu-l recunoaștem nici noi, spectatorii filmului. Vedem doar ce vede și el: luna în noapte, iar la lumina ei zidurile unei cetăți, un turn, un far și mai târziu o ușă deschisă. Un spațiu pe cât de real, pe atât de pictural – aluzie poate la *Insula morților* a

⁴ În sensul dezvoltat de Sebastian Grama într-un studiu dedicat fenomenologiei rătăcirii (Grاما 2008).

lui Arnold Böcklin – peste care se suprapune figura-umbră a omului călător. Călătoria continuă de acum înainte într-un perimetru „închis”, în interiorul unei „case bogate”, după cum crede vocea din *off*. Descoperim treptat că omul care călătorește a intrat într-un spațiu muzeal – Muzeul Boijmans van Beuningen din Rotterdam. Spațiul în care omul călătorește acum este spațiul dintre tablouri și spațiul din tablouri. Un spațiu complex, în care stau laolaltă patru secole de pictură olandeză (XVI-XIX), și pe care vocea din *off* îl descrie în felul ei: „Am intrat într-un labirint”, „Tot nu înțeleg unde sunt”. Un spațiu care ar putea trimite oricând la ideea unui „muzeu imaginar” (Malraux 2002 [1965]; Didi-Huberman 2013), dacă n-ar fi mai potrivit să vorbim aici despre un „imaginar al muzeului”⁵, ținând cont de efectul de defamiliarizare pe care îl creează procedeele cinematografice folosite de Sokurov.

Omul care călătorește nu știe unde este. Nu știm nici noi. Așteaptă să vină cineva care l-ar putea ajuta să se situeze, dar nu vine nimeni. Își continuă rătăcirea prin interioare de tablouri, dar această continuare se dovedește a fi un fel de rețea de noduri spațio-temporale, în care prezentul, asemănarea și rememorarea încep să se confunde. Ce vede omul care călătorește în toate acele interioare de tablouri în fața cărora se oprește? Ce caută el aici? Tablourile în care privirea lui rătăcește devin un spațiu de analogii și de corespondențe între evenimente reale (călătoria în sensul ei extensiv) și evenimentele imaginare (călătoria în sensul ei intensiv). Ele devin totodată și o modalitate de a distinge între două categorii de traversări. Prima e o traversare de spații fizice diferite, care începe și se termină cu imaginea unui copac. A doua, o traversare a

⁵ Pictura olandeză, așa cum e ea văzută în acest „muzeu-creier-labirint” îl face pe Didier Coureau să vorbească mai degrabă de un „imaginar al muzeului” decât de „un muzeu imaginar”, dat fiind că ea nu corespunde cu „L'impression de familiarité que de nombreux observateurs, jusqu'à Tzvetan Todorov dans son *Éloge du quotidien*, ont mis en avant. Elle correspond bien plus à la dimension fantastique que Paul Claudel a su déceler dans cet art” (Coureau 2009: 131). Pentru Tzvetan Todorov, a se vedea *Éloge du quotidien. Essais sur la peinture hollandaise du XVII^e siècle*, Paris, Seuil, Point-Essais, 1997.

unui muzeu pe timp de noapte, care începe și se termină cu o observație despre căldura pietrelor și apoi despre căldura pânzei pictate⁶.

Drumul maritim parcurs în timpul călătoriei prin spațiul geografic, traversând Europa pentru a ajunge din Rusia în Olanda, este, de exemplu, „rezumat” în tabloul lui Adam Willaerts, *Râul Meuse aproape de Den Briel*. Intrat în muzeu pe timp de noapte, călătorul se oprește în fața lui, vede în el o apă, corăbii, presupune că reprezintă un port. Vocea din *off* descrie astfel tabloul: „Un vapor se întoarce acasă, despărțirea a fost lungă, oamenii se regăsesc în sfârșit”. Dar funcția lui aici pare să fie și una de anticipare neliniștitoare. Oare omul care călătorește în film va reveni la ai săi? Avem aici de-a face cu o călătorie în călătorie, dar construcția e opozitivă: în filmul lui Sokurov cineva pleacă într-o călătorie, în tabloul lui Willaerts cineva se întoarce dintr-o călătorie. În filmul lui Sokurov, acest cineva este o individualitate, călătoria sa este solitară, în tabloul lui Willaerts, cineva este un colectiv, un grup, o comunitate, de unde și bucuria regăsirii, altminteri foarte importantă pentru călătorul solitar al lui Sokurov care vede în tablourile din muzeu ceea ce am văzut noi în film: peisaje, ape, vapoare, orașe, drumuri, pustietate.

Mai departe, un alt exemplu este peisajul fantomatic din *Vale cu case* a lui Hercules Seghers, care trimite la mănăstirea vizitată în film la începutul călătoriei. Tabloul lui Andreas Schelfhout, *La marginea apei*, în care e reprezentată o moară, despre care vocea din *off* spune că „trebuie să fie pe o insulă”, amintește de momentul în care călătorul ajunge în curtea muzeului. Dar lângă moară vede și oameni. Oameni pictați într-o barcă, care, o dată așezați într-un loc, rămân pentru totdeauna ai locului tabloului (și ai eternității lui). Aceștia sunt oameni care nu călătoresc, la antipodul celui care îi privește și care s-a rătăcit călătorind.

Continuând drumul prin „labirintul” muzeal și mental, călătorul rătăcit se oprește în fața unui tablou pictat de Charles Leicket, în care vede o stradă de oraș în plină iarnă. Tot iarnă era și în orașele finlandeze și germane prin care a trecut pentru a ajunge în Olanda. *Turnul lui Babel*

⁶ Unii comentatori au vorbit despre proximitatea dintre filmul lui Sokurov și analizele lui Paul Claudel din *L'Œil écoute* despre arta olandeză și felul în care aceasta transcrie cotidianul (Leurat 2002: 378-382).

al lui Brueghel trimite la ideea de geneză prezentă de la un capăt la celălalt al filmului, iar *Aleea cu plopi* a lui Van Gogh pare să conțină într-un gest condensat numeroasele drumuri pe care le străbate omul care călătorește în film.

3. Spectralitatea tabloului

Unde duc toate aceste analogii și corespondențe? Un prim bilanț al călătoriei este realizat de vocea care ne însoțește din *off*: „Eram sigur că toate acestea pe mine mă așteptau”, altfel călătoria pare să nu-și aibă rostul. Dar prin corespondențele care se stabilesc între peisajele din tablouri și peisajele din filmul lui Sokurov se resemnifică și spațiul muzeului, care nu ne mai apare doar ca un loc de stocare a memoriei și de conservare a istoriei, ci și ca un loc care se deschide asupra lumii. Un loc care îi permite lui Sokurov, prin intermediul artei, să mediteze asupra devenirii Europei.

Așa cum călătoria geografică acumulează locuri, străbate granițe între țări și se consumă în acest punct terminus care indică pe hartă Muzeul Boijmans van Beuningen din Rotterdam, călătoria din muzeu acumulează în film stiluri și sensibilități artistice, străbate frontiere de timp și se consumă în fața unui tablou care îi permite lui Sokurov să construiască o nouă serie de analogii și de corespondențe. E vorba de *Piața și biserica Sfânta Maria din Utrecht* de Pieter Saenredam, un soi de corespondent occidental peste timp al Mănăstirii Sfânta Maria de la Valdai pe care o vizitează la începutul drumului călătorul din film. Toate celelalte tablouri par acum să fi fost un fel de etape obligatorii pentru a ajunge aici.

Ce se petrece însă în fața acestui tablou? Cum se încheie experiența vizuală a călătoriei? *La destinerrance* pare să se accentueze aici printr-o structură nouă de diferențe spațio-temporale care fac ca lumea să se prezinte de acum ca „un spațiu spectral în care totul este reproductibil” (Malabou & Derrida 2009: 26), dar supus în același timp unei inevitabile alterări. Vocea din *off* comentează astfel tabloul: „Piața din centrul unui oraș. Liniște de vară, viață eternă”, eternizată în imaginea din tablou. Omul care privește și pe care noi nu-l vedem altfel decât din spate se

întreabă dacă nu cumva el a pictat tabloul, dacă nu cumva el a văzut deja altcândva toate cele ce i se prezintă acum ca pictate: fiecare copac, fiecare umbră, cerul pe care îl recunoaște pentru că a fost nevoit să aștepte îndelung ca norul să se îndepărteze și el să poată citi ce stă scris pe rama tabloului: „1765. Peter Saenredam”. Vocea din *off* renunță atunci la exercițiul acesta de identificare cu pictorul pentru a intra în altă postură: „ah, da, e drept, e lucrarea lui. Eu stăteam lângă el”. Pictorul și martorul picturii sunt surprinși dintr-o dată alături, devin, într-un mod anacronic, contemporani, dar vocea din *off*, examinând detaliile din tablou, se lansează în identificarea de diferențe între „atunci” și „acum”. Își amintește de grupul de oameni, de câine, susține că existau mai mulți copaci, că fereastra din fundalul tabloului, în care apare chipul unei femei, era mereu închisă, că nu a văzut niciodată grupul acela de copii care se joacă în tablou. Umbra omului intră apoi în tablou și se confundă cu el, dintr-o prea mare apropiere. Dar de ce se apropie așa? Ce vede? „Pictura s-a uscat și totul s-a oprit”, comentează vocea din *off*. După care continuă: „Nimic nu se clintește. Câtă vreme nu vom reveni în acest oraș nimic nu se va clinti. Și atunci, ce-i de făcut? Să revenim? Dar cum? Orologiul s-a oprit. Să-l pornim”. Dar e deja pornit. Îl auzim mergând pe coloana sonoră a filmului, fără să-l vedem în tablou.

A pune timpul în mișcare este poate modalitatea cea mai eficientă de a face ca cele două lumi să se întâlnească și de a traversa prin întâlnire acea ultimă frontieră dintre prezent și memorie, dintre exterior și interior, dintre real și imaginar, dintre a contempla și a crea, care face din călătoria cu destinație o continuă derivă spre rătăcire. Omul care se apropie acum de tablou atinge pânza cu mâna. „Pictura e caldă încă”, remarcă vocea din *off*, deși datează, după cum am văzut, de la 1765.

4. Concluzii

Dacă în *Elegia unei călătorii* Sokurov, pentru a elabora cu mijloacele vizualului o poetică subtilă și subversivă a destinației-rătăcire, face deopotrivă apel la categorii ale spațiului (locul, deplasarea) și la categorii ale timpului (memoria, devenirea), la categorii ale lumii naturale (oameni, teritorii) și la categorii ale lumii culturale (muzeul, tabloul), ne-am putea întreba, în

fond, ce problematică filozofică actualizează (sau poate actualiza) acest eseu documentar pentru noi, astăzi. O privire – a celui care călătorește în film, dar și a noastră, cei care vizionăm acest film – străbate geografii reale și imaginare, transgresează timpuri, transferă informații, transformă emoții. Din toate aceste verbe active care integrează în componența lor un element ce trimite de fiecare dată la o alteritate și, totodată, la o alterare, Régis Debray construiește problema complexă a transmisiei (Debray 1997; 2001). În actul transmisiei, notează el, ceea ce se transportă se transformă. Un obiect, o idee, un fel de a fi, de a gândi, de a simți nu rezistă în timp, nu traversează granițe generaționale sau culturale, fără să se transforme. Abordată din această perspectivă, destineranța din *Elegia unei călătorii* apare dintr-o dată ca o modalitate de a interoga crizele, disfuncțiile, doliile unei transmisii culturale: ce și cum (nu) se transmite inter- sau intra-cultural.

Bibliografie

- Coureau, D., 2009, „Elégie de la traversée : les voix spirituelles du temps”, în Albera, F., M. Estève (dir.), *CinémAction*, no. 133, „Alexander Sokourov”, Condé-sur-Noireau, Eds. Charles Corlet, p. 126-133.
- Debray, R., 1997, *Transmettre*, Paris, Odile Jacob.
- Debray, R., 2001, „Malaise dans la transmission”, în *Les Cahiers de Médiologie*, nr. 11, p. 16-33.
- Derrida, J., 1980, *La Carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion.
- Didi-Huberman, G., 2013, *L'Album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire »*, Paris, Hazan/Musée du Louvre.
- Grama, S., 2008, *Note pentru o fenomenologie a eranței*, București, Editura Universității din București.
- Leurat, J.-L., 2002, „Le voyageur et son ombre. *Elegie de la traversée d'Alexandre Sokourov*”, în Gagnebin, M. (dir.), *L'ombre de l'image. De la falsification à l'infigurable*, Seyssel, Champ Vallon, p. 378-382.
- Malabou, C., J. Derrida, 2009, *Jacques Derrida. La Contre-Allée*, Paris, La Quinzaine Littéraire & Louis Vuitton, col. „Voyager avec...”.
- Malraux, A., 2002 [1965], *Le Musée Imaginaire*, Paris, Gallimard.
- Nivat, G., 2002, „Sokourov ou la quête de l'envers de l'image”, în Gagnebin, M. (dir.), *L'ombre de l'image. De la falsification à l'infigurable*, Seyssel, Champ Vallon, p. 321-337.
- Todorov, Tz., 1997, *Éloge du quotidien. Essais sur la peinture hollandaise du XVII^e siècle*, Paris, Seuil, Point-Essais.

All links were verified by the editors and found to be functioning before the publication of this text in 2024.

DECLARATION OF CONFLICTING INTERESTS

The author declared no potential conflicts of interest with respect to the research, authorship, and/or publication of this article.

FUNDING

The author received no financial support for the research, authorship, and/or publication of this review/paper.

Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Angelo PAGLIARDINI¹

LETTERATURA ITALIANA E COSTRUZIONE DELL'IDENTITÀ NAZIONALE NELL'OTTOCENTO

ITALIAN LITERATURE AND THE CONSTRUCTION
OF NATIONAL IDENTITY DURING THE 19TH CENTURY

Abstract. In this article we are commenting the weak points of the Italian literary canon built during the 19th century, which was, at that time, linked to the legitimating of national identity and independence. The idea that an Italian literary canon existed, even in the absence of a national state, had been discussed by Foscolo, Nievo, and Leopardi, and became a central point in Francesco de Sanctis' *History of Italian Literature*. De Sanctis describes the evolution of Italian literature seen as a coherent pattern, starting with the Middle Ages and Dante Alighieri who is presented as a national poet. But this type of conception reduces the complexity and variety of regional and local cultures, like for example the poems in roman dialect by Giuseppe Gioachino Belli, and completely ignores women writers, such as, for example, Cristina Trivulzio.

Keywords: Italian Literature, Risorgimento, Ugo Foscolo, Giacomo Leopardi, Ippolito Nievo, Giuseppe Gioachino Belli, Cristina Trivulzio

1. Introduzione

La storia letteraria italiana è stata rivisitata con i parametri della «Geografia e storia della letteratura italiana», a partire dalla lezione di Carlo Dionisotti nel 1967, sviluppata in seguito da Roberto Antonelli nell'impostazione

¹ University of Innsbruck, Austria, <angelo.pagliardini@uibk.ac.at>, <https://orcid.org/0000-0002-6111-7080>.

data alla «Storia e Geografia», l'ultima sezione della *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa². È giunto il momento di applicare anche alla letteratura italiana quei parametri pluri-inclusivi e multi-identitari, cui hanno aperto la strada gli studi post-coloniali sulle letterature che si trovano al centro di costellazioni culturali comprendenti ex-colonie (francese e spagnola ad esempio) o che accolgono l'apporto massiccio e plurisecolare di comunità di immigrati (come nel caso degli Stati Uniti e del Canada), secondo le riflessioni di Remo Ceserani nel suo volume di riflessioni sul modo di fare storia letteraria (cf. Ceserani 1990). Un'altra categoria inclusiva importante è quella che riguarda il rapporto fra storia letteraria italiana e identità di genere: da un lato i protagonisti della storia letteraria italiana sono stati prevalentemente scrittori, dall'altro la storiografia letteraria, per decenni, ha escluso totalmente dal canone le scrittrici.

Esistono varie tipologie di legami tra la letteratura italiana e la costruzione nazionale nella prima metà dell'Ottocento: Giambattista Vico teorizza già nel Settecento il valore fondante della letteratura nella formazione di una comunità nazionale, anticipando quello che mostreranno in seguito Foscolo, nel suo poemetto *Le Grazie*, e Ippolito Nievo, nel suo romanzo *Confessioni di un italiano*. Il nocciolo di questa costruzione culturale, l'approntamento di un canone letterario italiano, basato sulla ricerca di valori etici e civici, è frutto di un arco di riflessioni letterarie che va da Giacomo Leopardi a Francesco De Sanctis. È tuttavia necessario superare questo percorso lineare, individuando l'apporto dell'inclusione e della multiculturalità all'identità nazionale, reperibile secondo categorie differenti nei *Sonetti romaneschi* di G.G. Belli o nelle pagine della scrittrice e giornalista Cristina Trivulzio.

2. Letteratura e formazione dell'identità nazionale

2.1. *Le premesse*

Francesco Bruni traccia la preistoria della costruzione di quei miti che saranno alla base della fondazione dello Stato nazionale, mostrando che

² Si vedano le riflessioni di Roberto Antonelli, in Antonelli 2011.

la costruzione mitica operata sotto l'egida di Augusto nel circolo culturale di Mecenate ha il suo seguito nel Medioevo e arriva alla vigilia delle imprese napoleoniche (cf. Bruni 2010). Nel presente contributo focalizzeremo l'attenzione sul periodo successivo, dall'Italia napoleonica fino alla realizzazione del Regno d'Italia retto dalla monarchia sabauda, perché in questo segmento cronologico l'elaborazione culturale e letteraria degli intellettuali accompagna, più o meno dialetticamente, un complesso e talora contraddittorio progetto politico concreto, che non aveva avuto nessun precedente nella secolare storia delle città e delle regioni italiane³. In molti scrittori del Risorgimento, come Foscolo, Leopardi, Mazzini, troviamo riferimenti alle idee di Giambattista Vico, la cui *Scienza nuova* aveva trovato successo e diffusione soprattutto nella seconda metà del Settecento (cf. Irace 2011):

«Però qui si dànno gli schiariti princìpi come delle lingue così delle lettere, dintorno alle quali ha finora la filologia disperato [...]. L'infelice cagione di tal effetto si osserverà ch'i filologi han creduto nelle nazioni esser nate prima le lingue, dappoi le lettere; quando (com'abbiamo qui leggermente accennato e pienamente si pruoverà in questi libri) nacquero esse gemelle e camminarono del pari [...], le lettere come le lingue.» (Vico 1990: 440).

In questo passaggio fondamentale si mettono in correlazione i fenomeni culturali e letterari con l'evoluzione delle società e delle comunità storiche, dei singoli popoli o delle singole civiltà, arrivando a una storia comparata delle culture in cui è rilevante l'importanza assegnata alla letteratura e alla storia letteraria. La visione espressa da Vico fa da sfondo alle posizioni che analizzeremo nel nostro intervento⁴.

³ Francesco Bruni si occupa di questo periodo nel suo volume, Bruni 2021. Si tratta del taglio cronologico che ritroviamo ad esempio nel volume Quondam & Rizzo 2005, nel volume Alfonzetti et al. 2011, e più specificamente in Tatti 2011 e Pagliardini 2013.

⁴ Christian Del Vento analizza il rapporto fra Foscolo e Vico, che si intensifica dopo la delusione napoleonica in consonanza con un moto di pensiero più generale in Europa: «Dopo che era fallito il tentativo di riformare la società attraverso la storia,

2.2. Ugo Foscolo: mito e letteratura alla base dell'identità italiana ed europea

Ugo Foscolo era nato a Zante nel 1778, allora ancora possedimento greco della Repubblica di Venezia, quindi era divenuto poeta e intellettuale italiano, ma anche soldato e ufficiale della Repubblica Cisalpina, poi del Regno d'Italia, sotto l'egida di Napoleone Bonaparte, per finire esule a Londra, dopo la fine dell'Impero napoleonico⁵. Meditando sulla propria delusione politica e culturale, seguita all'evoluzione in senso imperiale e dispotico dell'esperimento napoleonico in Italia, lo scrittore elabora nel complesso poemetto *Le Grazie* una sua costruzione politica e culturale ideale⁶.

Nella forma che il poemetto prenderà a partire dal 1812-1813, l'opera presenta una genesi ecfraistica, in quanto consiste in una descrizione poetica, con sviluppi mitici e narrativi, del gruppo scultoreo *Le tre Grazie*, realizzato da Antonio Canova su commissione del viceré di Milano Eugenio Beauharnais ed esposto oggi all'Hermitage di San Pietroburgo (cf. Leone 2015: 91-93).

La proto-storia compositiva del testo inizia con la traduzione e il commento del poemetto greco di Callimaco, *La Chioma di Berenice*, del 1803, dove Foscolo cita, in traduzione, i versi di un fittizio *Inno alle Grazie*, in realtà composti da Foscolo stesso (cf. Scotti 1985: 159). Nel volgarizzamento che Foscolo realizza del poemetto di Callimaco, attraverso la traduzione latina di Catullo, si riflette sul ruolo della poesia in quella che Giovanbattista Vico aveva definito «Età eroica», accumulando come poeti «primitivi» Omero, i profeti biblici, Dante e Shakespeare. Si attribuisce alla poesia il ruolo di civilizzatrice della società e fondatrice dell'identità di una comunità sociale che prefigura l'identità nazionale nazionale:

quello di riformare la storia attraverso l'indagine della natura fu comune a gran parte della letteratura e dell'arte post-rivoluzionarie europee.» (Del Vento 2003: 187).

⁵ Vorremmo qui ricordare, a proposito del suo percorso linguistico e culturale, i componimenti poetici italiani che risalgono alla sua adolescenza, in parte perduti ma documentati, e quelli a noi pervenuti, compresi nel quaderno di poesie donato a Costantino Naranzi nel 1794 e pubblicato postumo nel 1831 (cf. Bezzola 1961: LIII-LVIII); per il rapporto con Napoleone significativa la vicenda dell'*Ode a Bonaparte liberatore*, composta e pubblicata a pubblicata nel Bologna nel 1797, quindi dopo varie ristampe pubblicata a Genova nel 1799, con la dedicatoria un cui si paventa il rischio che Napoleone si faccia da liberatore a tiranno (cf. Bezzola 1961: LXXV-LXXVIII).

⁶ Sulla struttura e sul valore di quest'opera, cf. Pagliardini 2016.

«Ma i poeti primitivi, teologi e storici delle loro nazioni, vissero, siccome Omero e i profeti d'Israele, in età ferocemente magnanime; e Shakespeare, che insegna anche oggi al volgo inglese gli annali patri, viveva fra le discordie civili, indotto d'ogni scienza; e l'Alighieri cantò i tumulti d'Italia sul tramontare della barbarie, valoroso guerriero, devoto cittadino ed esule venerando.» (Foscolo 1972: 308).

Il mito delle *Grazie* viene qui utilizzato, come osserva Matteo Palumbo, nella «forma distesa della similitudine» (Palumbo 2002), da Foscolo, scrittore di origine greca, italiano per formazione e per scelta, e in seguito esule volontario dopo il fallimento della creazione di uno Stato nazionale italiano sotto l'egida napoleonica⁷. Nell'opera, l'elaborazione aperta e mai portata a conclusione espone in forma poetica e mitica le basi culturali del sistema di valori del poeta nazionale: primato ideale della cultura classica, impegno etico e civile dell'intellettuale, unità morale della cultura e della letteratura europea. Si attualizza il mito classico della Grazie, lasciate dagli dei sulla terra per ammansire la ferocità dell'uomo, in modo da dare uno sviluppo mitico-narrativo alla filosofia della cultura e della storia di Giambattista Vico (cf. Palumbo 2002).

La vicenda della lingua e della cultura italiana è oggetto in particolare del *Secondo Inno*, dedicato a Vesta, la dea cui è attribuito il passaggio della poesia dalla Grecia antica a Roma. Al ricordo di Canova, autore della scultura ispiratrice delle Grazie, si aggiunge quello di Raffaello, nominato come architetto, quindi quello di Galileo, richiamato come astronomo. Dopo Valchiusa, luogo di soggiorno di Petrarca in Provenza, viene celebrata Ferrara, abitata successivamente dalle Grazie, dove era nata la poesia epica italiana con Boiardo, Ariosto e Tasso:

⁷ «L'esilio sette-ottocentesco ha segnato un punto d'approdo della tradizione occidentale; nutrito di nazionalismo e strettamente legato alle rivoluzioni politiche, ha riguardato tanti Stati europei e di fatto ha assunto e rilanciato un tipo di rappresentazione eroica e sentimentale dell'esule presente nella cultura letteraria, fornendole, grazie al legame così forte con una situazione politica e comune di rivoluzioni e rivolgimenti, una risonanza che ha sicuramente intensificato la natura eroica dell'esilio.» (Tatti 2021: 13).

«Però che quando su la Grecia inerte
 Marte sfrenò le tartare cavalle
 Depredatrici, e coronò la schiatta
 Barbara d'Ottomano, allor l'Italia
 Fu giardino alle Muse, e qui lo stuolo
 Fabro dell'auro mèl pose a sua prole
 Il felice alvear. [...]» (Foscolo 1985: 914).

L'identità letteraria italiana viene mostrata come diretta erede di quella greca e la rinascita della poesia italiana nel Rinascimento si va a collocare proprio in corrispondenza della caduta dell'Impero bizantino, che aveva tenuto viva la cultura greca, con un ideale passaggio di testimone, una *translatio studiorum*, fra Bisanzio e Firenze, fra la Grecia e l'Europa moderna⁸. Questa storia culturale europea si ritrova nella lezione inaugurale di retorica a Pavia, *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, tenuta da Foscolo all'Università di Pavia il 22 gennaio 1809:

«Fumavano le viscere palpitanti delle vergini e dei giovanetti su l'are, perché i popoli nella prima barbarie libano al cielo col sangue innocente e coi teschi; ma i simulati consigli di Egeria al pio successore di Romolo, e la frode della cerva immolata sotto le sembianze d'Ifigenia placarono ne' templi della Grecia e del Lazio il desiderio di vittime umane.» (Foscolo 2005: 122-123).

In estrema sintesi Foscolo attribuisce alla letteratura e ai suoi miti una funzione civilizzatrice che si pone nella sua visione come radice di una cultura di fondo europea, oltre che come base per la comunità nazionale italiana.

2.3. Ippolito Nievo: letteratura e costruzione nazionale

In corrispondenza dell'altra estremità cronologica della costruzione dell'Italia unita, la spedizione dei Mille e la proclamazione del Regno

⁸ Secondo Silvia Tatti: «Una questione centrale riguarda il modo con cui il rapporto con la classicità, con la tradizione e con gli antichi si lega, nel pensiero critico di Foscolo, alla questione della costruzione di un'identità nazionale italiana.» (Tatti 2011: 78).

d'Italia il 17 marzo 1861, troviamo la figura di Ippolito Nievo, che contempla l'intreccio fra attività letteraria e impegno rivoluzionario garibaldino. Ci riferiamo qui alla sua opera letteraria più impegnativa, il romanzo storico *Le confessioni di un italiano*, scritto fra il 1857 e il 1858⁹ e pubblicato postumo nel 1867¹⁰.

L'interazione fra attività politico-militare e creazione letteraria è molto stretta, e il suo romanzo risorgimentale comprende il tentativo di mostrare per via letteraria il processo del Risorgimento a partire dalle imprese napoleoniche, con tutte le sue contraddizioni identitarie, nelle diverse regioni italiane in cui si muove il protagonista Carlino Altoviti (cf. Giannetti 2013). Il protagonista e i vari personaggi, con la partecipazione delle diverse generazioni che si susseguono nel romanzo, vengono seguiti nelle vicende personali che si intrecciano alle storie fallimentari della repubblica napoletana del 1799 e della Repubblica di Venezia del 1848-49, con il drammatico assedio finale e l'epidemia di colera in città. Questo processo di riduzione all'unità degli Stati italiani viene messo in evidenza fin dall'incipit del romanzo:

«Io nacqui veneziano ai 18 ottobre del 1775, giorno dell'evangelista San Luca; e morirò per la grazia di Dio italiano quando lo vorrà quella Provvidenza che governa misteriosamente il mondo. [...] Ma in tutto ciò nulla sarebbe di strano o degno di essere narrato, se la mia vita non correva a cavallo di questi due secoli che resteranno un tempo assai memorabile massime della storia italiana. Infatti fu in questo mezzo che diedero primo frutto di fecondità reale quelle speculazioni politiche che dal milletrecento al millesettecento traspirarono dalle opere di Dante, di Machiavello, di Filicaia, di Vico e di tanti altri che non soccorrono ora alla mia mediocre coltura e quasi ignoranza letteraria.» (Nievo 1981: 3-4).

⁹ Per il profilo politico culturale di Nievo rimandiamo alle considerazioni di Attilio Motta, in Nievo 2016.

¹⁰ Le informazioni biografiche sono tratte da Gorra 1981.

Come *Le Grazie*, il *Carme Dei Sepolcri* o *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* di Foscolo, il romanzo storico di Nievo attesta lo spessore e il valore unitario della cultura nazionale italiana. Nievo introduce nel suo romanzo una trama di riferimenti più o meno espliciti alla figura e all'opera di Ugo Foscolo, consacrato come icona nel Risorgimento:

1. il protagonista Carlino Altoviti è nato in Grecia (cf. Nievo 1981: 54);
2. Ugo Foscolo appare come personaggio nel romanzo e affascina tutti quelli che lo incontrano, compreso il protagonista e narratore (cf. Nievo 1981: 574 e ss.);
3. secondo il protagonista del romanzo di Nievo Carlino Altoviti, il personaggio foscoliano di Jacopo Ortis, è ispirato a un comune amico (fittizio), Leopardo Provedoni, di cui Nievo descrive il suicidio stoico, mediante una dose di veleno che gli concederà una notte di lucida agonia per conversare proprio con Carlino Altoviti (cf. Nievo 1981: 578 e ss.).

In tutto il romanzo, come nell'opera foscoliana, è rappresentata la tensione per la realizzazione dell'unità e dell'indipendenza nazionale, che resta incompiuta¹¹.

3. Costruzione di un canone letterario nazionale

3.1. *Il progetto classicista di Giacomo Leopardi*

Il secondo passaggio della nostra riflessione riguarda la costruzione di un canone letterario legato all'identità nazionale, in particolare nella prima metà dell'Ottocento, quando si cercava parallelamente la realizzazione concreta dello Stato nazionale¹². Il poeta e filologo Giacomo Leopardi apre la sua raccolta di *Canti* con tre canzoni di argomento patriottico,

¹¹ Silvia Tatti mostra come si sia costruito, ad opera dello stesso Foscolo, il mito che identifica il poeta di Zante con il personaggio patriota Jacopo Ortis (Tatti 2011: 63-65).

¹² Si veda su questo tema Banti 2000.

tutte composte dopo la caduta di Napoleone: *All'Italia*, nel settembre 1818; *Sopra il monumento di Dante che si preparava a Firenze*, nel settembre-ottobre dello stesso anno; *Ad Angelo Mai, quand'ebbe trovato i libri di Cicerone della Repubblica*, nel gennaio 1820. In tutti e tre i componimenti il poeta prende a oggetto la letteratura, l'arte e la cultura italiana, di cui traccia la storia a partire dal Medioevo, mettendo in risalto il ruolo fondante affidato a Dante Alighieri ed esaltando il valore dell'eredità classica latina e greca, trasmessa in via privilegiata alla cultura italiana¹³.

Da un lato Leopardi, come aveva fatto Ugo Foscolo nel *Carme Dei Sepolcri*, guarda ai monumenti funebri come a una sorta di deposito della cultura nazionale, di ciò che ne dovrebbe costituire, più che l'eredità, il germe futuro¹⁴. Dall'altro, il filologo Leopardi pratica lo stesso utilizzo patriottico della filologia che metterà in atto Giuseppe Mazzini, esule a Londra nel 1842, quando riscopre e pubblica il commento e l'edizione della *Commedia* di Dante, preparati da Ugo Foscolo durante il suo esilio a Londra¹⁵.

Giacomo Leopardi scrive la canzone *Ad Angelo Mai*, nel 1818, tre anni dopo il crollo della creazione politica napoleonica in Italia, un progetto su cui intellettuali italiani di varia estrazione avevano elaborato un modello di letteratura nazionale che desse alle istituzioni statali, costruite in gran parte seguendo i dettami della politica napoleonica, il significato di Stato nazionale. Ci sembrano a questo proposito significativi alcuni versi della terza canzone leopardiana:

«*Ad Angelo Mai, quand'ebbe trovato i libri di Cicerone della Repubblica.*
Italo ardito, a che giammai non posi
di svegliar dalle tombe

¹³ Anche in epoca napoleonica, all'interno della Repubblica italiana, poi diventata Regno italico, con capitale a Milano, era stata tentata l'operazione di costruire una storia letteraria nazionale, unificando in una linea unica la produzione letteraria italiana a partire da Dante Alighieri, con una collana di classici italiani (cf. Bruni 2021: 56-58).

¹⁴ Francesco Bruni sottolinea questa riflessione di Leopardi sulla situazione di morte civile della nazione italiana che rendeva assolutamente necessario il «risveglio» esplicitato nel programma del Risorgimento (Bruni 2021: 248-250).

¹⁵ Per il rilievo e il significato politico-culturale di questa operazione di Mazzini, si veda Pagliardini (2013: 25); Silvia Tatti parla di una vera e propria «consacrazione» di Foscolo da parte di Mazzini (Tatti 2011: 71-72).

i nostri padri? ed a parlar gli meni
 a questo secol morto, al quale incombe
 tanta nebbia di tedio? E come or vieni
 sì forte a' nostri orecchi e sì frequente,
 voce antica de' nostri,
 muta sì lunga etade? e perché tanti
 Risorgimenti? [...]» (Leopardi 1997: 127-128).

Nel canto leopardiano l'idea di un canone letterario nazionale poggia su tre principi:

1. il filologo che ritrova l'opera di Cicerone, definita in rapporto di progenitura rispetto alla successiva letteratura italiana, viene definito «Italo»;
2. la storia letteraria e la storia culturale devono trarre dall'oblio, svegliare dalle tombe, le memorie del passato, e in particolare i nomi che andranno a comporre il canone;
3. l'operazione filologica ha in sé una forza politica, in quanto contribuisce a sollevare la «nebbia di tedio» che rende limitata la visione dei contemporanei¹⁶.

In questo modo, per via culturale, la costruzione dell'identità nazionale non è operazione nuova e innovatrice, ma «Risorgimento», resurrezione, ristabilimento di una realtà nazionale, che pur non essendo mai esistita storicamente, viene rappresentata antica e giacente come morta.

Nella canzone leopardiana troviamo il riferimento a una cultura italiana di lunga durata, che si fa risalire all'epoca classica, con un preciso riferimento filologico alla continuità medievale, epoca in cui i «chiostri» hanno occultato ma conservato la letteratura antica, e all'operazione di recupero e ricostruzione filologica, definita «risorgimento», che dovrebbe

¹⁶ Potremmo fare qui senz'altro un parallelo con la costruzione nazionale della Romania, in quanto per un analogo riferimento ideale all'origine romana della nazione, lo scrittore e diplomatico Duiliu Zamfirescu promuove l'istituzione di borse di studio e di ricerca a Roma per giovani studiosi romeni, sul modello dell'Accademia di Villa Medici istituita dalla Francia (cf. Vrânceanu Pagliardini 2019: 250-251).

costituire il paradigma della costruzione nazionale italiana¹⁷. L'operazione poetica di Leopardi non è molto dissimile dal punto di vista strategico-culturale da quella proposta *ex post* da Francesco De Sanctis.

3.2. La costruzione post-unitaria di Francesco de Sanctis

Dopo la realizzazione politico-istituzionale dell'unificazione italiana, troviamo la prima costruzione ufficiale di un canone letterario nazionale italiano, dovuto al campano Francesco De Sanctis, all'epoca ministro della pubblica istruzione del Regno d'Italia. Siamo di fronte a un intellettuale che ha avuto un ruolo politico e poi istituzionale di primo piano nella costruzione dello Stato italiano. All'interno del Regno delle Due Sicilie, entra come insegnante nel Collegio militare napoletano della Nunziatella, liceo militare per i giovani cadetti, per essere espulso da tutte le scuole del Regno in seguito al coinvolgimento nei moti del 1848, in cui molti suoi studenti liceali avevano combattuto contro il governo sulle barricate. Trasferitosi in Calabria, entra in contatto con i mazziniani e per questo viene arrestato e deve scontare due anni di carcere duro a Castel dell'Ovo, a Napoli. La pena viene tramutata in esilio negli Stati Uniti, destinazione cui De Sanctis riesce a scampare sbarcando a Malta e passando in Piemonte e poi in Svizzera. Delle sue prime esperienze d'insegnamento ci restano i *Quaderni di scuola*, costituiti dagli appunti delle sue lezioni di letteratura, di retorica e di estetica, redatti dagli alunni e da lui rivisti. Questi mostrano la sua attenzione a una storia letteraria fatta per generi che abbracci non solo la letteratura italiana, ma anche la letteratura europea, il tutto collocato nell'alveo delle posizioni teoriche dell'idealismo, in particolare secondo l'*Estetica* di Hegel, da lui letta in traduzione francese; in seguito, appreso il tedesco, effettua traduzioni di opere teoriche dal tedesco, ad esempio il *Manuale di una storia generale della poesia* dell'hegeliano Johann Karl Friedrich Rosenkranz, del 1833 (cf. Mordenti 2011).

¹⁷ Sulla genesi del concetto di *Risorgimento*, con tutte le sue contraddizioni, si veda Isastia (2011: 267-268).

Tale apertura verso la cultura europea si ritrova anche nelle opere e nelle lezioni da lui tenute a Zurigo, nel suo esilio svizzero, dove riceve un prestigioso incarico di letteratura italiana al Politecnico della città, tenendo corsi incentrati prevalentemente su Dante e la *Commedia*.

Rientrato a Napoli nel 1860, come Direttore dell'Istruzione organizza la scuola della Luogotenenza, quindi viene eletto al primo parlamento del Regno d'Italia e diventa Ministro della Pubblica Istruzione con Cavour, nel primo governo dell'Italia unita¹⁸.

La sua *Storia della letteratura italiana*, pubblicata nel 1870-1871, non può essere considerata una fotografia culturale della storia della letteratura italiana, quanto piuttosto una rigorosa operazione politico-culturale per la costruzione di un canone nazionale, in modo che anche l'Italia potesse avere, oltre ad uno Stato nazionale, anche una sua storia letteraria e un suo poeta nazionale, Dante Alighieri. Tale ottica viene messa a fuoco, ad esempio, all'inizio del capitolo sul Trecento:

«Quello che il secolo precedente concepì e preparò, fu realizzato in questo secolo detto aureo. I posteri compresero sotto questo nome tutto un periodo letterario, dove si trovano mescolati dugentisti e quattrocentisti. E in verità le notizie cronologiche sono sì scarse e incerte, che non è facile assegnare di ciascuno scrittore l'età, seguire strettamente l'ordine del tempo. Al nostro scopo è più utile seguire il cammino del pensiero e della forma nel suo sviluppo, senza violare le grandi divisioni cronologiche [...]» (De Sanctis 1996: 106-107).

In altri casi, De Sanctis lega strettamente l'opera degli scrittori alla costruzione di un futuro Stato nazionale, come nel caso di Machiavelli:

«Il concetto di patria gli si allarga. Patria non è solo il piccolo comune, ma è tutta la nazione. L'Italia nell'utopia dantesca è il giardino dell'impero; nell'utopia del Machiavelli è la patria, nazione autonoma e indipendente.» (De Sanctis 1996: 106-107).

¹⁸ Le notizie biografiche sono tratte da Marinari 1991.

De Sanctis dichiara apertamente la costruzione concettuale che sta alla base della sua storia letteraria: la giusta considerazione di questo tipo di dichiarazione è alla base del nostro tentativo di trovare un modello adeguato per rappresentare il fenomeno della letteratura nazionale e in particolare per indagarne la genesi nel corso dell'Ottocento, e in particolare nel Risorgimento. L'idea di costruire una storia letteraria nazionale, che vada a sostenere con altre manifestazioni artistiche e culturali l'identità di una nazione, non è limitata alla situazione italiana. Si tratta di un'attualizzazione della tradizionale distinzione fra *Kulturnationen* e *Staatnationen*, operata all'inizio del XX secolo da Friedrich Meinecke, secondo cui la carta geo-politica degli Stati europei non aveva corrisposto nei secoli alle «nazioni» che si potevano individuare dal punto di vista culturale (cf. Meinecke 1915). La letteratura italiana insiste su un territorio in cui si è manifestata per secoli una cultura non corrispondente istituzionalmente a uno Stato.

D'altronde si trattava ancora di una visione molto rigida in quanto nella costruzione del canone letterario si è perseguito un intento di coercizione unificante che ebbe come conseguenza una serie di scelte assolute fra inclusione ed esclusione, il che non ha consentito di rendere un'immagine esaustiva del sistema letterario italiano, né dal punto di vista storico né dal punto di vista geografico. Anche nell'epoca contemporanea ci sono contesti in cui, in ossequio a ragioni politiche, la letteratura nazionale basata su un modello unitario di sviluppo non riesce ad essere inclusiva di tutte le manifestazioni letterarie. È il caso dello scrittore ucraino di lingua russa Andrei Kurkov, che nel processo di ridefinizione nazionale e territoriale dell'Ucraina è invisibile ai russi perché scrittore ucraino e a molti ucraini perché sostenitore di un'identità nazionale multiculturale e plurilingue¹⁹.

Sarà oggetto di ulteriori riflessioni nella terza e ultima parte di questo contributo il superamento del portato di tale modello di storia letteraria italiana, troppo chiuso e rigido.

¹⁹ Il caso viene analizzato in Puleri (2015: 70-82).

4. Dalla storia letteraria alle mappe interculturali della letteratura italiana

4.1. La voce di Belli a la sua esclusione dal canone

La poesia in dialetto di Giuseppe Gioachino Belli può apportare, in certi termini analogamente a Verga nelle sue opere veriste dopo la realizzazione dell'unificazione nazionale, elementi utili per mostrare limiti e contraddizioni di un canone letterario troppo orientato in senso unitario²⁰. Belli, nato a Roma nel 1791 e morto nella stessa città nel 1863, frequenta le accademie poetiche romane, scrivendo e pubblicando poesie in lingua italiana, che non suscitano particolare interesse. Al tempo stesso scrive più di duemila sonetti in dialetto romanesco: un vero e proprio «libro», con tanto di prefazione e struttura interna, che non darà mai alle stampe (cf. Gibellini 1979: 47-49). Con Belli e con le sue poesie ci confrontiamo con un fenomeno di multiculturalismo che è stato una presenza costante nella storia italiana e che mal sopporta la *reductio ad unum* del canone desanctisiano, finalizzato alla sua funzione etica, culturale e politica.

La poesia dialettale di Belli, per intento dichiarato del poeta «monumento di quello che è oggi la plebe romana» (Belli 2005: I, 2) veicola una periferia culturale molto speciale, in quanto Roma era certo città marginale e, diremmo oggi, periferia degradata, ma anche centro di un potere universale come quello della Chiesa. Nella città si viveva l'intreccio fra le istanze di rinnovamento e adesione al Risorgimento e l'irriducibile resistenza del localismo, della particolarità culturale²¹.

A ciò si aggiunga la contraddizione culturale della posizione di Roma fra municipalismo dialettale e universalismo cattolico, espressa nel sonetto 1834, dove il latino, la lingua della chiesa, quindi dell'autorità e anche della preghiera, s'intreccia come sottofondo puramente sonoro al dialetto della comunicazione quotidiana. Si mette in scena un rito solenne, il *Miserere* a nove voci di Giovanni Allegri, cantato a Roma nella settimana

²⁰ Per il rapporto fra la narrativa verista di Verga e la costruzione dell'identità nazionale italiana mi permetto di rimandare a Pagliardini 2018.

²¹ «Da un lato Belli guarda alle moderne linee culturali internazionali, dall'altro inquadra nel microcosmo multiculturale della città di Roma la sua visione dell'Europa» (Pagliardini 2013: 233).

santa con grande successo di pubblico, anche straniero²². Belli riproduce, per bocca di un testimone popolano, l'effetto scenografico di un'intera città che partecipa al fascino della melodia, ma il locutore romanesco rimodella, secondo le proprie competenze linguistiche e culturali, il latino dell'esecuzione musicale:

[...]

«*Miserere mei Deo sicunnum magna?*

Oggi sur *magna* sce sò stati un'ora;
e ccantata accusí, ssangue dell'ua!,
quer *magna* è una parola che innamora.

Prima l'ha ddetta un musico, poi dua,
poi tre, ppoi quattro; e ttutt'er coro allora
j'ha ddato ggiú: *mmisericordiam tua.*» (Belli 2005: IV , 711).

Il tentativo di superare la frontiera linguistica del latino fa sì che il popolano affascinato dall'esecuzione e dalla scenografia del *Miserere*, non potendo comprenderne il significato, ne cerca l'accesso attraverso i suoni a sé famigliari. Scatta allora il meccanismo del bisticcio linguistico sull'aggettivo «magnam» del testo liturgico, che costituisce una delle parole accentuate dal fraseggio musicale. Il popolano illetterato fraintende l'aggettivo latino «magna» (grande), trasfigurando la parola sulla falsariga dell'omofono verbo romanesco *magna* (mangia), da *magnà* (mangiare), dando così un significato che rientra nell'ambito delle sue esigenze naturali e primarie. Tale evocazione allude alla situazione di fame cronica in cui si trova il parlante, esprimendo così una denuncia del discrimine fra i fasti liturgici e la corruzione che ha portato alla condizione miserevole di gran parte della popolazione romana.

Nonostante l'ignoranza e la volontà d'isolamento politico-culturale, alimentata a Roma dal regime pontificio, anche il teatro di popolani

²² Le notizie sono ricavate dalle note di Marcello Teodonio al sonetto, in Belli (2005: IV, 710-711).

messo in scena da Belli rivela le tracce della composizione multiculturale e multilingue della popolazione di Roma. A tutti i livelli, la caratteristica di Babele linguistica segnala un'identità internazionale ed europea in particolare. La città di Roma, pur nel declino culturale, politico e morale, è ancora una metropoli internazionale, per la presenza delle numerose personalità straniere, in visita o in missione diplomatica, con tutto il loro seguito di servi, e per lo stanziamento nella città di comunità straniere che mantengono i loro usi e costumi e hanno una loro visibilità²³.

Nei suoi versi il poeta ci mostra la resistenza di una cultura diversa da quella italiana unitaria, l'istanza e l'aspirazione ad una realtà politica e istituzionale che superi l'ordine papalino, ma senza quell'omologazione inscindibile e necessaria nella costruzione del *pantheon* nazionale desanctisiano.

4.2. *Cristina Trivulzio: la figura femminile nel rapporto letteratura-costruzione di identità nazionale*

Tornando alla costruzione del Risorgimento italiano nella storia letteraria successiva, un altro limite del modello di sviluppo lineare è stata l'ideologia di fondo che ha portato ad escludere le scrittrici, che pur avevano avuto un ruolo di primo piano nello sviluppo dell'idea di Italia nel Risorgimento, fra cui Cristina Trivulzio di Belgiojoso²⁴.

Intellettuale lombarda nata a Milano nel 1807, sviluppa la sua attività letteraria, saggistica e giornalistica fra Milano e Parigi, dove era stata costretta all'esilio nel 1830 dalla polizia asburgica milanese. A Parigi anima e sostiene alcune imprese editoriali e giornalistiche (*Gazzetta Italiana* e *L'Ausonio*). Rientrata in Italia, a Napoli, allo scoppio delle rivolte costituzionali del 1848, sarà prima a Milano, a capo di una spedizione di 200 volontari napoletani, da lei organizzata e finanziata, poi a Roma, come sovrintendente alle ambulanze nella repubblica

²³ È il caso del sonetto 375. *L'immasciatori de Roma*, in cui un popolano schizza, nel suo dialetto e dal suo punto di vista, la vita a Roma dei diplomatici stranieri; il testo è analizzato in Pagliardini (2020: 112-113).

²⁴ Il tema è stato giustamente portato al centro dell'attenzione in Tatti (2011: 142-155).

mazziniana del 1849. Esiliata da Roma dai «liberatori» francesi, parte per la Turchia, dove sperimenta nell'esilio sia il viaggio esotico, con tanto di pellegrinaggio in Terrasanta, che la conduzione di un'azienda agricola modello, lasciando tracce letterarie, in francese e in italiano, di tutte queste esperienze²⁵. Ciononostante era molto scarna, fino a qualche anno fa, la bibliografia critica sulla sua attività letteraria²⁶.

Agli esordi della sua attività intellettuale, dopo aver redatto una storia dei primi secoli del cristianesimo (Trivulzio 1842-1843), la scrittrice elabora una traduzione in francese, la prima integrale, della *Scienza nuova* di Giovambattista Vico, pubblicata a Parigi, nel 1844, presso l'editore J. Renouard. Le idee del filosofo campano potevano da un lato costituire una base concettuale per la costruzione di una nazione italiana, dall'altro mostrare strutture e paradigmi comuni alle altre storie nazionali europee, e quindi dare una sorta di diritto di cittadinanza alla nazionalità italiana in Europa. A questo punto ci pare opportuno citare tre episodi significativi a proposito di Cristina Trivulzio, come esempi della propria (auto-)cancellazione dal canone e sulla percezione problematica del ruolo di scrittrice al femminile.

L'Essai sur la formation du dogme catholique di Trivulzio esce anonimo (Trivulzio 1842-1843), mentre la traduzione in francese della *Scienza nuova* di Vico effettuata dalla stessa Trivulzio porta l'indicazione: «Traduite par l'auteur de *L'Essai sur la formation du dogme catholique*» (Vico 1844). Nel 1847 esce a Parigi un saggio storico, la cui attribuzione a Cristina Trivulzio è stata controversa, *Studi intorno alla storia della Lombardia negli ultimi trent'anni*, con un'indicazione d'autore significativa: «Manoscritto in francese di un Lombardo, voltato in italiano da un Francese» (Trivulzio 1847). A distanza di un secolo e mezzo, la casa editrice Gallimard pubblica a Parigi nel 1993 un'edizione francese della *Scienza nuova* di Vico, indicando nel frontespizio: «Trad. de l'italien par Christina Trivulzio». Tuttavia nell'introduzione, ricostruendo la fortuna in Francia dell'opera si cita la traduzione dello storico francese Jules

²⁵ Per la biografia, facciamo riferimento a Cantù 2011.

²⁶ Vorremmo qui ricordare il capitolo dedicato alla scrittrice rispettivamente in Tatti 2011 e Pagliardini 2013, oltre ai saggi Dell'Abate 2011, Caporuscio 2017.

Michelet, che non era stata completa, ma non si nomina Cristina Trivulzio, che fra l'altro aveva avuto rapporti diretti con Michelet durante il suo esilio a Parigi (Vico 1993).

Per quanto riguarda la produzione più strettamente letteraria, all'interno della narrativa di Trivulzio, troviamo un racconto lungo in francese di ambientazione lombarda, *Rachel*, pubblicato in due parti sulla *Revue des Deux Mondes* fra maggio e giugno 1858, proprio quando si stava preparando l'alleanza fra il Regno di Sardegna e l'Impero francese, che avrebbe condotto alla seconda guerra d'indipendenza e alla nascita del Regno d'Italia²⁷. La geografia sociale che fa da sfondo alla vicenda narrata si colloca nella Lombardia della Restaurazione soggetta all'Impero asburgico, una scelta analoga a quella di Ippolito Nievo per le *Confessioni di un italiano*.

La forza morale dei valori tradizionali italiani è celebrata nel testo allorché il vecchio Monsieur Stella, padre adottivo di Rachel, è chiamato a presentarsi alla polizia asburgica milanese per rendere conto di aver dato rifugio al figlio ferito, ricercato come rivoluzionario. In questo episodio si contrappone la forza morale del futuro cittadino italiano di fronte ai funzionari che rappresentano l'autorità dei dominatori stranieri. Si tratta di un *cliché* che mette in gioco il rapporto fra la sincerità di chi ha innocenza morale e la perfidia degli inquirenti che sono al servizio di un potere basato sul sopruso. Si potrebbe richiamare un esempio analogo del romanzo di Manzoni, quando Renzo, nel capitolo XX dei *Promessi sposi*, costretto a fuggire dalla sua città per la persecuzione da parte di Don Rodrigo, si trova coinvolto a Milano nei disordini per la fame e la carestia, e in particolare nell'episodio dell'assalto al forno. Riparatosi in una locanda, confida le sue idee a un «birro», un funzionario di polizia, senza rendersene conto, e proprio la sua sincerità gli farà rischiare l'arresto (cf. Manzoni 2001).

Nel testo della Trivulzio, di fronte alla rivoluzione e alla guerra d'indipendenza, si definiscono i ruoli di Paolino, innamorato di Rachel,

²⁷ In quel periodo sono documentate relazioni molto strette fra il futuro primo re d'Italia, Vittorio Emanuele II re di Sardegna, Napoleone III e Vasile Alecsandri, che costruisce la sua trama diplomatica perché anche la nazione romena trovi spazio nella famiglia europea (Vrânceanu Pagliardini 2019: 202-204).

e della protagonista. Il giovane, studente universitario a Pavia, entra in contatto con le idee della rivoluzione e allo scoppio della rivolta milanese del 1848 interviene in prima persona, diventando ufficiale nelle truppe del governo provvisorio milanese:

«On était arrivés cependant au 22 mars de l'année 1848. Légèrement blessé dans les rues de Milan, Paolo, qui s'était bravement battu sur les barricades, y avait reçu le commandement d'un corps de volontaires. Lorsqu'il revint à la ferme après la retraite des troupes autrichiennes, il portait un uniforme pittoresque et un peu théâtral qui lui allait à merveille. Rachel le reçut avec enthousiasme; elle lui plaça en bandolière une écharpe tricolore qu'elle avait brodée à son intention, et se fit raconter dans les moindres détails tous les épisodes du combat.» (Trivulzio 1859: I, 446).

La scena costituisce un punto nodale perché evidenzia il ruolo rivoluzionario di Paolo e manifesta la piena adesione alla rivoluzione di Rachel, con la messa in scena della sciarpa tricolore, che costituisce dal punto di vista concettuale il simbolo dell'identità nazionale. Possiamo osservare che la sciarpa tessuta da Rachel costituisce anche il segnale concreto del ruolo ausiliario affidato alle donne all'interno della rivoluzione, e in genere nella gerarchia delle attività sociali, un ruolo che Cristina Trivulzio non contesta, ma registra sottoponendo il caso all'attenzione del lettore²⁸.

Il rapporto fra appartenenza italiana ed europea di Cristina Trivulzio è scandito dai suoi due esili, il primo orientato su Parigi, considerata allora capitale europea, il secondo sul filo della frontiera fra Asia ed Europa, da Malta ad Atene a Costantinopoli. Questo duplice itinerario di esilio le ha consentito la percezione lucida di un'identità culturale europea, pur ibrida e composita, nel cui ambito promuove l'accoglienza dell'identità nazionale italiana, per far uscire la cultura

²⁸ A proposito del Risorgimento, osserva Alberto Maria Banti: «In questo quadro complessivo, ciò che a volte sfugge è quanto donne che pure si sono distinte per cultura, intelligenza e, in qualche misura, anticonformismo, accettino, introiettino e sostengano visioni che sono piuttosto coerenti con il senso comune dominante, e quindi anche col senso comune del maschilismo patriottico» (Banti 2012: 140).

italiana da frontiere nazionali anguste e chiuse, come narra nei suoi *Souvenirs dans l'exile*, pubblicati a Parigi sulla *Revue des deux Mondes*:

«Aussi longtemps que dure la jeunesse, notre vie est comme ces plantes qui tirent la nourriture de l'air et ne sont attachées à rien; on peut alors se transplanter. Plus tard nous prenons des racines, et c'est par nos racines que nous nous substenons. Alors l'exil devient mortel. Je n'en suis point là encore. Je n'ai pas d'habitude; mes sentiments ne sont pas encore attachés au sol. L'air, l'élément spirituel et subtil de la pensée, me suffit. Que diriez-vous si j'allais à Constantinople? L'entrée n'est pas défendue par aucun dragon politique...» (Trivulzio 2002: 62-65).

Tale definizione della condizione del migrante e dell'esiliato è particolarmente efficace, in quanto attribuisce a questo soggetto un'identità culturale specifica, coincidente con quella elaborata nella critica contemporanea, secondo l'immagine della «mangrovia», della pianta con le radici aeree, che rappresenta metaforicamente tale profilo identitario. La riflessione di Cristina Trivulzio ha della analogie con quella sulla propria identità multiculturale caraibica elaborata da Edouard Glissant, che usa l'immagine delle radici aeree della mangrovia:

«La mangle : l'eau et la terre dans leurs bordures, où nous avons vécu...Nous prenions à la mangle, sans prendre garde. Obscure compliquée, perdue de branchages de racines rouges, elle commençait au cimetière et elle mangeait le rivage d'eau jaune sur l'eau bleue, jusqu'au déboucher de la Rivière salée. Nous y voyions le monde : ces possibles que nos regards avaient levés.» (Glissant 1997: 69).

Dopo la fine del suo esilio in Oriente e la costituzione del Regno d'Italia, Cristina Trivulzio torna in Italia, ma viene del tutto emarginata dalla scena pubblica nazionale. Una delle poche eccezioni di questo oblio è l'incarico di scrivere il saggio «Della presente condizione delle donne e del loro avvenire», da parte della rivista fiorentina *Nuova antologia*:

«La nostra Italia sta ora componendosi con gravi stenti, e vincendo potenti ostacoli. [...] I nostri legislatori, coloro che rappresentano la nazione italiana fatta libera, non debbano venir distratti dal gravissimo loro incarico; ma l'opera che a mio parere deve precedere la giustizia, a cui anelano alcune donne, può incominciarsi oggi. Si educino e s'istruiscano quelle donne che per la natura del loro ingegno, e per il loro stato sentono il bisogno di una intellettuale coltura e possono procacciarsela. Anche in mezzo ai gravi pensieri che oggi travagliano la italiana società, il lento ma continuo progresso della mente femminile non rimarrà inosservato, e forse prima ch'io non credo le donne otterranno spontaneamente dagli uomini la dovuta giustizia.» (Trivulzio 1866: 184).

Trivulzio sta riflettendo sulla situazione di oggettiva inferiorità economica, sociale e giuridica in cui si trovano le donne in Italia, e sull'impossibilità, secondo l'autrice, che tale condizione possa migliorare da un giorno all'altro. Partendo da questo dato di fatto, la scrittrice esprime l'augurio che proprio il giovane Stato italiano, dato che la democrazia fa parte dell'identità nazionale che ha portato alla realizzazione del Regno d'Italia, possa creare, in primo luogo offrendo una più largo accesso all'istruzione femminile, condizioni favorevoli a un precoce riconoscimento dei diritti delle donne: quello secondo lei sarà il vero «risorgimento».

5. Conclusioni

Con la nostra riflessione abbiamo evidenziato il ruolo della letteratura come elemento costruttivo dei fondamenti culturali e identitari dello Stato nazionale, ma anche come fattore veicolante delle problematiche e delle contraddizioni insite in tale processo di unificazione. Nella costruzione nazionale intrapresa nel Risorgimento, le voci di scrittori come Foscolo, Nievo e Leopardi hanno convalidato l'idea che a fronte di una tradizione culturale e letteraria plurisecolare ci fosse la necessità di un processo di unificazione e indipendenza nazionale, con un particolare riferimento all'antichità classica greca e romana. Al culmine del processo risorgimentale, Francesco De Sanctis ha esplicitato l'equazione fra letteratura nazionale

e unificazione statale nella sua *Storia della letteratura italiana*, offrendo un supporto efficace all'educazione dei cittadini del neonato Regno d'Italia.

L'indagine di figure marginali, come il poeta dialettale Giuseppe Gioachino Belli o la scrittrice Cristina Trivulzio di Belgiojoso ha portato alla luce alcune delle coordinate plurali che possono arricchire il rapporto fra letteratura italiana e Risorgimento, figure da cui si ricava quell'immagine complessa dell'identità italiana utile per una piena comprensione del sistema letterario italiano.

È stato meritorio, nella seconda metà del Novecento passare dalla storia alla geografia letteraria, in modo da sfaccettare e diversificare secondo i differenti territori e regioni, una concezione troppo unitaria: nelle letterature che fanno riferimento a culture post-coloniali questo dibattito è stato avviato a partire dagli anni Novanta, ma anche la storia letteraria italiana può essere proficuamente ridefinita in termini pluralistici, decostruendo i paradigmi narrativi unitari e tracciando delle mappe interculturali della letteratura. Si tratta di un modello culturale e letterario che ci consentirebbe di leggere e interpretare al meglio le identità complesse dell'Italia contemporanea.

Bibliografia

- Alfonzetti, B., F. Cantù, M. Formica, M. Tatti (a cura di) 2011, *L'Italia verso l'unità. Letterati, eroi e patrioti*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- Antonelli, R., 2011, «Introduzione», in Contini, G. (a cura di), *Letteratura italiana del Risorgimento*, Milano, Rizzoli, p. 5-15.
- Asor Rosa, A. (a cura di), 1982-2000, *Letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 17 voll.
- Banti, A.M., 2000, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino, Einaudi.
- Banti, A.M., 2012, «Dal patriottismo alla domesticità: la parabola narrativa di una donna del Risorgimento lombardo», in Trivulzio di Belgiojoso, C., *Rachele. Storia lombarda del 1848*, trad. di Tiziana Orlando, Roma, Viella, p. 139-146.
- Bezzola, G., 1961, «Introduzione», in Foscolo, U., *Tragedie e poesie minori*, a cura di S. Bezzola, Firenze, Le Monnier, p. XI-CXXXVII.
- Bruni, F., 2010, *Italia. Vita e avventure di un'idea*, Bologna, Il Mulino.
- Bruni, F., 2021, *Idee d'Italia. Da Napoleone al Quarantotto*, Bologna, Il Mulino.
- Cantù, F., 2011, «Cristina di Belgiojoso e la rivoluzione italiana», in Alfonzetti et al. 2011: 139-154.
- Caporuscio, F., 2017, «Gli Articoli Ritrovati Della Démocratie Pacifique: Cristina Trivulzio Belgiojoso Alias UN ITALIEN», in *Forum Italicum*, 51 (3), p. 587-604.

- Ceserani, R., 1990, *Raccontare la letteratura*, Milano, Bollati Boringhieri.
- Dell'Abate, B., 2011, «Il Risorgimento al femminile: "Rachel. Histoire Lombarde de 1848" di Cristina Trivulzio di Belgiojoso», in Gigante, C., D. Vanden Berghe (a cura di), *Il romanzo del Risorgimento*, Wien, Peter Lang, p. 177-189.
- Del Vento, Ch., 2003, *Un allievo della rivoluzione. Ugo Foscolo dal «noviziato letterario» al «nuovo classicismo»*, Milano, Bollati Boringhieri.
- De Sanctis, F., 1996, *Storia della letteratura italiana*, a cura di N. Gallo, Torino, Einaudi Gallimard.
- Dionisotti, C., 1967, «Geografia e storia della letteratura italiana», in Dionisotti, C., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, p. 15-54.
- Giannetti, V., 2013, «Il mito letterario del Risorgimento nelle Confessioni d'un Italiano», in *PRISMI: Revue d'études italiennes*, 11, p. 83-98.
- Gibellini, P., 1979, *Il coltello e la corona. La poesia del Belli tra filologia e critica*, Roma, Bulzoni.
- Glissant, E., 1997, *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard.
- Gorra, M., 1981, «Cronologia», in Nievio, I., *Le concessioni d'un italiano*, a cura di M. Gorra, Milano, Mondadori, p. LIII-LX.
- Irace, E., 2011, «La fortuna di Vico nell'Europa dell'Ottocento», in Luzzatto, S., G. Pedullà (a cura di), *Atlante della letteratura italiana. II. Dalla Controriforma alla Restaurazione*, Torino, Einaudi, p. 901-905.
- Isastia, A.M., 2011, «Unità/Risorgimento», in Alfonzetti, B. et al. (a cura di) 2011: 263-280.
- Leone, F., 2015, [Scheda di catalogo senza titolo], in Ericani, G., F. Leone (a cura di), *Canova La bellezza e la virtù. Disegni, dipinti e sculture dalle collezioni di Torino e Bassano del Grappa*, Torino, Harpax, p. 90-97.
- Meinecke, F., 1915, *Weltbürgertum und Nationalstaat. Studien zur Genesis des deutschen Nationalstaates*, München und Berlin, Oldenbourg [prima ediz. 1907].
- Marinari, A., 1991, «De Sanctis, Francesco», in *Dizionario biografico degli italiani*. XXXIX, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, [www.treccani.it].
- Mordenti, R., 2011, «Gli esili del professor De Sanctis», in *La letteratura italiana e l'esilio. Bollettino di italianistica. Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica*, n.s., VIII (2), p. 251-269.
- Pagliardini, A., 2013, *Mappe Interculturali della letteratura italiana nel Risorgimento. Ugo Foscolo, Vincenzo Cuoco, Giuseppe Mazzini, Cristina Trivulzio Di Belgiojoso, Giuseppe Gioachino Belli*, Frankfurt, Peter Lang.
- Pagliardini, A., 2016, «Letteratura, identità nazionale, Europa: il percorso incompiuto delle Grazie di Ugo Foscolo», in Kanceff, E. (a cura di), *Siamo come eravamo? L'immagine Italia nel tempo*, Torino, CIRVI, p. 65-86.
- Pagliardini, A., 2018, *La narrazione verista della nazione. Analisi diacroniche delle scelte concettuali e stilistiche nella narrativa di Giovanni Verga*, Roma, Aracne.
- Pagliardini, A., 2020, «Capitali del passato e del presente: rappresentazioni artistiche del potere fra Roma e Milano nei Sonetti romaneschi di Belli», in Vrânceanu, Al., A. Pagliardini (a cura di), *(De)scrivere Roma nell'Ottocento: alla ricerca del museo delle radici culturali europee*, Frankfurt, Peter Lang, p. 99-122.
- Palumbo, M., 2002, «Il racconto del mito e la fondazione della comunità: Le Grazie di Ugo Foscolo», in *Italies*, p. 527-542.
- Puleri, M., 2015, «Uno sguardo al passato. Dinamiche identitarie nel contesto ucraino post-sovietico», in Both, I., A. Saraçgil, A. Tarantino (a cura di), *Innesti e ibridazione tra spazi culturali*, Firenze, Firenze University Press, p. 65-86.

- Quondam, A., G. Rizzo (a cura di), 2005, *L'Identità nazionale. Miti e paradigmi storiografici ottocenteschi*, Roma, Bulzoni.
- Scotti, M., 1985, «Introduzione», in Foscolo 1985: 157-608.
- Tatti, S., 2011, *Il Risorgimento dei letterati*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- Tatti, S., 2021, *Esuli: scrittori e scrittrici dall'antichità a oggi*, Roma, Carocci.
- Vrânceanu Pagliardini, Al., 2019, *Il mito dell'Italia nella letteratura romena dell'Ottocento*, Padova, Cleup.

Corpus

- Belli, G.G., 2005, *Tutti i sonetti romaneschi*, a cura di M. Teodonio, Roma, Newton Compton, 4 voll.
- Dante Alighieri, 1842, *La commedia*, a cura di U. Foscolo, Londra, Pietro Rolandi, 3 voll.
- Foscolo, U., 1913, «*La Chioma di Berenice*. Poema di Callimaco tradotto da Valerio Catullo. Volgarizzato ed illustrato [1803] », in Foscolo, U., *Prose*, a cura di V. Cian, Bari, Laterza, vol. II, p. 227-342.
- Foscolo, U., 1970, *Le ultime lettere di Jacopo Ortis. Edizione nazionale. Volume IV*, a cura di G. Gambarin, Firenze, Le Monnier.
- Foscolo, U., 1972, «*La Chioma di Berenice* di Callimaco tradotto da Valerio Catullo», in Foscolo, U., *Scritti letterari e politici dal 1796 al 1808*, a cura di G. Gambarin, Firenze, Le Monnier, p. 267-479.
- Foscolo, U., 1985, «Le Grazie», in Foscolo, U., *Poesie e carmi. Edizione nazionale. Volume I*, a cura di M. Scotti, Firenze, Le Monnier, p. 157-1267.
- Foscolo, U., 2005, *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, a cura di Enzo Neppi, Firenze, Olschki.
- Glissant, E., 1997, *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard.
- Leopardi, G., 1997, «Canti», in Leopardi, G., *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di L. Felici, E. Trevi, Roma, Newton Compton, p. 61-234.
- Manzoni, A., 2001, *I promessi sposi: storia milanese del secolo XVII scoperta e rifatta*, a cura di G. Mezzanotte, Milano, Mondadori.
- Mazzini, G., 1967, «D'una letteratura europea», in Mazzini, G., *Opere*, a cura di L. Salvatorelli, Milano Rizzoli, II, p. 81-122.
- Nievo, I., 1981, *Le confessioni d'un italiano*, a cura di M. Gorra, Milano, Mondadori.
- Nievo, I., 2016, *Scritti politici e d'attualità*, a cura di A. Motta, Venezia, Marsilio.
- Trivulzio di Belgiojoso, C., 1842-1843, *Essai sur la formation du dogme catholique*, Paris, J. Renouard & C., 4 voll. [senza indicazione d'autore].
- Trivulzio di Belgiojoso, C., 1847, *Studi intorno alla storia della Lombardia negli ultimi trent'anni e delle cagioni del difetto d'energia dei lombardi*, Parigi.
- Trivulzio di Belgiojoso, C., 1859, «Rachel», in *Revue des Deux Mondes*, 15 maggio e 1 giugno 1859, p. 429-464; 641-688.
- Trivulzio di Belgiojoso, C., 1866, «Della presente condizione delle donne e del loro avvenire», in *Nuova Antologia – Scienze, lettere ed arti*, vol. 1, 31 gennaio 1866, p. 96-113.
- Trivulzio di Belgiojoso, C., 1869, *Osservazioni sullo stato attuale dell'Italia e sul suo avvenire*, Milano, Vallardi.
- Trivulzio di Belgiojoso, C., 2002, *Ricordi nell'esilio*, a cura di M.F. Davì, Pisa, Edizioni ETS.

Vico, G., 1844, *La Science Nouvelle par Vico. Vico et ses œuvres*, Paris, J. Renouard & C [con l'indicazione d'autore: «Traduite par l'auteur de l'Essai sur la formation du dogme catholique»].

Vico, G., 1990, «Principi di scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni (1744)», in Vico, G.B., *Opere*, Milano, Mondadori, a cura di A. Battistini, vol. I, p. 411-971.

Vico, G., 1993, *La Science nouvelle*, trad. de l'italien par Christina Trivulzio, préface de Philippe Raynaud, Paris, Gallimard.

All links were verified by the editors and found to be functioning before the publication of this text in 2024.

DECLARATION OF CONFLICTING INTERESTS

The author declared no potential conflicts of interest with respect to the research, authorship, and/or publication of this article.

FUNDING

The author received no financial support for the research, authorship, and/or publication of this paper.

Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Giovanni ROTIROTI¹

**IL CORPO VIVO DELLA LINGUA: ALCUNE CONSIDERAZIONI
PRATICO-TEORICHE SULLE LINGUE «SPARGĂ» E «LEOPARDĂ»
DI NINA CASSIAN E VIRGIL TEODORESCU**

THE LIVING BODY OF LANGUAGE: PRACTICAL-THEORETICAL
CONSIDERATIONS ON THE “SPARGĂ” AND “LEOPARDĂ” LANGUAGES
OF NINA CASSIAN AND VIRGIL TEODORESCU

Abstract. This contribution, starting from the studies of Giorgio Agamben, aims to highlight the peculiarity of two poetic languages invented by Nina Cassian and Virgil Teodorescu: the “spargă” language and the “leopardă” languages. The “spargă” and “leopardă” languages, developed during the surrealist period in Bucharest, embody the intrinsic dynamism of language. On the one hand, they reflect the multiplicity and original complexity of poetic language, where meanings are manifold and semantic closure is not definitive. On the other hand, these two fantastic languages highlight the pulsional heterogeneity underlying culture itself, suggesting that the truth of things does not directly coincide with what is explicitly said, but rather requires an act of translation and interpretation by the subject. Moreover, these two experimental idiolects can also be interpreted as poetic explorations that challenge the normative structures of the symbolic order, introducing elements of the semiotic that materially express the unconscious in art. The connection with Lacan’s “lalangue” is evident in their common focus on the pre-linguistic and affective dimensions of language, which transcend the limitations of ordinary communication.

Keywords: Romanian literature, Psychoanalysis, Experimentalism, Invented languages, Giorgio Agamben, Jacques Lacan, Marin Mincu

¹ Università di Napoli L'Orientale, Italia, <rotirotigr@inwind.it; grotiroti@unior.it>.

Chema-voi leopardul în mlaștini alungat / pe care-l învățasem
pe vremuri să vorbească – / am auzit că poartă pe cap un
fel de cască / și iese rar din casă, și-atunci, pe înserat. // De felul
lui îngândurat și trist, / ba uneori ursuz – dar nu contează, / am
reținut, ca element de bază, / doar ochii lui ciudați de ametist. //
Aș vrea să-i mângâi blana dar nu mai știu deloc / să stabilesc
raportul care fusese-odată, / când cunoscusem fiecare pată / a
blăniilor lui de pulbere și foc. // Ne-ntrețineam, pe vremuri, în
limba leopardă, / pe care o vorbeam destul de des, / azi însă,
după câte-am înțeles, / preferă limba spargă. // Sărise din
ogradă, peste gard, / înconjurat de-o droaie de copii, / cu gândul
să se piardă în vastele câmpii – / mahnitul și bătrânul leopard
(TEODORESCU 1980: 90-91).

1. Premessa

Il presente contributo intende evidenziare la peculiarità di due lingue poetiche inventate da Nina Cassian e Virgil Teodorescu: la lingua «spargă» e la lingua «leopardă». Le lingue «spargă» e «leopardă», sviluppatesi nel contesto surrealista di Bucarest, incarnano il dinamismo intrinseco della lingua. Da un lato, riflettono la molteplicità e l'originaria complessità della lingua poetica, dove i significati sono molteplici e la chiusura semantica non definitiva. Dall'altro, queste due lingue fantastiche mettono in luce l'eterogeneità pulsionale che sottende la cultura stessa, suggerendo che la verità delle cose non coincide direttamente con ciò che viene esplicitamente detto, ma piuttosto richiede un atto di traduzione e d'interpretazione da parte del soggetto. Inoltre, questi due idioletti sperimentali possono essere interpretati anche come esplorazioni poetiche che mettono in discussione le strutture normative dell'ordine simbolico, introducendo elementi del semiotico che esprimono materialmente l'inconscio nell'arte.

2. Il corpo della lingua

In uno dei suoi ultimi libri apparsi in Italia, dal titolo *Il corpo della lingua*, Giorgio Agamben fa emergere con chiarezza l'esigenza di andare contro il luogo comune del pensiero occidentale, secondo cui la lingua non

sarebbe «segno di un concetto della mente», ma analogamente ai giganti di Rabelais e di Folengo «la lingua è prima di tutto un corpo che si vede, si sente e si tocca» (Agamben 2024: 15) – come dire che la lingua è dotata di una anatomia e una fisiologia proprie, cioè ha un corpo vivo. Nella quarta di copertina si legge:

«I giganti – Morgante e Gargantua, Fracasso e Pantagruel – fanno la loro comparsa nella letteratura europea tra la fine del Quattrocento e la metà del Cinquecento. Ma la dismisura del loro corpo va di pari passo a un'altra e non meno imponente licenza: quella della loro lingua. L'idioma di Pantagruel è immenso quanto il suo corpo e altrettanto esorbitante è la lingua maccheronica del poema di Folengo. Se la furia neologistica di Rabelais non sembra aver freno (una delle parole che escogita consta di cinquantasette lettere) e stravolge da cima a fondo il lessico francese, Folengo fa molto di più: inventa non delle parole, ma una lingua, il maccheronico (così detto da «un certo gnocco impastato di farina, cacio e burro, grosso, rozzo e rusticano»), che trasgredisce senza riserve la ferma distinzione dantesca fra il volgare e il latino, latinizzando il volgare e volgarizzando il latino. Per entrambi la lingua non è più, secondo una dottrina stantia anche se tuttora dominante, il segno di un concetto della mente: è prima di tutto un corpo, che si vede, si sente, si tocca, un corpo come quello dei giganti, con una sua sconcia fisiologia e un'ancora più sguaiata anatomia: un corpo in fuga non si sa verso dove, ma certo fuori da ogni identità grammaticale e da ogni lessico definito.» (Agamben 2024: 100).

La questione che in questo libro si dimostra cruciale per Agamben è il fatto che la lingua non è solo plurale, ma è attraversata da numerose scissioni (lingua / dialetto, langue / parole, semiotico / semantico, enunciazione / enunciato ecc.) e che tali scissioni vengono, in realtà, in qualche modo occultate dall'illusione grammaticale che conferisce a posteriori un'identità alla lingua, facendo in fondo dimenticare che la lingua si dà originariamente sotto forma di dialetti e idioletti poetici.

Un caso in cui «l'adulterazione della semiotica si risolve in un'abolizione della semantica», invalidando «la carta d'identità di ogni

lingua» (Agamben 2024: 32) è sicuramente la lingua «spargă» di Nina Cassian, poetessa considerata da Roberto Deidier come probabilmente una delle ultime esponenti, se non l'ultima, di una grande tradizione sperimentale novecentesca (Deidier 2014). Sfogliando l'antologia adelpiana dei versi di Nina Cassian, intitolata *C'è modo e modo di sparire*, ci si imbatte in questo singolarissimo componimento scritto in «spargano», menzionato anche nel libro di Agamben:

«*Imprecație*
(în limba spargă)

Te-mboridez, guruvă și stelpică norangă,
te-mboridez să-ți calpeni introstul și să-ți gui
multembilara voșcă pe-o creptiruă pangă
și să-ți jumizi firiga lângă-un hisar mârzui.

Te-mboridez, cu zarga veglină și alteră,
să-ntrauri eligența unui letusc ațod
pe care tentezina humblidelor țiferă
și plenturează istra în care hurge Dod.» (Cassian 2013: 230).

Il titolo è in romeno, e significa “imprecazione”, ma tutti i versi sono scritti in «spargano». Come si può notare, questa lingua inventata dalla Cassian assomiglia al romeno, dal momento che alcuni sostantivi, verbi e aggettivi, sono scritti in alfabeto latino nella variante romena, ma ciò che in realtà cambia in questo componimento non è tanto la sintassi, quanto il lessico; non è la struttura grammaticale, quanto, piuttosto, «la multacula sciapura ziggurante» (Cassian 2013: 231) della lingua, cioè la sua «membratura» (Agamben 2024: 32). Da questo punto di vista, non sono quindi «le regole che ordinano la struttura dinamica delle proposizioni» che mutano, quanto, piuttosto, «l'elemento antidinamico e statico della lingua, il piano dei nomi, che acquisisce in questo modo un insolito movimento» (Agamben 2024: 32). Le parole «spargane», che in *Imprecație* trovano la loro espressione nell'invettiva e nello sfogo, non si reperiscono nei dizionari canonici, ma appartengono a una lingua immaginaria, creata da Nina Cassian, una lingua fantastica che ha la capacità di essere

trasmutante. Non è possibile individuare alcun significato univoco nello «spargano», ma una serie infinitamente variabile di significazioni in movimento: ne consegue che vengono messe in discussione non solo l'identità e la puntualità della semantica di questa lingua, ma anche la sua semiotica. In *Imprecație*, infatti, semantica e semiotica vengono sciolte in un miscuglio di assonanze che costantemente si intersecano come in un flusso sonoro in continuo divenire. Mentre il dizionario cerca di stabilizzare e contenere il flusso linguistico, organizzandolo in una lista ordinata di parole ciascuna con la sua definizione, Nina Cassian con la sua poesia elimina l'identità di ogni parola, che smette di essere un "termine" – qualcosa di ben definito – e si dissolve in un *continuum* di significati e segni, dove sia il significante che il significato diventano vaghi e indefiniti.

Ecco, infatti, come Anita Natascia Bernacchia e Ottavio Fatica hanno tradotto in italiano spargano questo componimento:

«*Imprecazione* / (in italiano spargano) // Vo te sbrao, sgurpio e sciàmico, trugante! / Te sbrao a scalpodiare narru smunzia / Multìcula scriapura ziggurante / A cuperé l'arghiante punz'ormunzia. // Vo te sbrao co l'uresco e 'l cinovale / Peltri d'una ghiberza trusca 'n brògolo / E per trullare a reppio 'l pornugale / Bruffolera lo zìppero 'n del TRO» (Cassian 2013: 231).

3. *Translatio linguae*

Che tutta la lingua sia questa *translatio*, ovvero questo instancabile e letteralmente infinito movimento di sensi e di suoni in un perpetuo divenire, è dimostrato anche dal *Poem în leopardă* di Virgil Teodorescu, testo scritto in lingua «leoparda» e pubblicato per la prima volta nell'Antologia curata da Sașa Pană², che riproduciamo qui di seguito, integralmente:

² Il testo è stato ripubblicato dall'autore con il titolo *Poemul regăsit*, nel volume *Un ocean devorat de licheni urmat de Poemul regăsit cu șase stilamancii*, București, Editura Cartea Românească, 1984.

«*POEM ÎN LEOPARDĂ // Text bilingv fragment (1940) // Sobroe algoa dooy toe founod... // Sobroe algoa dooy toe founod woo oon toe Negaru Hora urboe revoulud finoe wilot / entroe toe twoe toe sarah dogarasbasmahi aroe / toe strearom prapoi rabarago oftanod hatun vehon ion marring sculoest simprope uneor adaru iot soelof / anod dalar habai pirtoe guepasarrah comienco smalol ynggggoe voas / woa foot coon oo arbar carbe /delanot vinwid serpantis especat sabroe toe goo intoo doas cotts fidusan gresseru / Horas umasars alisois ando hodoras minoes cordaran pergasane // toe sadui lay vocara voo / vitoher toe pasarah ohaka apparatire irevaded aroe / anod toe vint fivolton y greavter whoi ion acarass ion toe poeal alosabros velouroed umadas havoe / hiras umosaras ili i pilmi tidiv risiminchi // anod aflaris ino ables posain ooo hilas anixidiondorinas // fur toe sisik anghilà trisparit olars to fofo elars boe caon // vieon ciofran tini sabroe vestiadais aroe // veon in estanog viti toi blookdoog disda // anod toe aisik presenot ion allos i chiminads vilod bri ion Wisig ofi toe plints chi Amaza plindigoe / anod toe hrrar aspi ermetulai cerod ion ooo bali / toe solas corcoe toe vii glunat asirmi coon // ion toe tirink agos fovas enterloi ilaila abrooe / lucon toe cornichi oar mimimi plinat / voilevoil voilevoil veilevoil bedos ooo monos ooo raski ooo rambiski / lucon toe brasarni ooo toe abinki enturve anod toe roboe ooo toe aloe ooo toeski kriski besoti / besoti torbi ax terbi miki miki oehon miskos punched haviooe / ooo toe pelnave ooo vehon piroupokri aldaviskan piskini / ooo toe aferoooo vehon pindi sabroe barchizani barcarehol ii abriod coom ooo findi / anod toe premeni itis griskin planod ooo fanod sao enivar plin ooo sanog...*

Peste câteva zile îți vei găsi umbra... / Peste câteva zile îți vei găsi umbra care ar orbi fără Polul Nord / între amândouă alternativele sunt de diamant / marele fluviu aproape sufocat de atâta întuneric îți se lipește de coapsă ca o șopârlă dimineața când te scoli / și imediat încep plimbările prin pădurea goală reveriile carnasiere / și copacii iau formele strămoșilor / uciși la rădăcinile lor pisici galbene asistate de șerpi le spală coaja într-o totală uitare de sine / Am observat câteva vehicule leopardice invadate de ierburi care transportă întotdeauna pericolul naufragiului // și odată cu el femeile omizi femeile sepilor femeile clizme / dublele apariții care

formează alizeele în aceste ținuturi bătute de soartă / înfurie
 elefanții oblica poziție a frunzelor și specia de palmieri pitici piri /
 și tu cobori spre mlaștini însoțită de câinele negru cu blana mai
 sumbră ca cifrele // în timp ce leoparzii în vârstă de 50 de ani
 încarcă sexul ca pe o armă de vânătoare // osul de balenă vrăjit m-a
 părăsit l-am pierdut az-noapte în visul meu carnasier // am să-l
 pândesc pe marele preot și după ce îl voi mânca într-o reculegere
 gravă voi trece pe loc la creștinism // și sfărâmându-mi carnasierii
 voi renunța pentru totdeauna la tine la Vosgi și Amazon voi
 renunța / la pene la arșice din linx la perturbare / sperând s-ajung
 cu timpul profet al zebrelor fecioare / într-o perfectă armonie cu
 sexele glunat asirmi // descoperite astă iarnă în peșterile de la sud /
 mascate mascate mascat de nerecunoscut și totuși vii / aș vrea să
 văd un film frumos în care un toiag domnește / un film cu paturi și
 cu rampe cu obeliscuri și aripi / mi-e tare dor de simferoza de
 stâlpnicul hrănit de ciori / mi-e dor de stolul de lăcuste de
 manechinul transparent / din care picură puroiul ca seva arborilor
 grizi...» (Pană 1969: 434-436).

Questi versi sono stati tradotti da Marco Cugno in italiano nel volume
Poesia romena d'avanguardia del 1980, volume curato insieme a Marin
 Mincu da Feltrinelli:

«Poema in leoparda / frammento // *Tra qualche giorno troverai la tua
 ombra...* // Tra qualche giorno troverai la tua ombra che accecherebbe /
 senza il polo Nord / fra l'uno e l'altra le alternative sono di
 diamante / il grande fiume quasi soffocato da tanto buio ti aderisce
 alla / coscia come una lucertola al mattino quando ti alzi / e
 immediatamente cominciano le passeggiate nel bosco / vuoto le
 fantasticherie carnivore / e gli alberi prendono le forme degli antenati /
 uccisi alle loro radici gatti gialli assistiti da serpi lavano / la loro
 scorza in un completo oblio di sé / Ho osservato taluni veicoli
 leopardeschi invasivi da erbe / che trasportano sempre il pericolo del
 naufragio / e insieme con esso le donne bruchi le donne seppie le
 donne/ clistere / le doppie apparizioni che forzano gli alisei in
 queste / regioni battute dalla sorte / infuriano gli elefanti l'obliqua

posizione delle foglie e la / specie di palme nane / e tu scendi verso le paludi accompagnata dal cane nero dal / vello più scuro delle cifre / mentre i leopardi di cinquant'anni provano il sesso come / un'arma da caccia / l'osso di balena incantato mi ha abbandonato l'ho perduto / questa notte nel mio sogno carnivoro / spierò il grande prete e dopo averlo mangiato in grande / raccoglimento mi convertirò subito al cristianesimo / e spezzandomi i canini rinuncerò per sempre a te ai Vosgi / e al Rio delle Amazzoni rinuncerò / alle piume agli astragali di lince alla perturbazione / sperando di diventare col tempo profeta delle zebre vergini / in perfetta armonia con i sessi glunat asirmi / scoperti l'inverno scorso nelle grotte del sud / mascherati mascherati mascherati irriconoscibilmente / e tuttavia vivi / vorrei vedere un bel film in cui regna uno scettro / un film con letti e con scali con obelischi e ali / ho molta nostalgia della simferosa dello stilita nutrito / dalle cornacchie / ho molta nostalgia dello stormo di cavallette del manichino / trasparente / da cui sgocciola il pus come la linfa degli alberi grigi... » (Cugno & Mincu 1980: 313-314).

Marin Mincu, che ha riproposto questo testo di Teodorescu anche nella sua personale antologia uscita nel 1983 presso la casa editrice Minerva (Mincu 1983: 510-511), ha dedicato a questo poema un'analisi di tipo semiologico. In particolare, afferma che:

«*Leoparda* inventată de poet este un fel de *basic-english*, un visat esperanto poetic ca și limba „spargă” a Ninei Cassian, un idiolect ce provoacă pe cititor la descifrare. Poetul pare să ia în derâdere, prin această stratagemă, tocmai dorința cititorului de a „traduce” totul în orice lectură a unui poeme și așează cu sadism această barieră în calea „traducătorului” său (*traduttore = traditore*) pentru a-l avertiza că, în esență, poemul este inefabil. De altfel, pentru a risipi orice *malentendu*, poetul se „autotraduce” din leopardă în româna, dând impresia că a utilizat echivalențele cele mai pedante și mai scrupuloase, când, de fapt, traducerea este absolut arbitrară (deși, tot pentru „provocarea” cititorului, uneori „echivalențele” sunt absolut exacte). Comunicarea perfectă dintre emitent și

receptor, sugerează poetul ar putea fi un fel de limbă necunoscută pe care ambii o pot vorbi fără s-o înțeală. Ce altceva este poezia?

Ca și cazul altor suprarealiști, poezia lui Virgil Teodorescu nu exprimă, ci trezește semnificanți, care sunt în afara poemului, nu înăuntrul lui, de aceea, poemul nu trebuie descifrat, ci înțeles tocmai ca *act de provocare a semnificantului.*» (Mincu 2006: 51).

«La lingua «leoparda» inventata dal poeta è una sorta di *basic English*, un esperanto poetico sognato, simile alla lingua «spargă» di Nina Cassian, un idioletto che sfida il lettore alla decifrazione. Il poeta sembra prendersi gioco, con questa stratagemma, proprio del desiderio del lettore di «tradurre» ogni cosa durante la lettura di una poesia, e pone sadicamente questo ostacolo sul cammino del suo «traduttore» (traduttore = traditore) per avvertirlo che, in sostanza, il poema è ineffabile. Inoltre, per dissipare ogni malinteso, il poeta si «autotraduce» dalla lingua «leoparda» al romeno, dando l'impressione di aver utilizzato le equivalenze più pedanti e scrupolose, mentre in realtà la traduzione è assolutamente arbitraria (anche se, per «sfidare» il lettore, a volte le «equivalenze» sono esattamente precise). La comunicazione perfetta tra emittente e destinatario, suggerisce il poeta, potrebbe essere una sorta di lingua sconosciuta che entrambi possono parlare senza comprenderla. Cos'altro è la poesia?

Come per altri surrealisti, la poesia di Virgil Teodorescu non esprime, ma evoca significanti che sono al di fuori del poema, non al suo interno; pertanto, il poema non deve essere decifrato, ma essere compreso proprio come *un atto di provocazione del signifiante*» (trad. ns.).

Leggendo il poema di Teodorescu, la lingua «leoparda», contrariamente a quanto consapevolmente o meno l'autore-traduttore voglia fare credere al proprio lettore, non è propriamente una lingua anche se con essa indubbiamente presenta alcune affinità. Mincu parla di «*basic-english*» e di «*visat esperanto poetic*» simile allo «spargano», perché la materia di cui è fatto il poema non è propriamente la parola, ma è, in realtà, la pulsione in senso freudiano. La parola è normalmente materia simbolica (Agosti 1972), qui invece, in questo poema, si presenta come il simulacro di una materia erogena-libidica, vincolata al corpo vivente, vale a dire

che è la rappresentazione dell'attività della pulsione intrecciata indissolubilmente con l'attività della parola. Questo spiega il motivo per cui Teodorescu prova a tradurre *Poem în leopardă* in romeno, cioè nella sua madre-lingua. Assistiamo in questo poema a un dualismo, a una sovrapposizione di campi: il campo simbolico e il campo reale, il campo del senso e il campo della «jouissance», il campo della parola e il campo della pulsione. Il campo reale, il campo della «jouissance», il campo della pulsione appartengono alla lingua originaria in «leoparda», cioè al testo-fonte, mentre il campo simbolico, il campo del senso e della parola appartengono al testo tradotto in romeno, cioè al testo-bersaglio.

Poem în leopardă, a partire dal *Seminario XX* di Lacan, è psicanaliticamente rilevante nel senso che l'esperienza della parola e, più in generale, il rapporto dell'essere umano con il linguaggio è un rapporto che non si limita a escludere la «jouissance», la pienezza dell'essere, ma è qualcosa che appare intriso, inzuppato, imbevuto di «jouissance». Il poeta mostra ed esemplifica, con questo poema che si è autotradotto, che quando l'essere umano parla, qualcosa «jouit», cioè gode inconsciamente. Ciò significa che la parola non è mai pura, ma è in stretto rapporto con la pulsione, e che la pulsione interferisce inevitabilmente con la parola.

Questa è la grande scoperta di Teodorescu avvenuta nel 1940, a partire dalla sua personale esperienza, cioè a partire da un'esperienza poetica che non è soltanto teorica o speculativa, ma che è confortata anche dalla pratica e dalla clinica psicanalitica. Ciò che scopre Teodorescu è che la parola poetica non serve tanto a disvelare un senso rimasto nascosto, come nel caso della poesia ermetica di Ion Barbu³, ma che, come indica questo *Poem în leopardă*, la parola contiene essa stessa nel suo «vocara voo», un godimento inconscio. Si tratta di una parola che non solo o non tanto esige l'ascolto di qualcuno, cioè di un interlocutore, ma è una parola che si fa veicolo di un godimento bizzarro che è la «jouissance» della parola stessa, il godimento cioè di parlare o blaterare come attività pulsionale, godimento dell'essere parlante, godimento di

³ Secondo Nina Cassian, fu proprio il poeta matematico, all'epoca suo mentore, che le impedì di includere nel suo primo volume di poesie alcuni giochi in «spargano» che lei aveva inventato nel 1946: «Ion Barbu mi-a interzis să includ acele „exerciții” în volumul meu de debut.» (Cassian 2001).

«lalangue», dice Lacan nel suo *Seminario XX* coniando in francese questo particolare neologismo (Lacan 1975).

4. L'inconscio della lingua: «lalangue»

Poem în leopardă di Teodorescu è propriamente l'espressione plastica della «lalangue» lacaniana e come indica il titolo stesso del poema, sembra alludere a una forma primitiva, se non proprio animale, della lingua più prossima alla lallazione del bambino che non ha ancora avuto accesso pieno al linguaggio né, ovviamente, al suo sviluppo, né quindi alla sua codificazione alfabetica. *Poem în leopardă* indica sostanzialmente che quando si parla si gode, si gode di «lalangue», cioè si gode di quella dimensione del linguaggio che precede il linguaggio e che investe direttamente il corpo che parla, la sua dimensione vivente. In quanto espressione della «lalangue», *Poem în leopardă* rappresenta una versione originaria, primaria, informe, straniera del linguaggio, rispetto alla quale il linguaggio stesso appare come una formazione secondaria. Come scrive Lacan:

«Le langage est sans doute fait de lalangue. C'est une élucubration de savoir sur lalangue. Mais l'inconscient est un savoir, un savoir-faire avec lalangue. Et ce qu'on sait faire avec lalangue dépasse de beaucoup ce dont on peut rendre compte au titre du langage.»
(Lacan 1975: 127).

Se si abbraccia questa prospettiva di Lacan, il testo autotradotto in romeno da Teodorescu, rappresenterebbe «un'elucubrazione di sapere su lalangue», vale a dire una dimostrazione del saperci fare con «lalangue». Si è visto con Lacan che esiste una prossimità radicale tra l'Altro sesso e «lalangue» come Altra lingua rispetto a quella dell'alfabeto. In gioco è la restituzione di uno spessore vivente, esistenziale, singolare al luogo dell'Altro. Con la normatività dell'Edipo, il luogo del grande Altro è il luogo della mortificazione significante del vivente e la parola non è altro che l'inserzione singolare del soggetto nel campo sempre aperto dell'universale del linguaggio. Le leggi del linguaggio rendono possibile la parola, ma

la parola porta con sé un elemento di singolarità che eccede il campo già costituito del linguaggio. La parola scava una discontinuità, una mancanza che rende la vita umana marchiata dal senso dell'impossibile. Si tratta della castrazione simbolica che in linea con il programma freudiano della Civiltà, impone una rinuncia pulsionale, un sacrificio simbolico. Senza questa perdita di godimento, senza questa rinuncia pulsionale preliminare e irreversibile, non si dà possibilità di costituzione di soggetto che lo posiziona nel campo del linguaggio, dell'Ordine Simbolico, dell'Altro. La posizione del soggetto è l'effetto di due diverse operazioni: l'alienazione nel linguaggio e la separazione dalla Cosa materna e incestuosa. L'alienazione ha come condizione l'idea che vi sia una priorità del significante sul soggetto e che quindi il soggetto dipenda dall'Altro, ma questo al prezzo di una perdita di essere, di una rinuncia a una parte del suo godimento (Recalcati 2012: 544-550).

In tal senso, è molto significativa questa idea di rinuncia («rinuncerò per sempre a te»), ripetuta ben due volte nel poema in lingua «leopardă» autotradotto da Teodorescu con queste parole: «voi renunța pentru totdeauna la tine la Vosgi și Amazon voi renunța / la pene la arșice din linx la perturbare». Ciò significa che il soggetto per avere senso deve essere incluso in una catena significativa e significa anche che il significante ha un potere letale sull'essere perché il nome uccide la Cosa, come dice Lacan a partire da Hegel: «Ainsi le symbole se manifeste d'abord comme meurtre de la chose, et cette mort constitue dans le sujet l'éternisation de son désir» (Lacan 1971: 204). Il significante divide il soggetto facendolo dipendere dall'Altro. Il soggetto, da questo punto di vista, non è un'identità sostanziale (anche se lo crede a livello immaginario) ma è mancanza, mancanza-a-essere, «manque-à-être». La sua posizione è attraversata dalla morte, dalla perdita di essere, dalla perdita della natura a favore della cultura.

A testimonianza di questo snaturamento dell'istinto naturale provocato dall'incidenza del significante sul corpo di «lalangue», si può osservare in *Poem în leopardă* la deviazione strutturale della pulsione, il suo zig zag surrealista, il suo montaggio barocco, bizzarro e irregolare nella disposizione del testo a fronte tra originale e traduzione-interpretazione. Senza dire poi dell'incidenza significativa dei «nomi del Padre» (Urmuz, Kafka, Tzara, Dalì, Geo Bogza, Gherasim Luca) nella pratica simbolica e “picto-

poetica" dell'autotraduzione di Teodorescu, che hanno nel testo un valore operativo e metaforico non solo a livello dell'immaginario ma, appunto, anche nella funzione simbolica.

Su tali aspetti che sono sia di ordine intertestuale che psicanalitico è altresì importante notare, sempre in questo poema di Teodorescu, l'incidenza del nome di Kafka, «cioară», che in ceco appunto significa 'cornacchia', *kavka* («mi-e tare dor de simferoza de stâlnicul hrănit de ciori» / «mi manca terribilmente la simferosa dello stilita sfamato dalle cornacchie») oppure osservare le cripto-citazioni da Urmuz («sfărâmându-mi carnasierii», «arșice» oppure «șopârlă») prelevate direttamente da *Ismail și Turnavitu* e *Algazy & Grummer*. Sia Urmuz che Kafka svolgono nel testo di Teodorescu la funzione operativa e metaforica, quindi traduttiva e interpretativa, dei «nomi del Padre», nel senso che ne ha dato Lacan nel suo insegnamento: «C'est dans le nom du père qu'il nous faut reconnaître le support de la fonction symbolique qui, depuis l'orée des temps historiques, identifie sa personne à la figure de la loi» (Lacan 1971: 157-158).

5. Conclusioni

Ricapitolando, *Poem în Leopardă* è scritto in un linguaggio (materno) che ha la natura del corpo, ed è una dimensione del corpo che non si aggancia completamente all'Altro (paterno). *Poem în Leopardă* è dunque la riproposizione del linguaggio come reale dimensione dell'inconscio. Il soggetto poetico che è da sempre subordinato alle leggi del linguaggio appare innanzitutto intaccato da «lalangue» come ciò che sostiene il linguaggio, come una sorta di dimensione precategoriale e materna del linguaggio. Se il linguaggio universale è dalla parte del padre, il singolare di «lalangue» è dalla parte della madre. Se il linguaggio è sul lato dell'articolazione fonemica e semantica dei significanti, «lalangue» è dalla parte della lallazione confusa dei significanti. Se il linguaggio è sul lato dell'universalità, ogni soggetto ha la sua «lalangue» singolare. «Lalangue» potrebbe essere definita allora come il lato singolare dell'universale del linguaggio che si produce nel corpo a corpo con l'Altro materno, vale a dire nel corpo a corpo con i significanti che arrivano al bambino come intrisi, imbevuti dal godimento dell'Altro, significanti, cioè, che giungono

al soggetto in maniera alluvionale come «marele fluviu aproape sufocat de atâta întuneric», si legge nel *Poem în leopardă*.

Il poema di Teodorescu accenna dunque a una dimensione primaria della parola, dove non è determinante la significazione che la parola produce, ma la sonorità carnale, animale, la dimensione materica, fonematica della parola. E ciò dimostra che la lingua «leoparda» è irriducibile alla comunicazione ordinaria perché porta con sé la dimensione straripante del godimento. Il testo originale di *Poem în leopardă*, il testo-fonte, indica appunto lo strato primario del linguaggio, non prelinguistico – la lingua «leoparda», come si è visto, ha affinità con la lingua a tutti gli effetti – però si tratta di un linguaggio che non è ancora articolato dall'installazione del significante concatenato con un altro significante, come invece accade chiaramente nel testo tradotto in romeno, il testo-bersaglio. In tal senso, il testo di partenza di *Poem în leopardă* è un insieme nomadico di significanti staccati, di macchie, di chiazze, dove ciascun significante resta inarticolato – rispetto agli altri significanti riproposti metaforicamente nell'autotraduzione – e condensa di fatto un godimento traumatico. Per questo motivo non si deve confondere la «lalangue» con uno stato armonioso del linguaggio che precede il linguaggio, «într-o perfectă armonie cu sexele glunat asirmi», come tenta di tradurre il poeta, dove proprio «glunat asirmi», che è indice della presenza di «lalangue», sembra negare questa ideale perfezione del linguaggio che precede il linguaggio, come si può ben notare in questo accidentato passaggio traduttivo. Esiste, piuttosto, un trauma strutturale di «lalangue», dovuto al fatto che il soggetto, in *Poem în leopardă*, si trova immerso e trascinato angosciosamente in un'alluvione contingente di significanti che provengono dall'Altro, che non governa, e che incidono sul corpo vivo della lingua le chiazze leopardate e anarchiche di godimento: «vehicule leopardice invadate de ierburi care transportă întotdeauna pericolul naufragiului». Pertanto, l'autotraduzione di Teodorescu va interpretata come il tentativo da parte del soggetto di colonizzare «lalangue» con il simbolico, il tentativo cioè di alfabetizzare «lalangue» agganciandola all'Altro paterno. Per questo l'accesso al linguaggio impone al soggetto una traduzione, cioè una de-maternalizzazione di «lalangue». La traduzione rappresenta il passaggio dell'inconscio-«lalangue» all'inconscio strutturato come linguaggio che impone una alfabetizzazione di «lalangue».

Anche in Nina Cassian l'accesso al linguaggio implica sempre un resto, qualcosa di inassimilabile nell'Altro, che non può entrare completamente nel campo del simbolico e non è immediatamente traducibile in termini di significato. Nina Cassian e Virgil Teodorescu hanno mostrato con l'invenzione delle loro singolari lingue che la poesia consente un rapporto differente con il linguaggio. Grazie alla materialità della lingua, al suo aspetto fonemico e musicale, la poesia converte le parole in forme di vita, in un luogo cioè in cui le cose si mostrano nuove e sembrano accadere per la prima volta, riportandole così – come intende Agamben – a un'altra esperienza della parola, cioè alla pura dicibilità del dire al di là di ciò che si dice, del detto, del risultato dell'atto discorsivo, vale a dire al di là di qualsiasi enunciato di ordine semantico.

Bibliografia

- Agamben, G., 2024, *Il corpo della lingua. Esperruquancluzelubelouzerirelu*, Torino, Einaudi.
- Agosti, S., 1972, *Il testo poetico. Teorie e pratiche d'analisi*, Milano, Rizzoli.
- Cassian, N., 2001, «Simțeam nevoia unei evadări într-o zonă în care se mai putea strecura fe», in *Biblioteca digitală de interviuri, memorii, istorie orală, cărți și imagini din istoria recentă a României care prezintă evenimente ale secolului XX așa cum se reflectă ele în conștiința celor ce le-au trăit*, https://www.memoria.ro/marturii/perioade_istorice/inceputul_comunismului/simteam_nevoia_unei_evadari_intr-o_zona_in_care_se_mai_putea_strecura_fe/930/ (consultato il 3 giugno 2024)
- Cassian, N., 2013, *C'è modo e modo di sparire. Poesie 1945-2007*, Milano, Adelphi.
- Cugno, M., M. Mincu, 1980, *Poesia romena d'avanguardia*, Milano, Feltrinelli.
- Deidier, R., 2014, «Su Nina Cassian», in *Alianto* 7, <https://robertodeidier.blogspot.com/2014/09/ailanto-n-7-su-nina-cassian.html> (consultato il 3 giugno 2024)
- Lacan, J., 1971, *Écrits 1*, Paris, Seuil.
- Lacan, J., 1975, *Le Séminaire, livre XX, Encore*, Paris, Seuil.
- Mincu, M., 1983, *Avangarda literară românească*, București, Editura Minerva.
- Mincu, M., 2006, *Avangarda literară românească [De la Urmuz la Paul Celan]*, Constanța, Editura Pontica.
- Pană, S., 1969, *Antologia literaturii române de avangardă și câteva desene din epocă*, București, Editura pentru literatură.
- Recalcati, M., 2012, *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, vol. I, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Teodorescu, V., 1980, *Culminația umbrei*, București, Editura Cartea Românească.
- Teodorescu, V., 1984, *Un ocean devorat de licheni urmat de Poemul regăsit. Cu șase stilamancii*, București, Editura Cartea Românească.

All links were verified by the editors and found to be functioning before the publication of this text in 2024.

DECLARATION OF CONFLICTING INTERESTS

The author declared no potential conflicts of interest with respect to the research, authorship, and/or publication of this article.

FUNDING

The author received no financial support for the research, authorship, and/or publication of this review/paper.

Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License

(<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>)

Mihaela TĂNASE-DOGARU¹

ROMANIAN GLOSSONYMS: PROPER NAMES OF LANGUAGES AND (SILENT) CLASSIFIERS

Abstract. The paper investigates Romanian proper names of languages, referred to throughout as glossonyms, and proposes a tripartite classification of such constructions. The first category of Romanian glossonyms is represented by structures of the type *limba română* / language.DEF.FEM Romanian.FEM / 'Romanian language', for which the paper proposes an analysis in terms of complex proper names (van Riemsdijk 1998; Cornilescu 2007), where *limba* 'language' functions as a classifier. The second category of Romanian glossonyms consists of complex proper names with covert classifiers, of the type *LIMBA română* / LANGUAGE Romanian / 'Romanian'. Finally, the third category is represented by *-ește* glossonyms, where the (nominalizing) suffix is syntactically active, signaling the presence of the same covert classifier. In the latter category, two other points are made in the paper. First, where ambiguity arises between two interpretations of *-ește* derivatives, i.e. the *like X* and the *language X* interpretations, two prepositions serve the purpose of disambiguation: *în* 'in' and *pe* 'on'. Second, the same prepositions are used to encode a temporally-bounded interpretation of the speaking event, as opposed to a generic / habitual one in the absence of the prepositions.

Keywords: glossonyms, complex proper names, classifiers, Romanian

1. Introduction

The central focus of the present paper is represented by proper names of languages in Romanian. Names of languages are usually referred to in

¹ University of Bucharest, Faculty of Foreign Languages and Literatures, <mihaela.dogaru@lls.unibuc.ro>, <https://orcid.org/0000-0003-3737-7234>.

the literature as glossonyms, glottonyms, or linguonyms. I will refer to names of languages throughout the paper as glossonyms. The different types of Romanian glossonyms are illustrated in (1) to (3).

- (1) a. Vorbește *limba* *engleză*.
 Speak.PRES.3SG language.FEM English.FEM
 '(s)he speaks English'
- b. Vorbește în *limba* *engleză*.
 Speak.PRES.3SG. in language.FEM English.FEM
 '(s)he is speaking English'

(1) is an example of a classified proper names, i.e. the glossonym *engleză* 'English' is used together with its classifier *limba* 'language', in a structure known as 'complex proper name' (see Cornilescu 2007; Tănase-Dogaru 2013). While (1a) is a generic/habitual sentence, (1b), which features the preposition *în* 'in', predicates a stage-level property, thus roughly corresponding to the English progressive.

The same contrast between individual-level and stage-level properties is exemplified in (2), but this time the classifier *limba* 'language' is non-overt, i.e. silent.

- (2) a. Vorbește *engleză*.
 Speak.PRES.3SG English.FEM
 '(S)he speaks English'
- b. Vorbește în *engleză*.
 Speak.PRES.3SG. in English.FEM
 'She is speaking English'

By far the most intriguing Romanian glossonyms are however those illustrated in (3). The constructions in (3) feature what is traditionally considered to be an adverbial suffix, i.e. *-ește*, which is generally paraphrased as 'in the manner of', 'like X' (see 4). However, in the case of glossonyms, the suffix *-ește* behaves like a nominal suffix and the derivatives themselves act as nominals (see also Chircu 2008).

- (3) a. Vorbește *englezește*.
 Speak.PRES.3SG English.ește
 ‘(S)he speaks English’
- b. Vorbește în *englezește*.
 Speak.PRES.3SG in English.ește
 ‘She is speaking English’
- (4) A luptat *vitejește* / A intrat *hoțeste*
 Has fought hero.ește / Has entered thief.ește
 ‘(S)he fought like a hero’ / ‘(S)he entered like a thief’.

The central focus of the paper falls on constructions such as the ones exemplified in (3). The paper argues that, while constructions such as (1) and (2) contain a complex proper name, where the classifier is either overt, as in (1), or silent, as in (2), *-ește* glossonyms are structures where the suffix signals the presence of the silent classifier, while the suffix itself is syntactically active.

The paper is organized as follows. Section 2. offers some theoretical background related to Romanian glossonyms. Section 3. discusses structures of the type complex proper names, with overt and silent classifiers. Section 4. focuses in on *-ește* glossonyms and proposes a syntactic analysis. Section 5. gives the conclusions.

2. Background. Romanian glossonyms

The aim of this section is to offer some background on Romanian (complex) proper names of languages, i.e. glossonyms. Section 2.1 discusses complex glossonyms involving an overt classifier. Section 2.2 looks at the syntactic structure of glossonyms involving a silent classifier, which will prove instrumental for the understanding of the behavior of *-ește* glossonyms in discussed in section 3.

As already pointed out in the introductory section, Romanian glossonyms fall into three categories. The first category contains complex proper names of languages, where the classifier head is filled with lexical material, i.e. the overt classifier *limba* ‘language’ (5):

- (5) a. *Limba* *engleză*
 Language.DEF.FEMEnglish.FEM
 a depășit-o
 has overpowered.CL.FEM.ACC
 cu mult pe cea franceză²
 with much DOM DEF.FEM French.FEM
 ‘English has overpowered French by far’.
- b. Învată primele cuvinte
 Learn.IMP first. PL.NEUTwords.PL.NEUT
 în *limba* *engleză*³
 in language.DEF.FEM English.FEM
 ‘Learn your first words in English’.

The second category is represented by those glossonyms which do not contain overt lexical material in the classifier head (6):

- (6) a. Doctor către pacienta care vorbește *rusa* [...]⁴
 Doctor to patient.DEF who speaks Russian.DEF
 ‘Doctor to patient who speaks Russian’
- b. Doctorul care i-a reproșat
 Doctor.DEF who CL.DAT.SG-has reproached
 unei paciente că vorbește în *rusă* [...]⁵
 a.DAT patient that speak.PRES.3SG in Russian
 ‘The doctor who blamed a patient for speaking Russian...’.

The third category contains glossonyms in *-ește* (7). According to the literature on Romanian glossonyms, it is the oldest way of expressing names of languages (see for instance Mîrzea Vasile 2012). More will be said about this in section 3.

² <https://ibani.stirileprotv.ro/international/engleza-araba-sau-chineza-care-sunt-cele-maivorbite-limbi-de-pe-glob.html>.

³ <https://carturesti.ro/info/100-de-cuvinte-in-limba-engleza-857189672?lang=en-US>.

⁴ <https://realitatea.md/video-doctor-catre-pacienta-care-vorbeste-rusa-vreau-sa-iau-un-kalashnikov-si-sa-trag-reactia-spitalului-republican/>.

⁵ <https://moldova.europalibera.org/a/doctorul-care-i-a-reprosat-unei-paciente-ca-vorbeste-in-rusa-a-fost-trimis-la-cursuri-de-etica-medicala-/32539335.html>.

- (7) a. Ne vorbește *franțuzește*⁶
 Us speak.PRES.3SG French-ește
 '(S)he speaks French to us'
- b. Se vorbește în *franțuzește* și *englezește*⁷
 REFL speak.PRES.3SG in French-ește and English-ește
 'They speak French and English'

Having illustrated the three categories of glossonyms in Romanian, the next section will analyze the first category, i.e. complex proper names with an overt classifier head.

3. Complex proper names of languages

This section looks at the syntactic structure of glossonyms of the type in (5) and proposes that the syntactic structure of these glossonyms consists of a classifier – noun sequence, closely mirroring the structure of complex proper names (Cornilescu 2007; Tănase-Dogaru 2013).

The analysis likens glossonyms such as those in (5) to nominal constructions of the type in (8), which are known in the literature as restrictive appositives, qualificational nouns, descriptive proper names, complex proper names, qualitative classifiers (van Riemsdijk 199; Löbel 2001; Cornilescu 2007), in that both types of nominal constructions contain an overt qualitative classifier in the syntactic make-up (Cornilescu 2007; Tănase-Dogaru 2008, 2013).

- (8) a. Profesorul Ionescu
 professor.DEF Ionescu
 'Professor Ionescu'

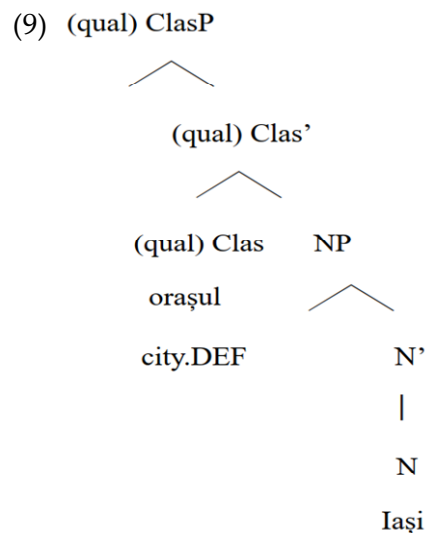
⁶ <https://istoriafilmului.ro/articol/primii-35-de-ani-ai-filmului-francez-cand-filmul-inca-nu-vorbeste/>.

⁷ <https://www.incorectpolitic.com/luptatorii-anticomunisti-din-muntii-fagaras-asasina-ti-pe-14-15-octombrie-atacati-a-doua-oara-de-institutul-terorist-elie-wiesel/>.

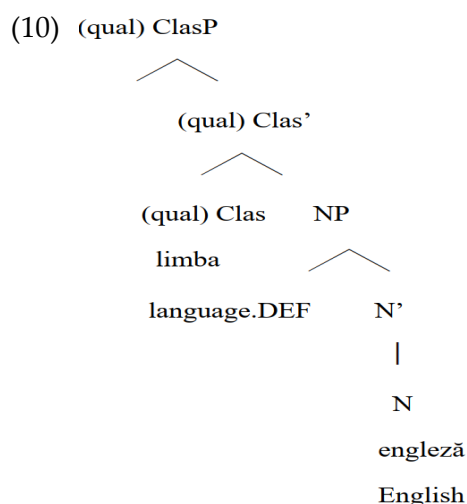
- b. Regina Elizabeta
 queen.DEF Elisabeth
 ‘Queen Elizabeth’
- c. Mătuşa Tamara
 aunt.DEF Tamara
 ‘aunt Tamara’
- d. Oraşul Iaşi
 city.DEF Iaşi
 ‘the city of Iaşi’ (Cornilescu 2007: 63)

The examples in (8) contain proper names formed of a common noun + proper name. The descriptive noun, i.e. the second nominal in the structure designates a social role (kinship, profession, institutional role, etc.), or a sort of place (city, street, river, village, etc.), some other entity (a theatre, a planet, etc.) (see Cornilescu 2007). This second nominal functions as a qualitative classifier, which captures the intuition that a complete understanding of a proper name requires identifying the kind of entity that it names (Cornilescu 2007: 61).

A simplified structure of a Romanian descriptive proper name is given in (9), where the (qualitative) classifier head is filled with lexical material which qualifies and classifies the descriptive noun N2.



In the same manner, the structure of a glossonym of the type *limba engleză* ‘language.DEF English’ may be argued to consist of a (qualitative) classifier head ranging over the second nominal, i.e. the proper name of the language (10).



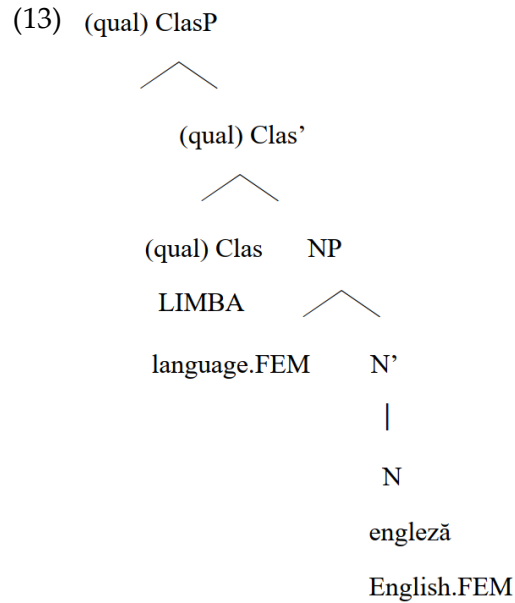
Next, the section argues that structures with glossonyms of the type in (2), repeated here for convenience as (11), are structures where a silent classifier is present⁸. Therefore, the underlying structure for (11) is (12), where the glossonym agrees in gender with the silent classifier.

(11) Vorbește *engleză*.
 Speak.PRES.3SG. English.FEM
 ‘(S)he speaks English’

(12) Vorbește *LIMBA* *engleză*.
 Speak.PRES.3SG. LANGUAGE.FEM English.FEM
 ‘(S)he speaks English’

The syntactic structure of the glossonym in (11) is given in (13).

⁸ Silent classifiers have long been recognized to infuse the structure of *what-of* exclamative constructions, proper temporal names, *without of N* constructions, and bare partitive structures (see, for instance, Tănase-Dogaru 2024).



The section has argued that the structure of a glossonym like *limba engleză* 'language.DEF.FEM English.FEM' parallels that of complex proper name of the type *oraşul Iaşi* 'city.DEF Iaşi', in that both contain an overt classifier head ranging over the proper name in the second nominal head. Secondly, it has been shown that the structure of a glossonym like *engleză* 'English.FEM' contains a silent classifier LIMBA 'language'.

The next section looks at *-eşte* glossonyms in Romanian and argues that the suffix is syntactically active in the glossonym structure in the sense that it signals the presence of a silent classifier.

4. *-eşte* glossonyms

The aim of the present section is to account for the syntactic structure and semantic characteristics of *-eşte* glossonyms in Romanian. The perspective will be both synchronic and diachronic, in the sense that a look at the evolution of *-eşte* nominals will prove instrumental for an adequate analysis of the glossonyms under discussion.

4.1. Previous approaches

Most, if not all traditional grammars of Romanian describe the suffix *-ește* as the oldest and most productive adverbial suffix in Romanian (see, for instance Haneș 1961; Popescu-Marin coord. 2007). Derivations using *-ește* are attested since the 16th century (Haneș 1961; Chircu 2008, 2017, Croitor to appear, see the examples in (14)).

- (14) *bărbătește curveaște frățește îngereaște greciaște*
 man-ește whore-ește brother-ește angel-ește Greek-ește
 ‘like a man, like a whore, like a brother, like an angel, like Greeks /
 Greek language’ (Croitor to appear)

According to Romanian grammarians, the etymology of the suffix is a matter of some debate. At least three origins have been ascribed to *-ește*: the adjectival suffix *-esc* taking the Latin adverbial suffix *-e*; a reflex of the Latin suffix *-isce*; a borrowing of the Thracian instrumental suffix *-e* (see Croitor to appear).

According to Iordan (1947: 174), *-ește* adverbs are more stylistically marked than their possible periphrases. For instance, if we compare (15a) to (15b), the *-ește* adverb is more attitudinal than its corresponding nominal paraphrase in (15b):

- (15) a. *înjură birjărește*
 Swear.PRES.3SG coachman-ește
 ‘Lit: he swears like a coachman = He swears like a sailor’
 b. *înjură ca un birjar*
 Swear.PRES.3SG like a coachman
 ‘He swears like a coachman’ (from Iordan 1947: 174).

Adverbs derived by adding *-ește* to an adjectival or nominal base may have several interpretations: likeness (15), relation (16), conformity (17), to name the most relevant (see Haneș 1961:147; Croitor to appear: 206):

- (15) *bătrânește câinește americânește*
 old man-ește dog-ește American-ește
 ‘like an old man, like a dog, like an American’

- (16) *bisericește etimologicește trupește*
 church-ește etymology-ește body-ește
 ‘from the point of view of the church / etymology / body’
- (17) *creștinește firește omenește*
 Christian-ește nature-ește human-ește
 ‘what Christians do / in the way of the human nature is / what
 humans (ought to) do’.

It is the ‘likeness’ interpretation which is taken to have given rise to the structures that form the focus of this section, i.e. names of languages (18):

- (18) a. *americănește*
 American-ește
 ‘language spoken by Americans’
- b. *englezește*
 English-ește
 ‘English language’
- c. *leșește*
 Polish-ește
 ‘Polish language’
- d. *râmlenește*
 Rome-ește
 ‘language spoken in Rome’
- f. *șvăbește*
 Schwaben-ește
 ‘language spoken by Schwaben’ (Croitor to appear: 206).

The next section focuses on *-ește* glossonyms in an attempt at shedding some light on their internal syntactic structure.

4.2. From adverbs to nouns: *-ește* glossonyms

Most Romanian linguists have acknowledged the nominal nature of *-ește* glossonyms (see, for instance, Haneș 1961), whether they prefer to call them

adverbs with nominal value (Mîrzea Vasile 2012), adverbs with nominal usage (Croitor to appear), adverbs equivalent with nominals (Haneş 1961). For example, Haneş (1961) distinctly articulates the intuition according to which, in certain contexts, glossonyms in *-eşte* are nominal; moreover, the study shows that they are paraphrasable as containing the nominal *limba* 'language' (see (19), from Haneş 1961: 146).

- (19) a. scris în româneşte = "scris în limba română"
 written in Romanian-eşte written in language Romanian
 'written in Romanian' 'written in the Romanian language'
- b. tradus din româneşte
 translated from Romanian-eşte
 = "tradus din limba română"
 translated from language Romanian
 'translated from Romanian' 'translated from the
 Romanian language'

One of the few studies that deals in a more extensive manner with *-eşte* glossonyms also appropriately insists on their nominal value (Mîrzea Vasile 2012).

Drawing data from a large corpus, Mîrzea Vasile (2012) observes that many new *-eşte* formations (see 20) are modelled after an expressive model, in the sense that they select a well-known property of a type of person or animal (Mîrzea Vasile 2012: 100; see also Chircu 2011; Zafiu 2001):

- (20) *avocăţeşte, cizmăreşte, cronicăreşte, piratereşte*
 lawyer-eşte, shoemaker-eşte, chronicler-eşte, pirate-eşte
 'lawyer-like, shoemaker-like, chronicler-like, pirate-like'.

As for glossonyms proper, the category includes names of languages proper (21a), names of dialects (21b), names of specialized languages (21c):

- (21) a. *englezeşte franţuzeşte*
 English-eşte French-eşte
 'English language' 'French language'

- b. *moldovenește muntește*
 Moldova-ește Wallachia-ește
 ‘Moldovan dialect’ ‘Wallachia dialect’
- c. *străinește păsărește*
 foreigner-ește bird-ește
 ‘foreign language’ ‘artificial, ludic language’
 (Mîrzea Vasile 2012: 102).

Historically, the evolution of Romanian glossonyms follows the route from *-ie* derivatives (22) to *-ește* derivatives and expressions of the type *language + adj. -ește* derivatives encroached upon the *-ie* territory at the end of the 19th century (see Mîrzea Vasile 2012), presumably because the pattern *like X* was extremely active.

- (22) Asta se cheamă pe *românie* [...] (in Mîrzea Vasile 2012: 103)
 This REFL calls on Romanian
 ‘This is called in Romanian’

Some amount of ambiguity between the interpretation *like X* and *language X* still exists in contemporary Romanian. In an example like (23), the *-ește* derivative is ambiguous between the reading *like English people* or *using the English language*, while the lexicalized expressions in (24) exploit the *like X* pattern.

- (23) *Salută englezește.*
 Greet.PRES.3SG English-ește
 ‘(S)he greets people like English people do / using English’
- (24) a. *A șters-o englezește.*
 Has wiped-it English-ește
 ‘(S)he took French leave.’
- b. *Sărută franțuzește.*
 Kiss.PRES.3SG French-ește
 ‘(S)he engages in French kissing’

The kind of ambiguity in (23) is usually resolved by inserting the prepositions *în* 'in' or *pe* 'on' (unless the verb is itself non-ambiguous, i.e. of the type *a vorbi* 'speak', *a citi* 'read', *a traduce* 'translate', etc.).

- (25) Salută în / pe englezește.
Greet.PRES.3SG in / on English-ește
'(S)he greets people in English'

As already hinted in the introduction, in present-day Romanian, the preposition *în* 'in' has another, equally important role – it signals that the speaking event is unfolding and that it is also temporally bounded, thereby encoding progressive aspect (26)⁹:

- (26) Ne e și jenă când îl vedem pe Napoli că
Us is and shame when him see.PRES.PL DOM Napoli that
se duce la interviuri și vorbește în românește [...] ¹⁰
REFL goes at interviews and speaks in Romanian
'We are embarrassed whenever we see Napoli going to
interviews and using Romanian'.

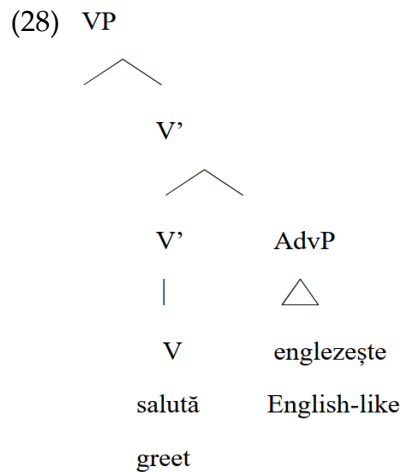
Another manner in which the ambiguity between the *like X* and the *language X* interpretations is resolved, this time in colloquial registers, is adopting the modern pattern *silent classifier + name of language*. In (27b), to avoid the ambiguity triggered by the *-ește* derivative, the copywriters chose a pattern that sounds similar to *franceza* 'French', *engleza* 'English', etc. (see also Chircu 2023):

⁹ The contrast between the (prepositional) temporally-bounded interpretation and the habitual / generic interpretation is sometimes used for stylistic reasons by Romanian authors. For instance, in the fragment below, the first glossonym involves the temporally-bounded interpretation, while the second and the third, where no preposition is present, have a generic / habitual interpretation, therefore serving as a direct means of characterization: *Și ce le-o mai fi zicând când o ia pe franțuzește. Vorbește franțuzește și înjură românește...* (Serghe 2020: 118) 'I wonder what he might be saying to them when he turns to French. He speaks French and swears in Romanian'.

¹⁰ <https://www.prosport.ro/fotbal-intern/cum-a-invatat-andrea-compagno-limba-roman-a-si-cu-ce-i-a-impresionat-atacantul-italian-pe-oamenii-din-staff-ul-lui-fcu-inca-de-la-primele-sale-zile-in-banie-exclusiv-19517072>.

- (27) a. Vorbești *afacerește*¹¹.
 Speak.PRES.2SG business-ește
 'You speak business-like/You speak the language of business'
 b. Vorbești *afacereza?*¹²
 Speak.PRES.2SG LANGUAGE business.
 'Do you speak the language of business?'

Making way towards a syntactic representation for the sentences in (23-25), I propose that in (23), with the adverbial *like X* interpretation, the *-ește* suffix is syntactically inert, being adjoined to the VP in an ordinary adjunct-like configuration:



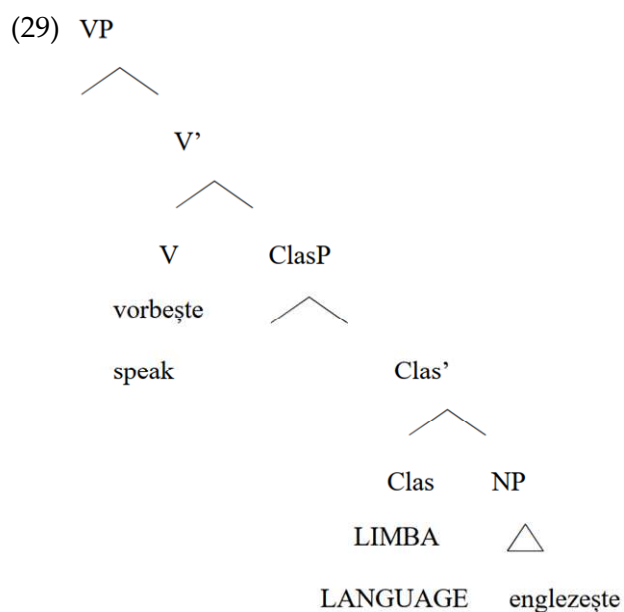
¹¹ Zafiu (2001) mentions two colloquial/slang *-ește* names of special 'languages': *șmecherește* 'slick-ește' and *miștocărește* 'scoffer-ește'. These alternate with their adjectival counterparts, however, in order to avoid ambiguity between the *like X* and the *language X* interpretations.

a. Vorbește *șmecherește*.
 Speak.PRES.3SG slick-ește
 '(S)he speaks in the manner of slick people / the language of slick people.'

b. Vorbește *șmechereasca*.
 Speak.PRES.3SG LANGUAGE slick
 '(S)he speaks the language of slick people'

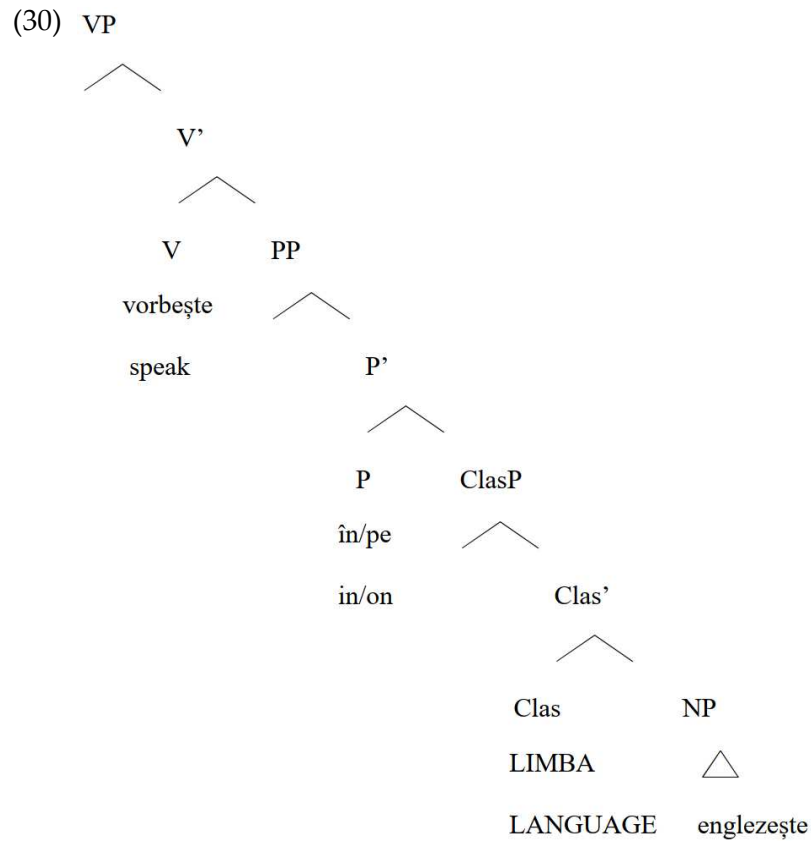
¹² <https://tarifecontabilitate.ro/vorbesti-afacereza/>.

On the other hand, in a sentence that employs an *-ește* glossonym with a verb of saying, the suffix is syntactically active, in the sense that it allows the glossonym to be embedded under a Classifier Phrase whose head hosts the silent classifier LANGUAGE, thus signaling a true ‘name of language’ interpretation¹³:



Finally, in a sentence like (25), the classifier phrase is itself embedded in a prepositional phrase headed by the prepositions *în* ‘in’ or *pe* ‘on’.

¹³ Alternatively, one could conceive of the head of the classifier phrase as hosting the suffix *-ește*; the noun is incorporated in the classifier head by a mechanism similar to Matushansky’s (2006) m-merger. For an account of *-adă* nominals that assumes a similar mechanism, see Tănase-Dogaru (2022).



To briefly conclude the section, the analysis of *-ește* glossonyms has shown that the suffix, while inert in the *like X* interpretations, is syntactically active in the case of names of languages, in the sense that it signals the presence of a silent classifier in the syntactic structure. The section has also shown that, in those contexts where ambiguity between the *like X* and the *language X* interpretations still survives, the said ambiguity is resolved by the insertion of the preposition *in* or *on*.

5. Conclusions

The paper has investigated Romanian glossonyms by proposing a tripartite classification of such constructions. The first category of Romanian glossonyms is represented by structures of the type *limba română /*

language.DEF.FEM Romanian.FEM / 'Romanian language', which have been analyzed as complex proper names, where *limba* 'language' functions as a (n overt) classifier. The second category consists of complex proper names with covert classifier, of the type *LIMBA română* / LANGUAGE Romanian / 'Romanian'. Finally, the third category is represented by *-ește* glossonyms, where the (nominalizing) suffix is syntactically active, signaling the presence of the same covert classifier.

References

- Cornilescu, A., 2007, "On classifiers and proper names", in *Bucharest Working Papers in Linguistics*, 9 (1), p. 61-75.
- 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 Press.
- Chircu, A., 2011, *Dinamica adverbului românesc. Ieri și azi*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință Press.
- Chircu, A., 2017, "Historical overview of the Romanian Adverb", in Hummel, M., S. Valera (eds.), *Adjective Adverb Interfaces in Romance*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, p. 207-225.
- Chircu, A., 2023, "De la mica ciupeală la marele fix. Adverbe, locuțiuni și expresii adverbiale argotice românești", in Dragomirescu, A., C. Mîrzea Vasile, C. Moroianu, I. Nedelcu, A. Vasilescu (eds.), *Rodica Zafiu: lingvистa, profesoara, colega, prietena*, vol. I, București, Editura Universității din București, p. 153-172.
- Croitor, B. (coord.), to appear 2024, *Formarea cuvintelor în limba română, volumul al IV-lea. Sufixe. Derivarea nominală și adverbială. Partea a II-a*, Bucharest, Romanian Academy Press.
- Haneș, Gh., 1961, "Sufixe adverbiale *-ește* și *-icește*", in Graur, Al., J. Byck (eds.), *Studii și materiale privitoare la formarea cuvintelor în limba română*, vol. II, Bucharest, Romanian Academy Press.
- Iordan, I., 1947, *Limba română actuală. O gramatică a „greșelilor”*, Bucharest, Socec.
- Löbel, E., 2001, "Classifiers and semi-lexicality: functional and semantic selection", in Corver, N., H. C. van Riemsdijk (eds.), *Semi-Lexical Categories*, Berlin, Mouton de Gruyter, p. 223-272.
- Matushansky, O., 2006, "Head movement in linguistic theory", in *Linguistic Inquiry*, 37 (1), p. 69-109.
- Mîrzea Vasile, C., 2012, *Eterogenitatea adverbului românesc*, Bucharest, Bucharest University Press.
- Popescu-Marin, M. (coord.), 2007, *Formarea cuvintelor în limba română din secolele al XVI-lea – al XVIII-lea*, Bucharest, Romanian Academy Press.
- Riemsdijk, H.C. van., 1998, "Categorial feature magnetism: The endocentricity and distribution of projections", in *The Journal of Comparative Germanic Linguistics*, 2, p. 1-48.

- Tănase-Dogaru, M., 2008, "The Silence of Exclamation: Exclamative Constructions, Singular Indefinite Predicates and Silent Nouns", in *Bucharest Working Papers in Linguistics*, 10 (1), p. 137-146.
- Tănase-Dogaru, M., 2013, "Classifiers of Quantity and Quality in Romanian", in *Bucharest Working Papers in Linguistics*, 15 (2), p. 77-90.
- Tănase-Dogaru, M., 2022, "On bare and non-bare temporal names in Romanian", in *Linguistics Beyond and Within (LingBaW)*, 8, p. 180–199.
- Tănase-Dogaru, M., 2024, "On Silent (Plural) Classifiers in Romanian Bare Partitives", in Tănase-Dogaru, M., A. Tigău, I. Stoicescu (eds.), *Crosslinguistic Approaches to Language Analysis*, Newcastle-upon-Tyne, Cambridge Scholars Publishing, p. 222-241.
- Zafiu, R., 2001, *Diversitate stilistică în româna actuală*, Bucharest, University Bucharest Press.

Primary sources

Serghi, C., 2020, *Iubiri paralele*, Caracal, Hoffman Publishing.

Source websites

www.carturesti.ro
www.istoriafilmului.ro
www.incorectpolitic.com
www.moldova.europalibera.org
www.prosport.ro
www.realitatea.md
www.stirileprotv.ro
www.tarifecontabilitate.ro

All links were verified by the editors and found to be functioning before the publication of this text in 2024.

DECLARATION OF CONFLICTING INTERESTS

The author declared no potential conflicts of interest with respect to the research, authorship, and/or publication of this article.

FUNDING

The author received no financial support for the research, authorship, and/or publication of this review/paper.

Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Alexandra VRÂNCEANU PAGLIARDINI¹

**LA REPRESENTATION DU COMMUNISME DANS L'ŒUVRE
DE PETRU DUMITRIU, OANA ORLEA ET MARIUS DANIEL POPESCU**

THE REPRESENTATION OF COMMUNISM IN THE LITERARY WORKS
OF PETRU DUMITRIU, OANA ORLEA, AND MARIUS DANIEL POPESCU

Abstract. This article analyzes the representation of Romanian communism in exile and migrant literature from the '60s to the early 2000. The three authors that are discussed here belong to three generations of Romanian writers and their literary works revolve around communism. There are some common themes in their novels, such as: society described as a prison, the destruction of human trust under the strain of communism, the dissolution of identity in the context of exile and migration, the obsessive desire to leave the country. Another similarity between these works is the fact that they use autofiction, in order to emphasize the text's authenticity; but Dumitriu, Orlea, and Popescu transform their personal experience by using complex narrative techniques in order to express a more general reflection concerning aspects such as: the freedom of expression, the influence of dictatorial regime on society, the conflict between the writer and the political power.

Keywords: francophone literature, communism, exile literature, migrant literature, Petru Dumitriu, Oana Orlea, Marius Daniel Popescu

1. Introduction

La représentation du communisme est, chez les écrivains migrants qui ont abandonné la Roumanie entre 1945 et 2000, un thème dominant et une

¹ Université de Bucarest, Faculté de Lettres, <alexandra.vranceanu@g.unibuc.ro>, <https://orcid.org/0000-0002-5504-2668>.

marque littéraire identitaire. Le fait d'avoir dû renoncer à leur langue et à leur pays pour éviter la censure qui s'était instaurée en Roumanie avec l'occupation soviétique a transformé le communisme en point central dans leurs œuvres. Ils se sont construits une identité littéraire en écrivant des textes inspirés par l'histoire récente et ils ont souvent réfléchi au clivage généré par le Rideau de fer entre l'Occident et l'Europe de l'Est. La plupart des écrivains qui ont abandonné la Roumanie après 1945 a trouvé une nouvelle patrie littéraire grâce à la langue française, en continuant ainsi une tendance amorcée pendant la première guerre mondiale. Mais si au début du XXe siècle des écrivains comme Tristan Tzara, Panait Istrati ou Anna de Noailles cherchaient le prestige d'une langue et d'une culture qu'ils considéraient comme universelle (Quinney 2012), après 1945 les écrivains roumains deviennent les témoins d'un monde mal connu (Vuillemin 2015). L'intérêt du public occidental conditionne les écrivains migrants venus de l'Est et oriente leur littérature vers la représentation du communisme ; cette curiosité pour l'autre moitié du continent européen survit même après 1989, quand la Révolution roumaine et la mort du couple dictatorial des Ceaușescu devient un repère fondamental lié à la chute du communisme. L'unification de l'Europe a généré ensuite d'autres quêtes identitaires, dont on peut encore rencontrer les effets dans la littérature migrante.

Il ne s'agit pas toujours de littérature engagée dans le sens étroit du terme et souvent la référence aux événements historiques ou à la géographie politique n'apparaît pas explicitement dans le texte. Certains écrivains préfèrent ne pas témoigner d'une expérience personnelle, mais ils écrivent sur la confrontation entre les écrivains et le pouvoir d'un régime concentrationnaire. Par exemple, Oana Orlea, Petru Dumitriu ou Marius Daniel Popescu, dont il sera question dans cet article, associent à la représentation du communisme une réflexion générale sur la liberté individuelle, sur les conflits entre l'homme et l'histoire, sur le destin des utopies au XXe siècle et sur les différences entre le monde occidental et l'Est du continent européen.

La longue durée de la littérature francophone publiée par des écrivains d'origine roumaine demande un regard attentif, parce qu'on retrouve plusieurs générations qui reviennent sur des thèmes inspirés par le communisme. J'analyserai ici des écrivains appartenant à trois générations différentes :

Petru Dumitriu, qui émigre en Allemagne en 1960, Oana Orlea, qui part en France en 1980 et Marius Daniel Popescu, qui choisit de vivre en Suisse dans les années 1990. En partant de ces trois études de cas, je mettrai en évidence quelques particularités au niveau des thèmes choisis par ces écrivains pour représenter le communisme.

2. Petru Dumitriu et « la littérature engagée »

La biographie de Petru Dumitriu (1924-2003) est romanesque : après avoir commencé des études de philosophie à Munich durant la guerre, il revient en Roumanie et fait son début littéraire avec un livre de nouvelles inspirées par la mythologie grecque. Pour faire rapidement carrière, il adopte le courant littéraire imposé par les soviétiques aux pays de l'Est, le réalisme socialiste, et écrit des récits dans lesquels il loue les réalisations du communisme (*Drum fără pulbere*, 1950, et *Pasărea furtunii*, 1954). Grâce à son talent et à son caméléonisme littéraire Dumitriu arrive même à écrire un roman, *Cronica de familie* (1955), où il mélange le réalisme balzacien avec le réalisme socialiste, ce qui lui attire le respect des critiques et des lecteurs aussi bien que l'appréciation des potentats du communisme. Comment expliquer alors sa décision de tout abandonner en 1960, quand il fuit la Roumanie, en laissant derrière lui, comme otage, sa fille de 10 mois ?

Dumitriu explique son choix dans un roman intitulé *Rendez-vous au jugement dernier* (1961), bien reçu par la presse et par le public français et international ; c'est surtout son deuxième roman, *Incognito* (1962), où il développe les mêmes thèmes et personnages, qui lui vaut l'appréciation générale et qui sera traduit en de nombreuses langues étrangères. La version originale de ces romans, en roumain, a été détruite par Petru Dumitriu, qui les a publiés dans sa propre traduction en français.

Rendez-vous au jugement dernier est une autofiction construite autour de la fuite de la Roumanie communiste d'un écrivain qui avait essayé de devenir « le biographe du temps moderne ». La narration est structurée selon deux axes : le premier dévoile les luttes de pouvoir dans le haut échelon du parti communiste roumain, l'hypocrisie et l'opportunisme des politiciens, tandis que le deuxième axe décrit l'évolution du narrateur et

explique sa décision d'abandonner la Roumanie, malgré sa position privilégiée à l'intérieur du groupe des hommes de pouvoir du régime.

Dumitriu a choisi le genre de l'autofiction parce qu'à l'époque il essayait de sensibiliser l'opinion publique occidentale et obliger ainsi les autorités roumaines à lui rendre sa fille². Son premier roman est donc en même temps une plaidoirie devant un public étranger et une justification pour ses actions passées, une forme d'expiation pour ce qu'il avait écrit dans les années '50, des livres qui louaient le communisme stalinien. *Rendez-vous au jugement dernier* contient beaucoup de détails biographiques, dont le titre du roman, qui est inspiré par le sentiment de culpabilité du narrateur pour avoir abandonné son enfant pour obtenir son passeport :

« Je ne crois pas à un Jugement dernier où nous nous lèveront d'entre les morts et nous nous trouverons face à face, Isolde et moi, tous les deux avec notre enfant. Il n'y a que cette vie. La reverrons-nous? » (Dumitriu 1961 : 252).

A cette question, le narrateur répond par une phrase dramatique où il met en balance d'une part son choix d'avoir abandonné son enfant et, de l'autre part, le droit d'écrire en liberté. Mais, en même temps, il met en doute le succès de sa mission littéraire et morale :

« Mes frères, qui ne me demandent rien, m'ignorent ou me condamnent, ne valent peut-être pas la peine d'être défendus du néant qui nous engloutira de toute façon, même si c'est avec un petit retard dû à mon acte de biographe. » (Dumitriu 1961 : 253).

Le choix difficile de tout abandonner pour pouvoir témoigner contre le communisme est vu par le narrateur comme une action tragique et le roman se termine avec la phrase suivante : « Pour nous deux, aujourd'hui et demain, et chaque jour de notre vie, est le Jour du Jugement. » (Dumitriu 1961 : 253).

² Après la fuite de Dumitriu, l'enfant a été mis dans un orphelinat contrôlé par la Securitate, les parents de l'écrivain, sa belle-sœur aussi bien que son ex-femme, l'écrivaine Henriette Yvonne Stahl, ont été mis en prison. Malgré les efforts de la presse occidentale, la fille de Dumitriu a été retenue par les autorités communistes pendant 5 ans. Voir Soare 2008.

Le narrateur motive son acte courageux par le désir de témoigner de la réalité qu'il avait connue et de dévoiler au monde entier la vérité sur la situation politique à l'Est du continent. Dumitriu montre ce qui se cache derrière les grandes fêtes populaires communistes, qui, à l'époque, semblaient aux yeux des occidentaux la preuve que le régime était soutenu par les masses. L'autofiction renforce l'authenticité du texte et la voix du narrateur rappelle parfois Balzac ou Fielding : « Voilà ce que je voyais autour de moi, là où un 'observateur', comme on disait jadis, ou un visiteur d'Occident aurait vu deux douzaines d'hommes en gris [...] » (Dumitriu 1961 : 214). Le narrateur « traduit » pour le public occidental la signification des discours prononcés dans les réunions de parti, en révélant ainsi la langue de bois communiste, et documente la réalité historique. Le thème dominant du roman est la force expiatoire de l'écriture, la croyance presque religieuse que, à travers le dévoilement de la vérité réalisé par la fiction, les lecteurs puissent comprendre la gravité des crimes du communisme.

Dans son deuxième roman, *Incongnito*, le narrateur devient une présence discrète, un témoin de l'action plutôt qu'un acteur. Le narrateur est un écrivain d'origine roumaine exilé en Europe occidentale, qui copie et commente le journal intime de Sébastien Ionescu, un communiste idéaliste issu d'une famille bourgeoise. Dumitriu change la voix narrative pour pouvoir raconter des événements auxquels il n'avait pas assisté, mais en utilisant toujours la première personne et le style du roman autobiographique.

Jeune homme attiré par l'utopie de l'égalité, le protagoniste et auteur du journal, Sébastien Ionescu, devient communiste, ensuite membre de la police du parti, la *Securitate*, mais, lorsqu'il ne supporte plus les violences infligées par le régime à la population, il démissionne et il est tout de suite emprisonné. C'est dans le goulag que Sebastian Ionescu trouve finalement l'équilibre grâce à une nouvelle « religion », dédiée à un dieu inconnu, religion qui inspire le titre du roman, *Incognito*. Ionescu décrit cette religion comme une force de cohésion générée par la solidarité humaine. Lorsque Sebastian disparaît dans le goulag, tué probablement par les forces d'ordre, le narrateur transcrit son journal dans le but de le publier dans l'Europe occidentale. La focalisation du récit sur le destin de Sebastian permet à Dumitriu, qui admirait le réalisme littéraire³, de présenter plusieurs aspects de la société communiste : les fidèles du système, les

³ Dumitriu explique dans cet essai sa vision sur le roman contemporain (Dumitriu 1965).

idéalistes, les potentats et les opportunistes, les tortionnaires, les victimes du système dans les prisons politiques. Dumitriu mêle ici la formule du manuscrit trouvé et une intrigue picaresque avec la description de l'histoire contemporaine : la guerre en Russie, la prise du pouvoir par les soviétiques, le stalinisme, le goulag, la guerre contre les intellectuels roumains qui n'acceptent pas le nouveau pouvoir communiste.

Le diptyque formé par *Incognito* et *Rendez-vous au jugement dernier* s'inscrit dans la catégorie de la littérature engagée, parce que la représentation de l'histoire est un témoignage fait par un membre du Parti communiste roumain qui avait connu très bien la période stalinienne, la manière des politiciens de s'appropriier le passé pour le changer et le joug imposé aux écrivains par la censure. Écrits dans un style autofictionnel modéré par le réalisme, ces romans sont destinés à un public transnational et constituent un important point de repère pour la représentation du communisme européen. On y trouve plusieurs thèmes représentatifs, qui apparaîtront ensuite chez d'autres écrivains : le pays comme prison (manque de liberté d'expression et de circulation, peur de la police du parti, *Securitate*), le désir obsessionnel et tragique d'émigrer, le communisme comme monde infernal, la force négative des utopies, la langue de bois des membres du parti et ses clés de lecture.

Les métaphores infernales sont dominantes surtout dans *Rendez-vous au jugement dernier*. Lorsqu'il décrit les réunions des chefs du parti le narrateur commente : « Était-ce une bolge ? Étions-nous tous des démons ? » (Dumitriu 1961 : 214). Le narrateur choisit un point de vue ambigu, à la manière d'un témoin qui est aussi un complice :

« Je voyais, moi, la vie en nous, l'étrange visage de Dieu en nous, et j'en tirais une immense joie mêlée d'horreur. Dieu ait pitié de nous. Est-ce que je les juge ? Est-ce que je *nous* juge ? Non. Je les *connais*. Je *nous* connais. [...] Même leur haine envers moi, et la mienne envers eux, est intime et propre à nous rapprocher. » (Dumitriu 1961 : 214).

Le thème de l'enfer⁴ est soutenu et renforcé par le thème de la trahison des proches : lorsque le narrateur décide d'obtenir à tout prix un passeport pour émigrer en Occident, les camarades communistes lui demandent de

⁴ Voir aussi Tismăneanu 2012, qui analyse du point de vue de l'historien cet aspect du communisme dans le chapitre 2 de son livre.

critiquer et d'humilier publiquement son meilleur ami, Prospero Dobre, dans une réunion du parti. Après avoir refusé au début, il accepte ensuite, parce qu'il croit que ce compromis moral sera expié ensuite par les révélations qu'il ferait en Occident dans ses livres.

Les thèmes de l'enfer communiste et la trahison du meilleur ami se retrouvent aussi au centre du roman de Paul Goma, *Les Chiens de mort ou la Passion selon Pitesti*, un roman qui décrit la vie dans la prison politique de Pitesti. Dans les romans de Herta Müller, et surtout dans *Animal du cœur*, qui a une forte composante autofictionnelle, on retrouve les thèmes de la trahison du meilleur ami et la société communiste vue comme monde infernal, dominé par la destruction des valeurs morales.

Un autre thème récurrent est le destin d'éternels migrants des opposants au communisme. Le narrateur, Sebastian Ionescu, mais aussi des personnages secondaires comme Prospero Dobre, sont toujours prêts à abandonner leur famille et leur pays à la recherche de la liberté d'expression. Si dans *Incognito* le but de la quête est de nature idéologique, dans *Rendez-vous au Jugement dernier* il s'agit d'un choix moral. Le narrateur, qui avait accumulé une archive secrète concernant les biographies des hommes du pouvoir communiste, cherche à la rendre publique et comprend que le régime n'acceptera jamais la révélation de la vérité. Il hésite avant de prendre la décision d'émigrer en Occident et présente son choix comme un dilemme tragique :

« Alors ? Brûler mes archives et vivre confortablement, médiocrement, bien gras, bien morne, bien vide ? [...] Mais qu'advierait-il alors de mes documents ? On les brûlerait, on avait déjà détruit assez de bibliothèques pour que j'en sois convaincu. Alors je serais mort deux fois. » (Dumitriu 1961 : 228).

Dumitriu s'inspire ici d'un fait réel : avant d'émigrer, il avait essayé de publier une *Collection de biographies, autobiographies et mémoires contemporaines* (en original *Colecția de biografii, autobiografii și memorii contemporane*), qu'il avait discutée en détail avec le responsable de la censure Leonte Răutu, mais le texte n'avait pas été accepté pour la publication. Si après la mort de Staline les Roumains ont connu quelques ans de liberté, l'époque suivante reprend la censure et c'est ainsi que la carrière de Dumitriu en Roumanie connaît une crise. Les informations secrètes qu'il détenait grâce à sa position

privilegiée dans le parti et sa bonne connaissance du communisme lui ont permis de devenir, comme il le souhaitait, le biographe de son temps ; en lisant en parallèle ses romans avec l'étude de l'historien Denis Deletant (1999) dédiée à la période 1948-1965 en Roumanie, on se rend compte que Dumitriu s'inspire de faits réels.

Les romans de Dumitriu ont une formule littéraire originale : l'autofiction sert à rapprocher le roman de l'histoire et du document dans le but de créer un récit authentique et crédible aux yeux du lecteur occidental. Convaincu qu'il avait été le témoin d'un moment décisif de l'histoire européenne, Dumitriu n'oublie jamais d'utiliser les moyens de l'écrivain réaliste et ne se limite pas à raconter ses propres expériences car son but était d'imiter Saint-Simon et Balzac (Dumitriu 1961 : 241) et documenter la réalité.

3. Oana Orlea et l'anti-utopie communiste

Si les romans de Dumitriu décrivaient l'époque stalinienne et la nouvelle glaciation qui a suivi les événements de la Hongrie de 1956, le roman de Oana Orlea, *Un sosie en cavale* (1986), raconte le communisme sous N. Ceaușescu⁵. Petite fille de la princesse roumaine Maria Cantacuzino et du musicien George Enescu, Oana Orlea (1936-2014) a été condamnée à la prison pour activité anticomuniste. Orlea raconte cette expérience très tard, après la Révolution qui a mis fin au communisme roumain, dans le volume d'entretiens *Les années volées. A 16 ans dans le Goulag roumain* (1992). Paradoxalement, elle n'a pas senti, lorsqu'elle a été libérée de la prison, ni le besoin de témoigner ni le désir d'émigrer, comme fut le cas de Paul Goma et de nombreux autres écrivains, victimes du goulag. C'est beaucoup plus tard qu'elle choisit de partir en France et son premier roman écrit en français, *Un sosie en cavale*, connaît un grand succès. Dans ce texte dystopique⁶, elle combine une intrigue policière avec un roman politique, et décrit un pays cauchemardesque dirigé par un dictateur

⁵ Un parallèle avec l'étude de Durandin (1990), qui d'ailleurs part dans son article d'une citation du roman, montre clairement que la vision dystopique d'Orlea est inspirée par la réalité du régime de Ceaușescu. Voir aussi Tismăneanu 2012.

⁶ Voir Kessler 2013, pour une analyse focalisée sur la signification de l'utopie dans ce roman.

communiste appelé Kouty, dans lequel on reconnaît Nicolae Ceaușescu. Le protagoniste de l'action, Léontine, est une femme qui avait été obligée par la *Securitate* de devenir le sosie de la femme du dictateur, la Bien-Aimée. L'adjectif « bien-aimée » s'associait souvent au nom d'Elena Ceaușescu dans les discours officiels roumains, et ce fait permet d'ancrer l'action dans l'histoire.

Le roman est focalisé sur la terreur et l'angoisse dans laquelle vit Léontine dans un pays jamais nommé, mais qui présente des similarités avec la Roumanie des années 80 : elle perd tour à tour son travail, son appartement et son fiancé lorsque la police du parti, la *Securitate*, observe qu'elle ressemble à la femme du dictateur, la Bien Aimée, et décide de la transformer en son sosie. La dissolution de l'identité de Léontine suit plusieurs étapes : après avoir renoncé à son passé et à tous ses amis, elle accepte de vivre emprisonnée dans le « périmètre zéro », le quartier privé du dictateur, pour sauver sa vie et la vie de son fils, et commence à ressembler toujours plus à la Bien-Aimée, jusqu'à devenir le sosie parfait, prête à prendre la place de la femme du président.

Dans la description de ce procès de perte progressive d'identité, Orlea dépeint dans une manière métaphorique la vie sous le régime communiste de Ceausescu et laisse sous-entendre qu'on pouvait survivre sous le régime concentrationnaire de Ceaușescu-Kouty uniquement lorsqu'on renonçait à son identité. Le thème de la dissolution de la personnalité sous l'effet des pressions politiques est présente aussi chez Petru Dumitriu, Herta Müller ou Paul Goma.

L'existence dans le « périmètre zéro » où habitent, protégés par de nombreuses gardes, le dictateur, sa femme et ses sosies est décrite grâce à un procédé narratif qui multiplie les voix et les points de vue : la narration de Léontine alterne avec d'autres récits à la première personne, appartenant aux agents qui l'avaient formée comme sosie. Il s'agit de rapports de *Securitate* qui cherchent à expliquer comment un sosie si bien préparé, qui était prêt à remplacer de manière définitive la véritable Bien-aimée, malade à mort, avait pu s'évader. La multiplication des voix narratives et le changement constant de perspective entretiennent le suspense et renforcent le commentaire politique implicite. Si Dumitriu voulait décrire d'une manière véridique sa vie comme potentat communiste, Orlea délocalise son récit et, sans nommer la Roumanie, trace les coordonnées d'une expérience dans un

régime concentrationnaire quelconque. *Un sosie en cavale* ressemble plus à une dystopie inspirée à Orwell ou au *Procès* de Kafka qu'aux romans de Soljenitsyne ou de Paul Goma. De ce point de vue, la représentation du communisme chez Orlea présente de nombreux points communs aux romans de Herta Müller, qui décrit la dictature à travers la description de la vie privée des gens.

Le thème central du roman d'Orlea est la peur qui l'accompagne dans sa vie en Roumanie, mais même après son évasion en France ; l'action du roman commence ex-abrupto avec la conviction de Léontine qu'elle sera trouvée par la police secrète et tuée, même si elle avait pu fuir le pays : « Je sais qu'ils finiront par me tuer. » (Orlea 1986 : 9). Léontine entre sous le domaine de la peur au moment où elle voit sa vie personnelle détruite par les contrôles brutaux de la police politique ; la peur l'accompagne tout au long de l'expérience dans le « périmètre zéro » et ne l'abandonne pas lorsqu'elle se trouve dans une ferme en Picardie, seul élément autofictionnel du roman⁷. Orlea représente le communisme métonymiquement, par l'angoisse qui domine la vie des personnages plutôt que par la description des personnages historiques.

Malgré l'apparence de roman policier, *Un sosie en cavale* est une réflexion sur le manque de liberté dans un pays devenu prison, où la peur annule toute forme de solidarité entre les proches. Chez Orlea le thème de la trahison des proches est encore plus important que dans les romans de Dumitriu ; si au début du roman le fiancé de Léontine se sépare d'elle après avoir été menacée par la police secrète de perdre son poste, à la fin du roman elle sera trahie par son propre fils. Le témoignage contre les membres de la famille était considéré par la Securitate un bon moyen pour détruire la solidarité familiale, et ce thème revient souvent dans les romans qui décrivent le monde communiste.

Un autre thème important dans le roman de Orlea est le travail de dépersonnalisation, effectué par la police du régime concentrationnaire de Kouty. Léontine observe la prolifération maléfique des sosies du couple des dictateurs lors d'une visite à un monastère où toutes les religieuses ressemblent à la Bien-Aimée et tous les moines à Kouty : « Elle passa et

⁷ Oana Orlea habitait dans une ferme en Picardie.

repassa entre les nappes frémissantes, et c'était toujours sa propre image que ces visages lointains, vieux ou jeunes, lui renvoyaient. » (Orlea 1986 : 205) La dissolution graduelle de la personnalité de Léontine sous les yeux des agents qui la transforment en sosie n'est qu'une métaphore du pays entier, où les citoyens imitent Kouty et la Bien-Aimée pour pouvoir s'intégrer dans la société. Mais la multiplication des sosies cache une grande absence et Léontine comprend, lorsqu'on la présente à la « véritable » Bien-Aimée, que « la femme dans le fauteuil rouge n'était que le sosie du sosie qu'elle était. » (Orlea 1986 : 145). La clé de l'énigme apparaît dans le rapport de l'agent responsable du procès de transformation de Léontine en Bien-Aimée, qui confirme que en réalité les dictateurs avaient été remplacés par des sosies depuis longtemps : « Léontine est Aimée, pour la bonne raison que la Bien-Aimée est une succession de sosies. » (Orlea 1986 : 192). Léontine comprend ainsi le mythe de l'immortalité des dictateurs (Orlea 1986 : 9-10), qui donnait aux citoyens l'impression de se trouver dans un monde infernal dominé par des êtres indestructibles.

La prolifération maléfique des sosies qui menace de transformer le peuple entier à l'image des dictateurs est une manière symbolique de représenter l'univers concentrationnaire communiste. Orlea montre ainsi comment la personnalité humaine est réduite à un modèle préfabriqué, comme « l'homme nouveau soviétique », décrit dans les romans de Dumitriu⁸ ou dans *La Passion selon Pitesti* de Paul Goma. Pour échapper à ce vol de personnalité, les personnages de Orlea et Dumitriu adoptent un dédoublement linguistique, en cachant leurs idées grâce à la langue de bois communiste et échafaudent des plans pour s'évader. Le rêve de fuir, de s'échapper d'un pays devenu prison est général : « Fuir ! Ce mot fluide traversait les pensées et s'en écoulait, lentement, en emportant les déchets d'un rêve désespéré. Le pays se rêvait ailleurs » (Orlea 1986 : 233).

⁸ Voir dans *Rendez-vous...* la séance du parti où le narrateur-écrivain est critiqué pour avoir perdu « la physionomie du membre du parti » (Dumitriu 1961 : 217) et sa discussion avec son ami Prospero Dobre sur la difficulté d'assumer à long terme une double identité : « Tu as beau à te plier, ils ne te croiront jamais. Au prochain dégel, tu te trahiras. Tu ne survivras pas. Il n'y a qu'une seule solution. » (Dumitriu 1961 : 241-242), dit Dobre en suggérant au narrateur d'émigrer.

Un autre élément qui se retrouve également dans les récits de Dumitriu et de Orlea est l'instabilité, qui conduira les personnages vers un parcours d'éternel migrant, où le désir de se fixer est miné par la peur de la police du régime dictatorial. Après son évasion, Léontine essaye de refaire sa vie en France, mais elle sait que des tueurs à gages sont en train de la trouver. La première scène du roman, pleine de suspense, représente symboliquement le destin du personnage : en fuite éternelle, attendant toujours à être tuée par quelqu'un qui pourrait être même son meilleur ami, son amant ou son fils : « Je sais qu'ils finiront par me tuer. Je n'ai aucune idée du moment qu'ils choisiront pour le faire. » (Orlea 1986 : 251). Le thème de la migration sans fin des ressortissants des pays communistes apparaît aussi chez Virgil Gheorghiu, dans *La 25^e heure*, qui décrit le drame d'un personnage qui est pris pour un juif pendant la deuxième guerre mondiale et qui passe de prison en prison, sans jamais réussir à retrouver sa patrie. Le thème de l'impossible évasion du pays-prison apparaît aussi dans le roman *Le grand exterminateur* de Virgil Gheorghiu, où les personnages, qui avaient réussi à s'évader, sont trouvés et tués par la Securitate, qui apparaît, comme chez Orlea, omnipotente et omniprésente.

Le fait que Dumitriu et Orlea écrivent ces romans lorsqu'ils se trouvent en Occident et le fait qu'ils choisissent le français comme langue d'expression littéraire laisse des traces profondes dans leurs récits : leur but est de faire comprendre à un public transnational la vie dans un pays devenu prison. Malgré le fait qu'ils s'inspirent de l'actualité politique, ils transforment leurs expériences en fictions et cherchent à ne pas lier trop explicitement leurs histoires à des coordonnées spatiales et temporelles. Orlea et Dumitriu représentent le communisme en réfléchissant d'une manière plus générale sur la privation de liberté dans un univers concentrationnaire et sur les moyens pour y échapper.

4. Marius Daniel Popescu et la migration entre les deux parties de l'Europe

La représentation du communisme garde toute son importance chez les écrivains émigrés après 1989, parce que la Roumanie reste encore un pays ancré dans ce type d'univers. Le clivage entre les deux parties de l'Europe est le thème central des romans *La Symphonie du loup* et *Les*

Couleurs de l'hirondelle de Marius Daniel Popescu. Né en Roumanie en 1963, Marius Daniel Popescu s'établit en Suisse à partir de 1990 et commence à écrire en français (Ceia-Minjares 2009). Dans ses romans autobiographiques, l'appartenance du protagoniste à un pays ex-communiste constitue un trait distinctif et annonce le point de départ pour la représentation d'un univers migrant. Comme Petru Dumitriu et Oana Orlea, M.D. Popescu traduit pour son lecteur de langue française une autre réalité, inspirée par un monde d'au-delà du Rideau de fer et la met en relation avec sa vie présente à Zurich. Son appartenance à la littérature suisse, une littérature multiculturelle par excellence, et le fait qu'il publie chez José Corti, à Paris, montrent qu'il ne cherche pas à s'établir à l'intérieur d'un système littéraire national, mais qu'il s'adresse, à travers la langue française, à un public transnational (Voir Porra 2011).

Popescu représente le clivage entre les deux parties de l'Europe auxquelles il appartient également, la Suisse et la Roumanie communiste, par une technique narrative cinématographique plan – contre-plan. Dans ses romans il alterne deux voix narratives, deux espaces géographiques et deux fils temporels.

Le plan qui correspond au passé raconte l'enfance du narrateur et son adolescence dans un pays communiste où l'on reconnaît la Roumanie de Ceaușescu pendant les derniers deux décennies avant la Révolution de 1989. Le passé correspond à la représentation du communisme faite par l'enfant qu'il était, ce qui permet une description des faits sans aucun jugement idéologique⁹. Toujours dans ce plan lointain, la voix du grand-père complète, en témoin oculaire adulte, la description des événements historiques.

Le deuxième plan temporel du roman, qui correspond au présent de l'écriture du roman, se situe en Suisse dans les années 2000 et la voix narrative appartient au narrateur adulte qui se souvient de sa vie en Roumanie pour écrire le roman que nous sommes en train de lire.

La double perspective narrative est essentielle pour multiplier les points de vue sur le communisme. Cette séparation entre le passé en

⁹ La vision d'un narrateur qui ne comprend pas trop bien le communisme apparaît aussi chez l'écrivain moldave Savastie Baștovoi, qui, dans son *Les lapins ne meurent pas*, décrit le communisme du point de vue d'un enfant de 12 ans en évitant ainsi un jugement moral explicite.

Roumanie et le présent en Suisse est une marque de l'identité migrante, en oscillation entre deux espaces culturels. Le thème central des romans de Popescu est la vie entre deux pays, deux langues, deux fils temporels et deux familles : les parents en Roumanie et ses filles et sa femme en Suisse. La description de la vie du narrateur pendant le régime communiste appartient au passé, mais il s'agit d'un passé revisité et mis au centre du procès créatif de l'écriture. Le fait qu'il choisit de narrativiser la vision naïve de l'enfant explique l'absence du commentaire politique direct :

« Ma mère me disait qu'elle m'avait trouvé une bonne école, mon beau-père me disait que c'est dans une bonne école qu'on préparait les bons futurs cadres du parti unique. Je ne savais pas ce que voulait dire *Cadre du parti unique*. » (Popescu 2012 : 81).

Mais quelques pages plus loin, la voix du narrateur enfant continue : « je savais que je ne voulais pas devenir *un cadre du parti unique* » (Popescu 2012 : 95). La représentation du communisme ne contient pas de commentaire moral et le lecteur est libre de juger en partant des métaphores utilisées par le narrateur les degrés de liberté des citoyens sous le communisme :

« Dans la ville capitale de département il y avait beaucoup de blocs construits par le parti unique, les gens vivaient entassés dans ces immeubles comme des abeilles dans une ruche, les gens étaient les abeilles du parti unique, les gens travaillaient et vivaient pour le parti unique. » (Popescu 2012 : 85).

Sans décrire le même type d'univers dystopique, Popescu ne s'éloigne pourtant pas beaucoup de la représentation de Dumitriu ou Orlea. La Roumanie est toujours un pays-prison dans lequel, comme chez Orlea, l'identité individuelle est écrasée par la politique communiste : « Tu as vécu vingt-huit ans de ta vie dans un monde que le parti unique voulait s'approprier. » (Popescu 2007 : 269). Dans les romans de Popescu l'espace géographique n'est pas nommé, et il est souvent remplacé par la périphrase « le *pays-de-là-bas* » (Popescu 2012 : 85) ou « l'autre pays » ; la langue roumaine est décrite comme « la langue de ton pays d'origine » (Popescu 2012 : 97).

Popescu utilise pour décrire la chute du communisme un style cinématographique, où le narrateur, le grand-père de l'écrivain, refuse le commentaire moral : « Le parti unique ne maîtrisait plus rien. Les gens commençaient à fêter la mort du parti unique. La fête de cet hiver tu l'as vécue dans ses larmes, ses rires, son froid, ses morts et son sang. » (Popescu 2012 : 269). Malgré la description détaillée des gestes, il y a une volonté explicite de dépasser la simple description des faits, qui rapproche les romans de Popescu du roman de Orlea. Tous les deux évitent d'ancrer trop explicitement leur récits dans l'histoire et, malgré le fait qu'ils donnent des détails précis concernant la vie sous le communisme, leurs romans ne sont ni des documents, ni des autobiographies. L'expérience personnelle des auteurs représente le conflit entre l'homme et le pouvoir dans un régime concentrationnaire.

Comme Dumitriu, Popescu utilise quelques marques explicites de l'autofiction : le narrateur-écrivain, représenté en train d'écrire le roman que nous lisons et quelques détails reconnaissables de sa biographie. Mais, à la différence de Dumitriu, qui essaie de révéler une expérience dont il a été témoin et qui, à l'époque, était très peu connue, Popescu se refuse de juger explicitement le communisme et met l'accent sur les reflets de la dictature dans la vie d'un enfant qui ne comprend pas la politique.

5. Changer de langue et recréer son identité

Le clivage politique introduit par le communisme dans la culture européenne, l'effet de l'occupation soviétique sur la liberté d'expression et sur les cultures nationales des pays de l'Est sont des thèmes qui dominent la littérature écrite par les roumains exilés ou migrants. Chez Dumitriu, passer la frontière entre les deux mondes est une expérience tragique, mais elle est vécue comme une grande libération du point de vue littéraire. Dans le roman de Oana Orlea, le passage est encore moins traumatique, parce que Léontine est convaincue que fuir le pays-prison est la seule manière pour retrouver son identité. *Un sosie en cavale* est construit aussi sur l'oscillation entre deux espaces nettement différents, entre deux mondes non-communicants : la dictature et le monde libre. Dumitriu et Orlea sont des traducteurs de cultures, des messagers qui témoignent une expérience traumatique à un public occidental. Malgré le fait que le Rideau de fer soit tombé entre temps, dans les romans de Popescu

il est encore présent du point de vue psychologique. Le clivage entre les deux parties de l'Europe est remplacé par l'oscillation entre les deux pôles qui définissent l'identité culturelle de l'écrivain. Comme chez Orlea et Dumitriu, il n'y a aucune nostalgie pour le communisme, ni pour l'enfance, ni pour le pays abandonné, et le retour aux racines se fait à travers l'écriture.

Cette oscillation entre deux cultures identitaires, également importantes, qui caractérise l'écriture migrante, constitue la force même du récit de Popescu. Le retour dans le pays natal n'est pas traité sur un ton dramatique, comme dans le *Retour du hooligan* de Norman Manea, qui s'arrête surtout sur la rupture profonde et définitive entre les deux parties de son existence, avant et après le départ. Ce passage du personnage entre deux mondes, ancré en deux moments et deux espaces différents est un thème également dominant dans les romans de Herta Müller. Mais Norman Manea et Herta Müller ne changent pas leur langue d'écriture, le premier continue à écrire en roumain et la deuxième avait utilisé sa langue maternelle même avant son départ de Roumanie. Comme Manea, Herta Müller décrit l'impossibilité de retrouver son passé et ses racines si ce n'est par le procès d'écriture. Au-delà des solutions littéraires trouvées par ces écrivains, l'appartenance simultanée et traumatique à deux univers culturels est un thème identitaire.

Orlea, Popescu et Dumitriu ne décrivent jamais le changement de langue comme un événement traumatique, comme le faisait Cioran dans *Histoire et Utopie*. L'explication réside dans le fait qu'ils voient dans la langue un moyen qui leur permet de publier sans devoir subir les limitations imposées par la censure ou l'autocensure. La libre circulation de leurs œuvres dans le monde occidental et la légitimation donnée par la culture française explique pourquoi il n'y a pas de réflexion sur le changement des langues dans leurs œuvres.

La migration des écrivains d'origine roumaine vers l'Occident après 1944 a généré une rupture dans l'histoire littéraire roumaine. Il y a de nombreux écrivains qui ont une œuvre double, écrite en deux ou parfois même trois langues, ce qui rend difficile leur légitimation dans une seule histoire littéraire nationale. Le rapport des écrivains migrants d'origine roumaine avec l'histoire littéraire roumaine est assez ambigu. Certains, comme Tristan Tzara, Cioran¹⁰, Gherasim Luca ou Benjamin Fondane

¹⁰ D'ailleurs Cioran, malgré son amour pour la langue française, confesse dans ses dernières œuvres que son désir était de ne pas être confiné à une seule culture : « Je n'ai jamais

ont essayé à tout prix à s'intégrer dans la littérature française¹¹. D'autres, comme par exemple les écrivains discutés dans cet article, ont transposé leurs visions au-delà du Rideau de fer sans vivre l'angoisse de l'expression dans une autre langue. On pourrait placer ces écrivains dans la catégorie problématique de littérature francophone, qui a, comme l'observe Bernard Lecherbonnier, une durée de plus d'un siècle. Lecherbonnier pense même qu'on pourrait envisager l'existence d'une littérature franco-roumaine¹².

La catégorie de « littérature de l'exil » est utilisable jusqu'à un certain point seulement, puisque certains écrivains, comme Paul Goma ou Dumitru Tsepeneag, ont eu une véritable activité publique contre le communisme et ont été exilés, tandis que d'autres, comme Dumitriu ou Orlea ont choisi librement de s'expatrier¹³. Mais si c'est difficile de faire une distinction précise entre les œuvres des écrivains expatriés, émigrés ou exilés, comme d'ailleurs le soulignait Neubauer 2009a, le terme « littérature transnationale » décrit mieux leur identité littéraire ambivalente.

Dans le cas des écrivains venus de Roumanie pendant le communisme l'appartenance à la francophonie est souvent une manière de s'intégrer dans la culture européenne et de sauver ainsi leur identité roumaine. Voilà

été attiré par des esprits confinés dans une seule forme de culture. Ne pas s'enraciner, n'appartenir à aucune communauté, – telle a été et telle est ma devise. Tourné vers d'autres horizons, j'ai toujours cherché à savoir ce qui se passait ailleurs. » (Cioran 1986 : 162). Son amour pour Paris ne s'adresse pas exclusivement à la culture française, mais à une culture qui a su devenir transnationale et à une ville qu'il considère comme le centre du monde ; les propos de Cioran sont intéressants parce que, à l'époque, on ne parlait pas de « littérature transnationale ».

¹¹ Casanova discute le problème des écrivains venus des « petites littératures » et analyse en particulier le cas de Cioran (2008 : 308-310). Son analyse pourrait s'appliquer également dans le cas de Benjamin Fondane ou de Eugène Ionesco.

¹² « La littérature roumaine de langue française a fourni une pléiade de poètes, de dramaturges, d'essayistes tout à fait remarquable [...]. Ils forment une cohorte qui, elle seule, assurerait à plus d'une littérature autonome le socle de la reconnaissance internationale. Sur le plan épistémologique, cette littérature pose, par ailleurs à la "francophonie" et, de surcroît, à la littérature comparée, un problème bien difficile à résoudre. » (Lecherbonnier 2000 : 65). Voir à ce sujet l'étude de Porra 2011.

¹³ Dans son article introductif du livre sur l'exil qu'il a co-dirigé (Neubauer/Török 2009) Neubauer affirme: « Having sharply distinguished between exiles and emigrés, we admitted subsequently that in concrete cases the choice of label is not always easy to make. [...] In specific contributions to our volume it would have been pedantic as well as a-historic to insist on using "exile" instead of "emigration". » (Neubauer 2009b : 11).

pourquoi on peut interpréter leurs œuvres non seulement comme une manière de transporter au-delà des frontières leur propre culture, mise en danger par le manque de liberté d'expression, mais aussi comme une manière de détruire le Rideau de fer qui séparait les deux parties de l'Europe.

Bibliographie

- Casanova, P., 2008, *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil.
- Ceia-Minjares, L., 2009, « Balkan Exotic : The Francophone Birth and Rebirth of a Nation According to Panait Istrati and Marius Daniel Popesco », dans *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 13, nr. 2, p. 191-199.
- Deletant, D., 1999, *Communist Terror in Romania. Gheorghiu-Dej and the Police State. 1948-1965*, London, C. Hurst & Co. (Publishers) Ltd.
- Kessler, C., 2013, « When Utopia has you by the Throat », dans da Silva, J.B. (ed.), *The Epistemology of Utopia. Rhetoric, Theory and Imagination*, Newcastle-upon-Tyne, Cambridge Scholars Publishing, p. 165-184.
- Lecherbonnier, B., 2000, « Identité de la littérature franco-roumaine », dans Girault, J., B., Lecherbonnier (eds.), *Tristan Tzara, le Surréalisme et l'internationale poétique*, Paris, L'Harmattan, p. 65-68.
- Müller, H., 2012, *Animal du cœur*, Paris, Gallimard.
- Neubauer, J., 2009a, « Voices from Exile », dans D'haen, Th., I. Gorlandt (eds.), *Literature for Europe*, Amsterdam and New York, Rodopi, p. 215-233.
- Neubauer, J., 2009b, « Exile : Home for the Twentieth Century », dans Neubauer, J., B.Z. Török (eds.), *The Exile and Return of Writers from East-Central Europe. A Compendium*, Berlin and New York, Walter de Gruyter, p. 4-103.
- Porra, V., 2011, *Langue française, langue d'adoption. Une littérature « invitée » entre création, stratégies et contraintes (1946-2000)*, Hildesheim-Zürich-New York, Georg Olms Verlag.
- Quinney, A. (ed.), 2012, *Paris-Bucharest, Bucharest-Paris*, Amsterdam/New York, Rodopi.
- Soare, O., 2008, *Petru Dumitriu & Petru Dumitriu: o monografie*, București, Fundația Națională pentru Știință și Artă.
- Tismăneanu, Vl., 2012, *The Devil in History. Communism, Fascism, and Some Lessons of the Twentieth Century*, Berkeley, The Regents of California Press.
- Vuillemin, A., 2015, « Les littératures d'expression française dans les pays du sud-est de l'Europe (XVIIIe-XXIe siècles) », dans *Fabula / Les colloques, La conquête de la langue*, URL: <http://www.fabula.org/colloques/document1978.php>, page consultée le 04 octobre 2015.

Corpus

- Baştovoi, S., 2011, *Les lapins ne meurent pas*, Paris, Editions Jacqueline Chambon.
- Cioran, E.M., 1986, *Exercices d'admiration. Essais et portraits*, Paris, Gallimard.

- Dumitriu, P., 1952, *Drum fără pulbere*, București, Editura de stat pentru literatură și artă.
- Dumitriu, P., 1954, *Pasărea furtunii*, București, Editura de stat pentru literatură și artă.
- Dumitriu, P., 1955, *Cronică de familie*, București, Editura de stat pentru literatură și artă, trad. fr. 1959, 1960, *Les Boyards. Bijoux de famille. Les Plaisirs de la jeunesse*, Paris, Editions du Seuil.
- Dumitriu, P., 1961, *Rendez-vous au jugement dernier*, Paris, Seuil.
- Dumitriu, P., 1962, *Incongnito*, Paris, Seuil.
- Dumitriu, P., 1965, *Die Transmoderne. Zur Situation des Romans*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag.
- Durandin, C., 1990, « Le système Ceausescu. Utopie totalitaire et nationalisme insulaire », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, nr. 25 (Jan. - Mar., 1990), p. 85-96.
- Gheorghiu, V., 1956, *La 25^e heure*, Paris, Plon.
- Gheorghiu, V., 1978, *Le Grand Exterminateur*, Paris, Plon.
- Goma, P., 1981, *Les Chiens de mort ou la Passion selon Pitesti*, Paris, Hachette.
- Orlea, O., 1986, *Un sosie en cavale*, Paris, Seuil.
- Orlea, O., 1992, *Les années volées : Dans le goulag roumain à 16 ans*, Paris, Seuil.
- Manea, N., 2003, *Le retour du hooligan. Une vie*, Paris, Seuil.
- Popescu, M.D., 2012, *Les couleurs de l'hirondelle*, Paris, José Corti.
- Popescu, M.D., 2007, *La Symphonie du loup*, Paris, José Corti.

All links were verified by the editors and found to be functioning before the publication of this text in 2024.

DECLARATION OF CONFLICTING INTERESTS

The author declared no potential conflicts of interest with respect to the research, authorship, and/or publication of this article.

FUNDING

The author received no financial support for the research, authorship, and/or publication of this review/paper.

Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Laura DUMITRESCU¹

CLAUDE GAUVARD, 2023, *Passionnément Moyen Âge. Plaidoyer pour le petit peuple*, Paris: Éditions Tallandier, 308 p., ISBN 979-10-210-5416-5

De ce și-au iubit francezii regii și cum s-a putut perpetua un model al subordonării de-a lungul multor secole, înainte ca Revoluția de la 1789, an al unei comotii sociale, să producă, în condiții parțial neelucidate, o schimbare radicală a raporturilor și a ierarhiilor umane? În ce măsură imaginarul privilegiilor și al pragmaticii afective pe care regele îl întreținea cu supușii săi a contribuit la perpetuarea sentimentului monarhic, cu care, înainte de a-și susține individualitatea sub influența programelor subiectiviste ale Renașterii, atâtea generații s-au identificat și în care au crezut? Când anume se naște sentimentul național în Franța și ce cadre ori evenimente îi favorizează cristalizarea?

Claude Gauvard este profesor emerit al Universității Paris I Panthéon-Sorbonne și una dintre cele mai importante cercetătoare ale istoriei medievale franceze, recunoscută pentru asiduitatea cu care a investigat arhivele judiciare din secolele XIII-XV și pentru felul în care a redefinit formele așa-zisei culturi a violenței din Evul Mediu european. Autoarea a unor analize de interpretare juridică orientate în primul rând înspre demistificarea formelor extreme de criminalitate cu care Evul Mediu este frecvent asociat, a propus în *Condamner à mort au Moyen Âge. Pratiques de la mort capitale en France XIII^e-XV^e siècles* (Presses Universitaires de France, 2018) o înțelegere a omuciderilor din ultimele două secole ale

¹ Universitatea din București, Facultatea de Litere, <laura.dumitrescu@litere.unibuc.ro>.

perioadei medievale ca regimuri de violență ce aduceau în primul rând atingere grupurilor familiale, generând, așadar, posibilitatea unor răzbunări din partea acestora, în raport cu care autoritatea publică rămâne rezervată. Urmând sugestiile lui Marcel Mauss dintr-un articol de la finalul secolului al XIX-lea, „La religion et les origines du droit pénal”, Claude Gauvard arată că delictele principale pentru care au fost concepute sancțiuni ce puteau viza viața celui condamnat erau formele de sacrilegiu ori de incest, ce implicau, deci, o componentă religioasă și pentru care se putea, într-adevăr, impune pedeapsa cu moartea. Dincolo de încălcarea politică a procesului Ioanei d’Arc, dată de implicarea discretă, dar persistentă a englezilor care doreau să elimine un simbol dintr-o luptă procesuală ce putea conduce la recâștigarea capitalului moral al francezilor, într-un moment în care riscau să își piardă regatul, impunerea ereziei ca verdict și transformarea tinerei într-o vrăjitoare justificau mai ușor pedeapsa capitală și arderea pe rug decât oricare altă faptă penală ce i s-ar fi putut imputa.

Volumul *Passionément Moyen Âge. Plaidoyer pour le petit peuple* constituie o sinteză de articole ce reflectă nevoia de reformulare a unor prejudecăți, dar și dizolvarea unor incongruențe, uneori logice, în sensul unor noțiuni precum onoarea, despre care s-a socotit că ar fi reprezentat o valoare exclusivă a elitelor. Prin ce diferă, apoi, criminalitatea secolelor XIII-XV de formele de agresiune asupra vieții din zilele noastre și în ce fel contribuie sistemul unei justiții în plină evoluție, născute din adaptări ale dreptului roman, la consolidarea unei epistemologii a dreptății pentru care regele se reprezintă ca garant?

Claude Gauvard reia ideea lui Bernard Guenée, conform căruia Evul Mediu se naște din ură. În primul rând din ura teoreticienilor Renașterii, care, în același timp în care au configurat cu efervescentă domeniul nou-născut al artelor și al literaturii, au înfierat indistinct epoca precedentă, numind-o obscurantistă și refuzând recunoașterea oricărei relații de continuitate cu ea. Ilumiștii s-au asociat ulterior acestei concepții, disprețuind elemente de cultură arhitecturală prerenascentistă și producând, în unele cazuri, daune ireversibile – în introducerea volumului, Claude Gauvard face referire la eliminarea, în secolul al XVIII-lea, a vitraliilor catedralelor gotice, sub pretextul permiterii luminii să intre, dar și distrugerea fără justificare a numeroase sculpturi din biserici medievale.

În ciuda acestor forme de aversiune pentru o cultură dominată de teologia creștină, odată cu romantismul finalului de secol XVIII, se întrevede difuz o reevaluare a modelelor prerenascentiste, condusă de câțiva intelectuali care au regăsit sensul sensibilității medievale. În calitate de inspector al monumentelor istorice, Prosper Mérimée a inventariat, printre alții, o parte importantă a patrimoniului medieval; în 1802, Chateaubriand publică *Geniul creștinismului*, prin care glorifică Evul Mediu ca timp al reflecției și al poeziei. Victor Hugo a imaginat, apoi, versiunea unei povești ce s-ar fi putut petrece în spațiul catedralei Nôtre Dame de Paris, dându-i, prin Quasimodo și Esmeralda, o identitate populară parțial idilică, resuscitată în contextul incendiului din aprilie 2019, într-un *revival* medieval tardiv.

În interiorul societății tradiționale, așa cum o numește, printre alții, Georges Balandier (1999), trebuie reperate, arată Claude Gauvard, reprezentările timpului. Asemenea altor categorii, timpul este perceput în inerția unor ierarhii ori a unui dialog între lumea viilor și cea a morților. Proiecția unui viitor nu este, apoi, posibilă așa cum se întâmplă astăzi, fie și numai pentru că speranța de viață era mult mai limitată. În Evul Mediu, ești condamnat sistematic să trăiești în prezent. Atunci când este reiterativ, timpul apare ca un garant al prescripțiilor existențiale, astfel justificându-se gustul pentru tradiții ori pentru soluții deja validate de comunitate. Intervențiile din partea acesteia sunt, de obicei, radicale și vizează ajustări ale exceselor, așa cum se întâmplă în fenomene de tip *charivari*, ce au rolul de a reaminti potențialul monstruos al uniunilor dintre tineri și bătrâni sau ale căsătoriilor vădit nocive. Unul dintre punctele asupra căruia insistă Claude Gauvard este falsa asimilare a culturii onoarei cu clasele nobiliare, consecință a consultării exclusive a unei literaturi ce acordă acest privilegiu aristocraților. Multe *fabliaux*, ale lui Rutebeuf, de pildă, sugerează murdăria ori impuritatea spirituală a țăranilor ori a micilor comercianți, ca și cum minoritatea nobiliară ce reprezenta, de fapt, numai 2% dintr-o societate deopotrivă complexă și amestecată, cu grade extrem de diferite de alfabetizare ori de civilitate, ar fi avut *a priori* monopolul asupra valorilor înalte, ca demnitatea ori onoarea. Din arhivele judiciare consultate de către Claude Gauvard, a rezultat că, în jurul anului 1400, în cazul a aproape 80% dintre omucideri, au fost acordate grațieri ale vinovaților care au putut proba că gesturile lor

fuseseră consecințe ale batjocoririi onoarei. Nu doar nobilii au onoare, nu doar ei pot să reacționeze violent pentru a o redobândi ori răzbuna. Această *fama*, așa cum apare în documentele vremii, nu este fondată pe bunuri materiale ori pe un capital moștenit, ci se reactualizează ca valoare subiectivă non-ereditară, fiind fundamental legată de imaginea pe care o proiectează celălalt asupra individului și, tot atât de important, de felul în care este pusă în circulație. Din aceste motive, gesturile de răzbunare care vizează restabilirea onoarei au frecvent motivații asociate expunerii și reprezentării: țărani, de pildă, lovesc, cel mai adesea, chipul, vizând desfigurarea, tocmai pentru a păstra o marcă a avarierii ireversibile a unui bun imaterial. Cultura onoarei are, așadar, coduri proprii în interiorul diverselor clase sociale, prevalând până în secolul al XIX-lea, chiar dacă se restrânge, cel puțin pe teritoriul Franței, în zona Languedoc, Midi sau în Corsica, zone repute marcate de temperamente puternice și vindicative.

Tot diferențele între clasele sociale, precum și tot felul de tipuri de folclor contaminate, asociate acestora, au hrănit și fantasma unor revendicări a căror autenticitate a fost contestată atât de Claude Gauvard, cât și de Alain Boureau, într-un studiu amplu (*Le droit de cuissage. La fabrication d'un mythe, XII^e-XIX^e siècles*, Paris, Albin Michel, 1995), urmând polemica deschisă de istoricul german Karl Schmidt în 1881 și reapărută în anii '90, odată cu schimbarea definiției *hărțuirii sexuale* în codul penal francez: dreptul la prima noapte (*le droit de cuissage*) nu a existat în culturile europene, nici în Evul Mediu, așa cum s-a susținut inițial în campaniile de denigrare a Vechiului Regim, nici mai târziu. Evocarea și constanța cu care s-a revenit la o asemenea fantezie alterată asupra intimității conjugale, indică, totuși, o dorință de maculare a demnității celor fără putere ori influență, predominant aparținând claselor ce constituie, pentru Claude Gauvard, *le petit peuple*. Dacă istoria Evului Mediu poate să fie parțial reconstituită prin cronică ori prin documente oficiale ce țin de protocolul diplomatic, pentru proiectarea cotidianului anonimilor, literatura nu este utilă, fie și numai pentru că ea poartă uneori vâna ideilor ce trebuie răspândite și impuse, dar și pentru că este concepută spre a răspunde așteptărilor și ficțiunilor unui public alfabetizat, deci fundamental nobil, atunci când nu este vorba despre cler. Unele elemente importante ale acestui tip de cotidian pot fi, totuși, recuperate,

din documente de arhivă inedite, prin care se pot face estimări referitoare la aspectul general al vieții simple a celor pe care istoria mare nu îi înregistrează nicidecum.

Alteori, însă, cursul istoriei poate fi urmărit prin identificarea ramificată a consecințelor unor acte, așa cum se întâmplă în cazul deciziei papei Inocențiu al III-lea, în cadrul conciliului de la Lateran din 1215, de a eradica orice formă de erezie și de a genera o reformă a Bisericii universale. Această reformă se împlinește atât prin cruciade, cât și prin înființarea Universității din Paris ori prin crearea ordinului dominicanilor, agenți ai primelor forme de predicăție. Ulterior, în secolul al XIII-lea, se dezvoltă multe alte ordine mendicante, ce pun în circulație și susțin frecvent concretizarea unor proiecte regale, fiind uneori responsabili de estomparea nemulțumirilor comunitare, cu potențial de răscoală. Ideile se propagă fie în această formă programată și controlată, fie mai lent, prin răspândirea unor opinii, relativ încetinite, cel puțin pe teritoriile franceze, de diferențele între *langue d'oc* și *langue d'oïl*. Spațiul de cunoaștere și de vehiculare a informației este limitat la o rază de treizeci de kilometri. Un alt reper pentru estimarea specificului fenomenelor de difuzare din ultimele secole ale Evului Mediu poate fi, apoi, distanța pe care o parcurge maritim un curier între Londra și Veneția, într-un interval ce fluctuează între 23 și 51 de zile.

Toți cei care dețin sau asigură punerea în circulație a informației sunt, într-un fel sau altul, parte a unui cerc de influență a elitelor. Jongleurii sunt, din acest punct de vedere, nucleul însuși al imaginarului medieval al influenței, pentru că ei vehiculează un model de reprezentare a curteniei, dar și o imagine idealizată a mediilor aristocrate. Ei validează cultura nobiliară și numai prin ei știm în ce fel europenii au început să conceapă civilitatea. Unele poezii ale trubadurilor, așa cum sunt *sirventes*, sunt, pe de altă parte, instrumente politice pure: Claude Gauvard evocă figura lui Bertrand de Born, poet occitan, pe care Dante îl reprezintă în *Infern* purtându-și propriul cap asemenea unei lanterne cu care-și luminează calea, aluzie la felul în care sunt păstrate, în cântecele sale, mărturii despre violența conflictelor din epocă.

La începutul secolului al XIII-lea, cancelaria regelui Franței operează o modificare majoră în documentele sale: regele este numit *rex Franciae*, „rege al Franței” și nu doar *rex Francorum*, „rege al francezilor”. Filip al

IV-lea cel Frumos extinde, astfel, o formulă ce traduce în primul rând lărgirea epistemei afecțiunii francezilor pentru regele lor. Dacă în secolele XI-XII, acest afect se superpoza figurii regale, acum se asociază unui teritoriu imaginar, unei geografii, ce stimulează virtuți patriotice pe care Războiul de o sută de ani și războaiele civile dintre taberele Armagnac și Bourgiognon le-au testat de-a lungul secolului al XV-lea. Cea mai intensă perioadă de propagare a ideilor menite să genereze confuzie de până atunci, dar și secolele de final ale Evului Mediu, care au întreținut nașterea unor pamflete virulente, au creat, printre altele, un fenomen de erodare emoțională între autoritatea regală și masele populare, din aspirațiile cărora a rezultat, susține Claude Gauvard, un tip particular de sentiment patriotic, asociat rezistenței. Această rezistență nu a salvat-o pe Ioana d'Arc de pe rug, dar a transformat-o în poate cea mai celebrată figură feminină a Franței.

References

- Balandier, G., 1999, *Antropologie politique*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Boureau, A., 1995, *Le droit de cuissage. La fabrication d'un mythe, XII^e-XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel.
- Gauvard, C., 2018, *Condamner à mort au Moyen Âge. Pratiques de la peine capitale en France XIII^e-XV^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France.

All links were verified by the editors and found to be functioning before the publication of this text in 2024.

DECLARATION OF CONFLICTING INTERESTS

The author declared no potential conflicts of interest with respect to the research, authorship, and/or publication of this article.

FUNDING

The author received no financial support for the research, authorship, and/or publication of this review.

Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Bogdan V.P. MOCANU¹

MIRCEA PĂDURARU, 2023, *Fondul interzis. Incursiune în antropologia folclorului licențios. Volumul I*, Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 308 p., ISBN 978-606-714-813-8

Studiul lui Mircea Păduraru reprezintă un demers deosebit de curajos, deoarece își propune, direct și asumat, să demonteze unul dintre cele mai vechi și mai periculoase mituri ale etnologiei naționale, țăranul român. Un veritabil bun sălbatic autohton, țăranul român a fost dintotdeauna și, din nefericire, continuă să fie un construct ideologic: blând, primitiv, trăind într-un cadru bucolic și într-o profundă comuniune cu natură, cântând doine acompaniat de fluier și de buciom. Această imagine a fost instrumentalizată politic de toate regimurile. A apărut pentru prima oară în pașoptism, a avut, de asemenea, rezonanță în comunism și încă mai este folosită și astăzi. Realitatea este însă cu totul alta. Primii care s-au lovit de ea au fost membrii echipelor Școlii Sociologice de la București, care au văzut și, poate cel mai important, au consemnat starea dezolantă, dar cât se poate de reală în care se afla țăranul român: igienă precară, alimentație de subzistență, analfabetism, mortalitate ridicată, în special în rândul nou-născuților, vulnerabilitate față de cataclisme naturale etc.

Chiar dacă autorul se limitează la studiul folclorului, intențiile sale sunt clare. Miza este o reorientare a disciplinelor care studiază cultura (folcloristică, etnografie, etnologie, antropologie). Folclorul licențios este

¹ Institutul de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu” al Academiei Române, <bogdan.mocanu1706@gmail.com>.

doar una dintre dimensiunile „fondului interzis”, dar care, odată eliberată de sub oprobiul cercetătorilor, poate să paveze calea către o dimensiune ignorată și, în unele cazuri, ascunsă. Ținând cont de faptul că acesta este primul volum, Mircea Păduraru se limitează la o istorie a felului în care a fost catalogat acest tip de manifestare, dar promite că cel de-al doilea volum va consta într-o analiză sistematică și va oferi o grilă de interpretare a scatologicului, pornograficului, licențiosului. Volumul de față este alcătuit din trei părți, fiecare dintre ele urmărind aspecte ale modului în care *fondul interzis* este conceput, redat și operaționalizat.

Prima parte, intitulată *Perspective teoretice*, reprezintă o încercare de diagnosticare a pudorii, atât la nivelul publicului, cât și la nivelul discursului academic. Motivele mistificării folclorului licențios țin, înainte de toate, de discursul ideologic în jurul căruia s-a construit etnologia, una dintre științele ce trebuiau să contribuie la construcția națiunii. Prin urmare, studiul culturii avea și o dimensiune estetică, urmărindu-se caracteristicile care erau utile discursului politic de afirmare a identității românești. Mai mult decât atât, o schimbare de paradigmă ar implica o revizuire a categoriilor tematice și funcționale cu care s-a operat până acum. Tipologiile, pe lângă meritul de a sistematiza materialul, au și dezavantajul că propun o structură fixă, în care modificările și completările ulterioare cu greu își pot face loc. Autorul propune înființarea unei noi clasificări, în care să intre și categoria licențiosului. Această inițiativă ar impune abandonarea anumitor presupoziii și prejudecăți, precum: folclorul vulgar nu este caracteristic pentru identitatea românească, el provine de la informatorii nefrecventabili din punct de vedere social, se manifestă în context restrâns și ține, mai degrabă, de individ decât de comunitate. Toate aceste ziduri par aproape imposibil de trecut, însă Mircea Păduraru face apel la însăși condiția oricărei științe, anume aceea de a prezenta realitatea cât mai frust, într-un mod cât mai obiectiv cu putință. Afilierea autorului la ideile exprimate de Gershon Legman (1962), căruia îi dedică un întreg capitol, devine evidentă, chiar dacă nu este asumată explicit. Acest personaj controversat al folcloristicii americane a fost primul care a militat pentru o cercetare concentrată pe dimensiunea vulgară, dar nu doar din considerente de autenticitate a textului. Miza lui Legman era aceea de a construi un discurs propriu acestei forme de manifestare folclorică, pe care să o legitimizeze și în spațiul academic. Păduraru are o

poziție similară, redată printr-o sintagmă simplă, însă de foarte mare impact: „Folclor obscen, ce-i drept, dar românesc” (p. 27).

Cea de-a doua parte a volumului, *Constituirea folclorului așa-zis licențios. Culegeri și culegători*, urmărește principalele materiale adunate în spațiul românesc. Autorul selectează patru astfel de colecții, pe care le contextualizează și le analizează din punctul de vedere al culegerii și sistematizării. Prima culegere în care se regăsesc mostre de folclor licențios este reprezentată de fondul Țapu. Contribuția lui Gr. G. Tocilescu, sub al cărui nume sunt publicate *Materialuri folkloristice*, este discutabilă, însă polemica stârnită în jurul acestei colecții este reprezentativă pentru cruciada împotriva vulgarului. Cel mai dur dintre critici a fost Nicolae Iorga, care i-a și amenințat cu intentarea unui proces pentru atentat asupra bunelor moravuri pe cei care au participat la alcătuirea ediției, însă intenția lor era cât se poate de onorabilă, dând dovadă de o metodologie modernă de culegere: respectarea principiului autenticității prin redarea cât mai fidelă, fără cenzură sau cosmetizare, a textului folcloric. Cea de-a două colecție pe care o menționează autorul se deosebește de prima prin modul în care a fost sistematic ignorată în spațiul românesc. Având în vedere că cele mai marcante personalități ale etnomuzicologiei românești au fost Constantin Brăiloiu, George Breazul și Béla Bartók, este ciudat că fondul *Kryptadia*, denumire clasică a culegerilor de folclor licențios, al celui din urmă este absent din orice studiu sau analiză a operei compozitorului maghiar. Celelalte două colecții menționate de Mircea Păduraru comit erori flagrante în ceea ce privește redarea sau interpretarea materialului. Emilian Novacovicu (1930), în *Folclor pornografic bănățan*, alege să repovestească materialele adunate, cenzurând și adăugând informații, fapt ce descalifică încă de la început colecția, iar Gheorghe Patza (2008), în *Folclor licențios din Țara Dornelor*, în ciuda metodologiei corecte de culegere și redactare, dă dovadă de amatorism în comentariile asupra textului folcloric.

În ultima parte a volumului, *Hermeneutica fondului interzis (I)*, autorul trece în revistă direcțiile generale de interpretare a folclorului licențios în opera unor importanți cercetători români. Ion Diaconu (1934) distinge între o vulgaritate inferioară, individuală și irelevantă pentru studiul culturii, și o vulgaritate superioară, rezultat al suferinței țăranului, prin care s-ar exprima neajunsurile comunității. Din altă perspectivă, Ovidiu Bîrlea (1967), animat pe tot parcursul carierei sale de stabilirea originii

faptelor de cultură populară, interpretează folclorul licențios prin prisma riturilor arhaice de fecunditate. Astfel, vulgaritatea devine utilă studiului folcloric, deoarece, prin intermediul ei, se pot reconstrui formele originare. La intersecția dintre aceste două teorii se află Petru Caraman (1997), care consideră dimensiunea licențioasă ca un rezultat al degradării funcției magico-religioase. Schimbarea funcției atrage, în consecință, schimbarea formei, fapt ce ar explica și varietatea impresionantă a formelor folclorice obscene. Totuși, toate aceste ipoteze nu fac decât să perpetueze ideologia dominantă, deoarece nu urmăresc o decriminalizare a folclorului licențios, ci, încercând să-i dea noi valențe, conduc spre același proiect al „elaborării unei macronarațiuni onorabile și demne despre națiunea română” (p. 280).

Incursiunea în antropologia folclorului licențios a lui Mircea Păduraru invită la reflecție și dezbateri cu privire la modul în care a fost operaționalizat până acum acest *fond interzis*. Chiar dacă autorul pune sub semnul întrebării și contestă *status quo*-ul disciplinelor, nu prezintă însă și o alternativă. De asemenea, nu răspunde unor întrebări importante și fundamentale în ceea ce privește legitimarea studiului vulgarității, cum ar fi: categoria licențiosului ar trebui să includă doar manifestări fățișe sau și pe cele eufemizate? Cum poate fi delimitată vulgaritatea la nivelul comunității de cea la nivelul individului? Care sunt dificultățile în culegerea materialului autentic ținând cont că subiectul este, într-o anumită măsură, tabu? Autorul afirmă că sentimentul pudorii față de această manifestare folclorică se regăsește doar în discursul academic. Distincția *emic-etic* ar trebui extinsă pentru a înțelege care este raportul țaranului cu folclorul licențios, căci este greu de crezut că el acceptă aceste tipuri de manifestare în orice context și sub orice formă. Volumul de față este lacunar din acest punct de vedere, însă autorul promite că în cel de-al doilea va oferi răspunsuri consistente și coerente acestor întrebări.

Referințe bibliografice

- Bîrlea, O., 1967, *Poveștile lui Creangă*, București, Editura pentru literatură.
Caraman, P., 1997, *Descolindatul în Orientul și Sud-Estul Europei. Studiu de folclor comparat*, ediție îngrijită și postfață de Ion H. Ciubotaru, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”.
Diaconu, I., 1934, *Folclor din Rîmnicul-Sărat*, Focșani, Tipografia Cultura.

Legman, G., 1962, „Misconceptions in Erotic Folklore”, in *The Journal of American Folklore*, 75 (297), p. 200-208.

Novacoviciu, E., 1930, *Umor pornografic bănașan (partea hazlie)*, Oravița, Tipografia Iosif Kaden.

Patza, Gh., 2008, *Folclor licențios din Ținutul Dornelor*, Botoșani, Axa.

All links were verified by the editors and found to be functioning before the publication of this text in 2024.

DECLARATION OF CONFLICTING INTERESTS

The author declared no potential conflicts of interest with respect to the research, authorship, and/or publication of this article.

FUNDING

The author received no financial support for the research, authorship, and/or publication of this review.

Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>



EDITURA UNIVERSITĂȚII DIN BUCUREȘTI
BUCHAREST UNIVERSITY PRESS

tipografia.unibuc@unibuc.ro

Bd. Iuliu Maniu 1-3, Complex LEU
tel: 0799 210 566

Tiparul s-a executat la Tipografia
Editurii Universității din București – Bucharest University Press