

CONSTANTIN PETRESCU-ERCEA: A ROUTE OF TRANSLATIONS FROM SCANDINAVIAN LITERATURE*

The role of a Transylvanian intellectual
in the transmission of Nordic literature in Romania
in the first decades of the 20th century

Ioana HODĂRNĂU

ABSTRACT • The present study aims at analyzing the ways in which the Nordic literature and culture circulates in a European context in the first half of the 20th century. In this way, French language functions as *lingua franca* for translations from most of the foreign literatures, being the main “guarantor” of the reception of marginal cultures and literatures. It is also the case for the Romanian cultural space, whereas Scandinavian literature attain visibility in Romania through French intermediate. Moreover, this acquisition of Nordic literature in the Romanian space in the 1920’s is accomplished in a unique way, through a private library. Our research paper tackles the reception of literary texts from Danish, Norwegian and Swedish literature in Romania, a cultural path made possible due to the existence of a private library own by an interwar Romanian intellectual, Constantin Petrescu-Ercea. With PhD studies in law at Sorbonne University, Petrescu-Ercea represents one of the outstanding figures in the academic field in Transylvania, from the interwar period until the establishment of communism in Romania. Given these research directions, the present study aims to be a study in cultural history.

KEYWORDS • Nordic literature; European literature(s); private library; European intellectual; interwar period.

In the following article we tackle the problematic of reconstructing the historical context in which the European intellectual is positioned in the 20th century, by exposing a particular case, namely by analyzing the existential coordinates of the *Romanian intellectual*. The historical background is that of an unstable Europe, a Europe subjected to the greatest historical trials and sudden changes in the general paradigm (the political dimension or the social, cultural dimension). On this basis, the figure of an interwar Romanian intellectual can be placed; in our case, an intellectual

* This article is published with the support of Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania: Special scholarship for the academic activity, year 2020-2021 (Contract pentru atribuirea burselor speciale pentru activitatea științifică studenților pe bază de proiecte de cercetare și valorificarea rezultatelor acestora - 1.11.2020 - 30.07.2021).

from Transylvania, who is completing his PhD thesis in law at Sorbonne University, in France, in the 1920's – Constantin Petrescu-Ercea. His existential and cultural experiences interest us, as they are strongly related to a literary history.

Returned home from France, in the interwar Romania, Petrescu-Ercea brings in with him, from Paris, an *everyday life* dimension, an *intimacy*, as well as an active intellectual life: interior decoration objects, an art collection, a library of literature (fiction, along with many theoretical volumes or legal volumes). Petrescu-Ercea's library contains several volumes of Scandinavian literature which speaks us today about the history of the transmission of Nordic literature in the cultural space of Central Europe (brought by Petrescu-Ercea after his study and teaching travels in France).

Thus, we will be able to observe that an individual existential path (dimensioned by major historical events it crosses: the Second World War, the Soviet occupation in Romania, the establishment of communism in Romania) is the one that creates and finally directs a whole literary route; Petrescu-Ercea's approaches lead to a first "meeting" of Romanian readers with a "peripheral" literature – a Nordic literature, which only in the interwar years knows the European/ world "success". In fact, the whole literary context is interesting to revisit now; Petrescu-Ercea's private library (surviving a century of "History" and "histories") contains, in the most concrete way possible, the first signs of transition from the so-called "European literature" to what we call today, with a familiar term, "world lit", mirroring in small – in concrete, in fact – the whole system of promotion, distribution and networking of world literature(s).

1. The image of the European intellectual: risks and utopias. The Romanian intellectual in the first half of the 20th century. The attachment to literary history

For a brief analysis of the position of the intellectual in modern society, the study of Professor Wolf Lepenies (Lepenies 2012) can be a reference point. Wolf Lepenies is a sociologist of culture and historian of ideas, concerned with the situation of the *Intellectual* and the politics of the spirit in European history. In a series of lectures held in 1992 at Collège de France, Lepenies constructed a reflection on the history and situation of the *intellectual*, as a figure permanently driven by several risks: either by a melancholy spirit or by utopias with radical political potential.

Lepenies's fundamental idea is that the intellectual is defined by a "negative spectrality", that being the impossibility of structuring an ideal, which draws him to a latent melancholy, containing the potential for social isolation or the potential to design utopias of a new world. In fact, the intellectual would have been monopolized by the consciousness of building a better world, the idea being originally one of noble essence. However, when utopias are not of a messianic order and do not follow an egalitarian principle (misunderstood) they can occur as a means of continuous critical emancipation (a continuous process of perfecting a world, therefore, a culture). The fundamental problem is that of finding a balance between the antinomic forces produced by all the utopias of the world, a balance that would be achieved by the rational thinking of the intellectual.

The German sociologist paints the figure of the intellectual as a symbolic image of one of the possible temperaments in a society. On the one hand, he claims that there are intellectuals with a positive conscience, on the other hand, he identifies "the complaining species", as Lepenies calls it (who has therefore lost faith in any utopia). This end of utopias and the return to a consciousness if not tragic, then at least one doubled by intrinsic melancholy, Lepenies puts in agreement with the loss of faith in the progress of science, but also of the arts. However, even if an anti-utopian critique continues to exist, it is necessary to distinguish between a political program and utopia as a way of guidance and orientation in a society. A solution is proposed by Kolakowski, who identifies the guiding role of utopia, not the edification of a world built without the consciousness of

inherent progress: “we need its guiding role, not its edification” (our translation) (Kolakowski 2007).

On the other hand, Lepenies claims his theory from Paul Valéry, who proposes a definition of the European intellectual in terms that are defined neither by history nor by geography, but by an anthropological configuration. “It consists rather in an anthropological type, *homo europaeus*. This *homo europaeus* is a scientist *par excellence*” (our translation) (Lepenies 2012: 27). In this sense, the European is identified as a scientist and as an intellectual, until, in Europe, the concept devalues and ideologies in crisis affirm the death of all utopias. “Carl von Linné eloquently expressed this in the mid 18th century, defining *homo europaeus*, which, in his view, represent the highest expression of the human species, as *levis, argutus, inventor*, meaning *lively, spiritual and inventive*” (our translation)¹ (Lepenies 2012: 27).

Wolf Lepenies’ conclusions make a distinctive note. From the distance of the concept of utopia understood only in its sense of orientation through history, the German professor opens the hypothesis of what can remain valid from the idea of intellectual. He places this concept of intellectual under the formula of the “wonderful transition” (Lepenies 2012: 432), identifying the role of the intellectual as one of promoting distinct European cultures, in which the stake would be the success of a harmonious oscillation between all the paradigms of culture and mentalities. On this note, we will consider that most of the interwar intellectuals proposed this *desideratum* together with the consciousness of conquering new cultural territories, which explains the sudden opening towards the edges of Europe. It is a kind of “missionary” activity, which goes beyond a singular identity (let us observe the contribution of intellectuals who want to accumulate knowledge in order to “translate” a world, but also to make permeable and visible distinct ways of relating to the existential). Lepenies expresses, in the conclusion of his essay, the hope for a diversity of cultures, which can survive by “that transfer of the common”: “What do we Europeans have left? What is left for European intellectuals? We are left with the dream of a diversity of European cultures entering, without imperialist intentions, into a peaceful competition under the roof of a shared political identity” (Lepenies 2012: 432).

Given these theoretical directions, we must specify that our study focuses on the restitution of a figure of a Romanian intellectual appreciated by the Transylvanian university environment from the interwar period. Equally, we are interested to identify a connection between the work and scientific activity of the intellectual Constantin Petrescu-Ercea and the cultural movements in European history at the beginning of the 20th century. Our study aims to discover the informal – but the documentable – ways in which a literature, a culture can enter the Romanian space. What are the interests, the methods of cultural practice or the human connections that make possible a cultural transfer between apparently very diverse mentalities will be the directions that our paper tries to explain.

Constantin Petrescu-Ercea was born on November, 28, 1892, in Ercea, Mehedinți county, Romania². The family name, Ercea, is added only as an adult, in 1926, due to the fact that the name Petrescu was very common, to avoid confusion with other people. Constantin Petrescu-Ercea obtained the PhD title in law at Sorbonne University, Paris, in France, on July 10, 1923, according to the existing information in the files from the County Directorate of Archives of Cluj. Regarding his professional career, we acknowledge from the archives that, back from France, he became, at

¹ All the upcoming quotations in english are translated by the author of this paper, if no further notice is made.

² Anuarul Universității Regele Ferdinand I, Tipografia Cartea Românească, Cluj, 1939, p. 431.

home, a lecturer at the Faculty of Law in Cernăuți, where he will be a professor at the Department of Commercial Law and (edifying aspect of our paper, for its constant route between Romania and France) member of the Society of Comparative Legislation in Paris and of the Association of French-speaking lawyers, but also member of the Central Committee of “Cele Trei Crișuri” in Oradea. He entered politics, holding an active role in the political life of the time, in Romania, being a deputy since 1933.

Regarding the period of the First World War, there is information about the activity of Constantin Petrescu-Ercea during this major event. At the National Archives, Cluj county, one of the existing statements refers to his military situation. The law professor – Petrescu-Ercea – participated as an officer in the battles between 1916 and 1920.

However, what is most important to discuss about his biography is the fact that his existence is closely linked to a rich scientific and scholar activity, being highly appreciated in the Transylvanian academic environment, rapidly rising in scientific, academic and even financial hierarchies. He receives numerous gradations; for example, on April 1, 1936, he received the third gradation (these gradations were awarded every five years, being, in fact, a financial bonus for the activity in education), according to an address from the Ministry of Public Instruction, sent by King Ferdinand I University, Cluj. He also manages to obtain the fourth gradation, in less than 20 years since his reception of PhD title (a mandatory and essential condition).

In the history of Romanian law and especially in the history of Romanian Commercial law, the name of Petrescu-Ercea is a landmark, being considered the first practitioner of commercial law in Cluj, after the reunification of the country in 1918. Ercea has as predecessors two important figures: Iacob Negruzzi (considered the first professor of commercial law in Moldova) and Vasile Boerescu (the one who inaugurated education, but also the science of law in Wallachia) (Popescu, Prelipceanu 2006: 32). Let us specify, for the complete historical picture, that the Romanian law has developed progressively over time, because of the specialists in the field of commercial law, those who had, in this way, a multiple professional training and an attachment to consistent scientific activity (Popescu, Prelipceanu 2006: 32). On this background, the figure of Petrescu-Ercea stands out as an intellectual with a diverse academic training, who imposes certain European directions (in our case, according to a French dimension) in the Romanian academic studies, due to the period spent in France, as well as, subsequently, of his multiple connections with French culture (which will continue until the end of Second World War and the gradual purge of universities, implemented by the communist forces that came to power in Romania in 1946).

Constantin Petrescu-Ercea was a professor at the King Carol II Royal Academy (Oradea), where he taught commercial law, starting with the academic year 1926-1927. In the multiple “*absolutoare*” (an old Romanian term to describe a brochure with the senior year students list) of the students from the 1920’s and 1930’s, as well as the attendance registers, the courses held by Petrescu-Ercea are recorded in detail, the notations covering up even the numbers of hours/week allocated to a subject or even the timetable for the subjects taught by Petrescu-Ercea.

Petrescu-Ercea’s French experience is also developed in the teaching activity, because in the interwar period, the academic activity was done in a close connection to Western models. Thus, we can observe that the knowledge coming from the French space prevails within the cultural institutions (at least in a stage of early development, more exactly, in the second half of the 19th century, after the unification of Moldova and Wallachia). In connection with these facts, we note that Petrescu-Ercea taught, since the academic year 1929-1930, a course of French civilization and French legal institutions, comprising 3 hours/week, between 1929 and 1932.

Another relevant aspect to be observed regarding the interwar period is the openness of teachers towards *multi* and *interdisciplinary* studies. Almost paradoxical (if not ironic), the interwar *way of thinking* is more visionary, more open to that model of integrated and integral knowledge,

than any other subsequent stage in the development of Romanian academic institutions. Thus, we note that Petrescu-Ercea teaches, along with specialized subjects, a course in Forensic Medicine to law students. Such an example demonstrates the multidimensional training of the intellectuals of the time, educated in a humanistic spirit at important universities abroad (Paris remaining the fundamental pole for temporary “study migrations” of young Romanians in the interwar period).

Moreover, it is important to discuss an essential moment of Petrescu-Ercea biography. One year before leaving for Paris to his PhD studies (in 1918), he was decorated in 1917 for his military accomplishments. The aspect is relevant not so much for the event itself, but for the connections that this event provides us. Constantin Petrescu-Ercea was decorated, at the age of 25, with the order of the Romanian Crown, along with several other important personalities of that time: Alexandru Angelescu, Gheorghe Buzoianu, Aurelian Ionașcu, Liviu Lazăr, Ioan Minea, Dumitru Mototolescu, Theodor Naum, Marin Ștefănescu, Ioan Tănăsescu, Gheorghe Sofronie and Ștefan Bezdechi (!)³.

The last name from the above list is a key-point of our study, namely Ștefan Bezdechi. Petrescu-Ercea’s parisian experience was completed with bringing several volumes of Nordic literature into Romania. The volumes are, largely, in first editions, *princeps* editions. In the absence of a journal or private notations to clarify the interest in such a literary-cultural space, the Nordic space, we take into consideration Ercea’s close connection with Ștefan Bezdechi. He remained friends all his life with Ștefan Bezdechi and, especially, with Naum, with whom he was later colleague at the University of Cluj. In his library, there are volumes dedicated to them (donated, now, to the UBB History Museum). Theodor Naum is the son of the professor Anton Naum, a poet from *Junimea* and a member of the Romanian Academy. Theodor Naum attended the courses of the Costache Negruzzi Highschool in Iași, where he had Vasile Bogrea as his teacher, the one who instilled his passion for the study of classical languages and literatures, Greek and Latin. Naum holds a degree in classical philology from the Faculty of Philosophy and Letters of the University of Iași (in 1913). He defended his doctorate under the guidance of Professor Vasile Bogrea, with a thesis on Theocrit and thus, in 1924, became the first doctor in classical philology in Romania. In 1926, he became a tenured professor at the Department of Latin Language and Literature of the University of Cluj, where he remained until 1951, later being a consulting professor until 1980⁴.

The classicist Ștefan Bezdechi was a *connoisseur* not only of the literature of Hellenic or Latin origin, his knowledge as a philologist and translator is wider (and little exploited in the current discussions regarding his figure). At the recommendation of his mentor, Vasile Pârvan, Bezdechi left for Berlin (between 1915-1916) and between 1923-1924, for Rome, being one of the first scholarship holders of the Romanian School in Rome. However, between 1917 and 1923, he took refuge in Denmark due to the First World War. Here, he learns the nordic languages, danish, norwegian and swedish (Balacciu, Chiriacescu 1978).

If we are to credit, in a Certalian, “poacher” style (Freijomil 2020) a certain close connection between the two intellectuals, Bezdechi and Ercea, then our thesis can be based on a credible theoretical hypothesis. What is difficult to trace regarding the literary corpus with which Petrescu-

³ Constantin Petrescu-Ercea – Profesor și decan la Oradea https://www.istorielocala.ro/index.php?option=com_k2&view=item&id=99:constantin-petrescu-ercea-profesor-%C5%9Fi-decan-la-oradea&Itemid=201, consulted on June, 4, 2021.

⁴ Naum, Theodor. Date biografice, Memorie și cunoaștere locală https://www.bjc.ro/wiki/index.php/Naum%2C_Teodor, consulted on June, 4, 2021.

Ercea returns to the country is precisely the reason why a Nordic literature is chosen by this “amateur” fiction reader, why these titles represented for Petrescu-Ercea, in France and then in Romania (where he, probably, ordered the volumes with the help of the bookstores in Bucharest) a high interest. Thus, what may seem like a case whose traces are difficult to detect, finds its justification based on interpersonal connections, therefore, in the spirit of spontaneous intellectual encounters.

We can work with two hypotheses. One of them, credits a purely cultural interest. The Nordic literature volumes are brought to Romania by Petrescu-Ercea due to a humanistic spirit in which he was formed, his interests remaining “dilettantes”. If there is a communication, even sporadic, with professor Ștefan Bezdechi, then the interest for an “exotic”, “peripheral” area, such as the northern one, is explained by the “contamination” of the interests coming from a literary sphere. Bezdechi’s Nordic experience (where he learns three Scandinavian languages and assimilates the Nordic literature and culture) is able to “contaminate” the parisian experience of the young Petrescu-Ercea at that time, when it appears a general European interest for a Scandinavian literature (especially in the French cultural space), which progressively asserts its modernity (both cultural, literary and institutional, administrative).

A second hypothesis that we are articulating is directed towards a pragmatic, objective purpose. Given the impressive quantity of books that Ercea purchases from Paris (we are talking about 14 volumes of Nordic literature, mainly of primary literary importance) one can formulate the thesis of a possible translation project. Given the global interest for a certain literature, it is possible that Petrescu-Ercea had observed the potential of the Nordic literary corpus in Romania. Through a project articulated on a national level, the volumes could have entered the Romanian circuit, in a Romanian translation, through the “conversion” from the French intermediary. Any of the working hypotheses expressed here leads us to the valorization of an effervescent Romanian cultural climate, for the interests of some Romanian scholars coincide with the interests of the whole Europe, a Europe that is opening up more and more towards understanding and integrating some (geographical and cultural) spaces considered secondary, marginal, up to the moment of a Europe comprised of independent nations. From this point of view, the *macro* history (the ending of the First World War) causes substantial transformations in what we can define as *macro* history and enunciates a substantial modern thesis; the mentalitarian, political and geographical factor becomes the main mechanism and promoter in accordance to which *a history of European culture* is produced and finds the means of its subsequent affirmation.

We are nonetheless also considering his “student” trajectory, the journey to Paris and the personal impressions connected to the French cultural pole, the main nodal point in regards to literature as much as science or art in the first half of the 20th century (as a matter of fact, the central space that integrated, valorized and recorded what we are placing under the concept of *European literature(s)* in that specific time frame). We will attempt such a restitution in Certalian style, a sort of “poaching” in the framework of reality, more precisely in the realm of Constantin Petrescu-Ercea’s Parisian youth.

In the absence of a personal diary and any other documents belonging to a personal archive, Constantin Petrescu-Ercea’s study experience in Paris is today accessible to us with the aid of a brochure (published by University of Cluj, seeking at that time refuge in Sibiu) which contains a paper presented by the professor during one of the university conferences from the 1940s, therefore approximately 20 years after the completion of his PhD at Sorbonne. The brochure-volume is titled precisely *Paris*, bearing the subtitle *Conferență ținută cu titlul: „Nostalgia tinereții” la Universitatea din Cluj-Sibiu, în 25 februarie 1944* (Conference held with the title: “The Nostalgia of Youth” at the University of Cluj-Sibiu, on the 25th of February 1944). The very brochure that records the contents Petrescu-Ercea’s paper presented in 1944 becomes an important working instrument, an archive object or, if one can allow the claim, a piece of cultural history and, at the same time, a

piece from a personal history of a Transylvanian scholar educated during what could be labeled as a second *belle époque* of Paris. This paper is published under the grant of the University of Cluj-Sibiu (the University of Cluj functions in Sibiu for a while during the Second World War)⁵. The brochure circulates in 500 copies (numbered manually from 1 to 400), while 100 copies are held back from commercialization (these being manually numbered from 1 to 100). The copy that we peruse for the present research appears under the number 212.

From the very beginning of the analysis of Ercea's Paris experience, we are interested in is the realization of the young student that what he is venturing on is not simply a study period. His gaze records a track that leads him to a Paris seen as a desired destination, almost an epicenter-space, not only for him, but also for an imaginary alterity.

When the traveler has reached Paris, he is under the distinct impression that he is at the end of the line, at the end of all lines. He is under the impression that the fare ends here. The traveler retains this feeling even if the train takes him from Vienna, on the blue Danube, from the picturesque Nürnberg or München, from the magnificent Venice, from the Barcelona of flowers and songs... and from other marvelous places where he was led by his fantasy, in search of those apparitions that Léon-Paul Fargue tells us about somewhere. But the young traveler, who has barely reached twenty years of age, or is not long past that of twenty-five, descending on the platform of a Parisian train station, is overwhelmed by an intense emotion, the emotion produced by the thought that, in barely a few instants, he will reach the Latin Quarter (Petrescu-Ercea, 1944: 7-8).

In the words of Michel de Certeau (Freijomil 2020: 26), Petrescu-Ercea becomes, in a certain fashion, a figure switching from a *flâneur* to a *braconnier* hypostasis in regards to his own existence. The recorded details purposely follow a horizontal, chronological line, since he produces a reconstitution of an exterior (the Parisian space) in a bookish interior, constructing a symbolic unity (his notations are thus the product of a double subjectivity, that *changement de la réalité*, in Certalian terms): "Autrement dit, si l'île de la page est un lieu de transit où s'opère une inversion industrielle en même temps que l'entreprise scripturaire transforme ou conserve au-dedans ce qu'elle reçoit de son dehors et crée à l'intérieur les instruments d'une appropriation de l'espace extérieur" (Freijomil 2020: 26).

Ercea's arrival in Paris is constantly placed, by Ercea himself, under a symbolic aura. The professor's rhetoric, when recalling his study period, resorts to a true 19th century "romantic style", tackling his experiences with the new world. For the young student, Paris is not primarily a geographical, easily detectable space, but a bookish place, one where cultural memories are attached or where one records the relationship (be it past or present) with alterity.

In the Latin Quarter or in the Quarter, how it was called, all of us, all that came in order to study during the 1918-1919 school years, descended [...] We had come to live a dream, more precisely a dream within a dream, for in that climate one could not distinguish dream from reality (Petrescu-Ercea 1944: 8).

What becomes relevant today from Petrescu-Ercea's notes is the information provided to the audience upon the occasion of the respective conference. Ercea's text requires a reader capable of

⁵ More precisely, *Regele Ferdinand I* University sought refuge in Sibiu and Timișoara, where it functioned without interruption until 1945. After returning to Cluj, it functioned until 1948, when it was reorganized as University *Victor Babeș*.

placing himself both in the hypostasis of the *pilgrim* (the journey undergone by Ercea has a pragmatic purpose of intellectual initiation), and, at the same time, in that of the *nomad* that deciphers the offered world (a nomadic experience of cultural stance that seeks, captures and records only the details that *produce* a history of universal culture).

Véritable exercice d'ascèse, le cheminement du pèlerin est avant tout une épreuve où la prière et la méditation deviennent non seulement une étape fondamentale au cours d'un long voyage, mais aussi un renoncement corporel, émotionnel et spirituel" (Freijomil 2020: 43-44).

For instance, a *history of the place/places* in Paris is highlighted, with the knowledge of their symbolic load, emerging not from a wish to exaggerate the importance of space, but from the recognition of an immaterial capital.

This quarter guards all the endearing freshness emerging from the love story of the learned Héloïse, the Scholae queen, and of Pierre Abailard, 'the brilliant master of new philosophy'. Here, on the St. Geneviève hill, in the heart of the quarter, under the same blue-greenish sky, Maître Pierre presented his famous theses. Here, in Saint-Séverin church – the wondrous gothic art masterpiece –, the author of the *Divine Comedy* came to meditate and to pray [...] In the Latin Quarter, Maître François Villon also spent his unrestful youth. The Contrescarpe square, Mouffetard Street, the whole Mouffetard Street up to the old Saint-Médard church have witnessed some of his famed feats. Nearby, on the other side of the hill, in Monge square, where the landscape has changed its physiognomy, a bronze statue marks, for tomorrow's admirers, the places where the first "accursed poet" roamed (Petrescu-Ercea 1944: 8-10) – the reference can converge towards Charles Baudelaire, as well as François Villon, in our opinion.

The symbolic cartography of a partially real, partially bookish world that Petrescu-Ercea pictures in his short notes indicates a type of thinking that has the conscience of a "modest" continuity, maybe even the recognition of a certain filiation of spiritual order. The references provided by Ercea converge not so much towards an affirmation of his own biography, but towards a valorization of the place's strength, a symbolism built on the need of conveying a European cultural history. It is noteworthy that he held the conference in Romania, at a time when the country was allied with the Axis powers, while Paris was still under occupation by the German army. One can assume that the speech of Petrescu-Ercea is also configured as a veritable act of resistance to the political situation, and not just that of Romania, but especially of Paris (it is the period of the last months of German occupation, before the surrender of the German garrison on the 25th of August 1944)⁶.

The conference is intertwined with references to symbolic geographies and *places of memory*. The institution of theatre is itself such a place of memory. The remarks of the dramatists well known in the period become relevant in regards to the young student's interest for European literature and theatre. First, the references lead to French comedy, where plays by Corneille, Racine or Molière are enacted, or where one can note important names of theatre; for instance, Coquelin aîné is recalled, being the one who embodies the spirit of Cyrano de Bergerac as a last occurrence of romantic theatre on the French stage.

Nonetheless, retrieving the entwined intellectual trail of Constantin Petrescu-Ercea, we reach an important note for our sphere of interest, namely the Sorbonne doctoral student's propensity

⁶ Paris had been administered by the German military authority beginning from the capitulation of June 1940, when the "puppet-state", L'État Français, was founded, having its capital in Vichy.

for Scandinavian culture, literature and theatre. The name of Lugné-Poë is thus brought to our attention. Ercea's connections with Lugné-Poë are perhaps the most important reference that we possess for this sort of crafty reconstitution that we are undertaking. Lugné-Poë is the stage name of Aurélien-Marie Lugné, a French actor and theatre director. He is known as the founder of "Œvre" theatre on Rue de Clichy; his cultural institution produces experimental pieces belonging to French symbolists, writers as well as painters, beginning with the end of the 19th century. Even more, Lugné-Poë is, along with André Antoine, the one who organizes at the French theatre premieres of *œuvres* belonging to the best-known dramatists in the Scandinavian space at that moment (and not only): plays by Henrik Ibsen, August Strindberg or Bjørnstjerne Bjørnson. This way, Lugné organizes the staging of plays such as *Rosmersholm* (published in 1886), *An enemy of the people* (1882), *The Master builder* (1892). On the posters displayed at "Œvre" theatre one can also notice mentions to plays like *Brand* (1865), the same Ibsen (at the end of the season) or, belonging to Strindberg's work, one can notice mentions to plays such as *Creditors* (1888) or *The Father* (1887) (Robichez 1957).

Petrescu-Ercea recognizes his initiation into Scandinavian theatre, an initiation owed to the figure of Lugné-Poë, the one that succeeds, in Ercea's mind, to transpose, to ultimately adapt, to mediate Scandinavian dramaturgy (often barren and lacking in the tribulations of the Western spirit) to a Western world. At this point, it is important to note that Ibsen's name is the one that shows up time and time again in Ercea's notes, but is also here that he appeals to a community of young people who are interested in the phenomenon of Scandinavian culture (the plural used in his notes leads to the conclusion there exists a micro-society of intellectuals that now discover a new mental zone, coming from a Europe unexplored up to that point, of utmost effervescence of European cultures – the Interwar years).

At 'Œvre', on rue de Clichy, Lugné-Poë initiated us in Scandinavian theatre, those plays with stern, strange and inaccessible characters. Lugné-Poë, with a perfect artistic sense, adapted this art of polar climate to the Western world. Suzanne Després, small and delicate, interpreted roles from Ibsen's works with remarkable intelligence (Petrescu-Ercea 1944: 19).

The conference of professor Petrescu-Ercea offers an important argument for the decision of returning from Paris with a small collection of Nordic literature works. Moreover, one of the chosen titles shows a direct correlation with the performances at "Œvre" theatre. It is the book of Bjørnstjerne Bjørnson, *Au delà des forces* (Paris, 1897), purchased most likely after the performance of Bjørnson's play at "Œvre" theatre. The theater's seasons at the time showcase the performance of the play *Au-dessus des forces humaines*, from 1894. Both theatre plays mentioned here have a common theme – they present a changing Norwegian world, in an era when the attempt towards social progress becomes apparent, event manifested simultaneously with the loss of trust in the institution of the church. This way, what we have tried to reconstitute here constitute the few of the possible influences (up to a point marked by existential turmoil) that are established within the framework of a personal, subjective reality.

Professor Petrescu-Ercea's speech from 1944 ends on the same note of remembering Paris as a *place of memory*, as a *place of bookish exercise*, as well as Paris – a place distant from the present time, which almost solely survives through nostalgia. It is not only an intervention into the Parisian realm of the '20s, but, in the same fashion, it is also a manner of investigating a dismal present, of an end-of-war Romania: "Nonetheless, for a couple of years, the gates of Paris have been shut tight for us and this thought pains our hearts. D'Annunzio says that 'without France, the world would be barren'; without Paris, which is the soul of France, life is unbearable" (Petrescu-Ercea 1944: 36). The reader of today can remark these transformations of *macro* history through the notes (impressionistic as they may be) of a *micro* history. If we were to conclude this

part of our paper yet again in Certalian terms, Petrescu-Ercea provides an example of a figure marked by the presence of the *alter*, formed by the trail of interpersonal relationships built in a remarkable manner for the present times, for he becomes his own existential “investigator” (or, in the words of the French philosopher, “un exercice poétique qui se rend à l’évidence: il est lui-même devenu un *autre* et, après tout, son propre braconnier”) (Freijomil 2020: 47).

2. The model of a Romanian private library

In the previous paragraph, we have analyzed the image of a Romanian scholar, during the Interwar period, a figure respected in the Transylvanian academic environment. We could notice that, in the case of Petrescu-Ercea, the journey regarding his doctoral studies at Sorbonne is finalized with introducing a limited collection of first-rate Scandinavian literature into the country, into Romania.

This corpus of literary *œuvres* enter and circulate the Romanian space, but does not benefit from the expansion that Ercea certainly wished for, since, as we have previously shown, the books could have most likely found a translator in the Romanian space. In fact, the books enter a private library and it is very likely to have circulated in informal networks of readers of those private libraries (we are here referring to the scholars and the university professors of the time), especially during the years of Stalinist communism. Even if the books originally belonged to professor Petrescu-Ercea, having been purchased during his stay in Paris (not only during the period when he finalized his doctoral studies, but also in his subsequent journeys to France, judging by the years of the editions that he brings back to Romania), they were collected (in 2020) from the family library of the Cluj-born literary historian Georgeta Antonescu.

Georgeta Antonescu (1938-2019) was a professor of the Letters Faculty UBB. Descendant of an Interwar-period family of university professors from Cluj (marginalized by the communist regime), wife Florica Mazilu (the assistant of Prof. Victor Papilian, at the Medical School Faculty, himself a writer and victim of the communist purge) and Constantin Petrescu Ercea (active and respected member of the democratic academic community of Cluj during the war period⁷), Georgeta Antonescu inherited, conserved and enriched her parents’ library.

The private library of Georgeta Antonescu is being inventorized this year in order to become available in the public domain. Most of the titles are presently located in the Letters Faculty of Cluj-Napoca, while the Scandinavian literature collection awaits at the present the finalization of the donation for the Scandinavian Languages and Literatures Department (belonging to the same faculty from Cluj), whose coordinator – since October 2021 – is conf. dr. Roxana-Ema Dreve. The volumes that compose the collection of Nordic literature will not enter the ordinary borrowing circuit of the Central Library, but will become part of the department’s archive this year (2021), marking the celebration of 30 years of Nordic studies in Cluj (the department being founded immediately after the fall of communism, in 1991, by Prof. Dr. Sanda Tomescu Baciu).

Returning to the Scandinavian literature collection that our research thesis is formulated on, we will remark a few essential aspects that showcase the authors being read, which area of the Scandinavian space has a greater permeability for the public and which are the publishing houses

⁷ Constantin Petrescu-Ercea was the stepfather of Georgeta Antonescu; he married Florica Mazilu, her mother, after the end of the Second World War. Excluded from university in 1948, for political reasons, Petrescu-Ercea would start concerning himself with the quotidian life of the family – and the intellectual education of his stepdaughter – until the end of his life.

that print out these books. The collection is comprised of volumes from three of the four countries regarded as part of the Scandinavian area, namely Denmark, Norway and Sweden. We were able to notice that, besides a few titles, the respective writers are already part of the international “canon” during the interwar period and, in fact, they are the ones that remain visible (who are read and cited) until the present moment.

In regards to Danish literature, there are two important names that must be remembered: Hans Christian Andersen and Jens Peter Jacobsen. The titles from the Danish literature collection are: H.C. Andersen, *Le conte de ma vie* (Paris, 1930); **Contes D’Andersen* (Paris, 1924); Karin Michaelis, *Femmes (Les sept soeurs)* (Paris, 1926); J.P. Jacobsen, *Niels Lyhne (Entre la vie et le rêve)* (Paris, 1928), but also *Samlede Skrifter, I, II*, (Kjøbenhavn, 1928).

For the Norwegian space, the titles are as follows: Bjørnstjerne Bjørnson, *Au delà des forces (Seconde Partie)* (Paris, 1897); Andreas Haukland, *Mers du nord*, (Paris, 1930); Knut Hamsun, *Au pays des contes* (Paris, 1923). The great name missing from this short list is Henrik Ibsen himself, and this is a notable discovery. Why a Haukland is chosen to the detriment of an already “canonic” Ibsen – that remains one of the unexplained decisions of professor Ercea (Haukland is actually an author of secondary importance, who writes in a late romantic style, with a descriptivism and an appetite for picturing Norwegian nature that are singular for the authors of the period).

In what concerns Swedish literature, the selected authors are the two central figures for Sweden during the 20th century (with the exception of a single title that distinguishes itself from the lot; it is not a literary *œuvre* title, but a study about the period of Middle Ages and Renaissance: Johan Nordström, *Moyen-Age et Renaissance* (Paris, 1933). In consequence, the selected titles belong either to a writer such as Selma Lagerlöf, or to a playwright like August Strindberg. We are talking about *Gösta Berling* (Stockholm, 1937), *Les miracles de l’Antéchrist* (Paris, 1924) or *Le monde des trolls* (Paris, 1924) – all belonging to Selma Lagerlöf and August Strindberg with *La chambre rouge* (Paris, 1925) and *Le songe. Deux Féeries. La couronne de la mariée Swanevit* (Paris, 1924).

The majority of the above-mentioned books had been published at Stock, a Parisian publishing house (a publishing house with a long tradition in the reception and promotion of foreign European literatures, especially in the first part of the 20th century). Nevertheless, one must note that each volume from the collection *Prozatori străini moderni (Modern foreign prose writers)* appears in a rather limited number. No print batch that we have identified surpasses the 3000 copies limit, taking into consideration the conditions of it being edited in a space of extensive size such as France. Moreover, there are a sizeable number of copies that appear with the notation of *hors commerce*, that, in consequence, will not enter the sale circuit, but which have, most likely, entered a national circuit of state libraries. For example, a title from Selma Lagerlöf, *Les Miracles de L’Antéchrist*, does not exceed the 660 copies mark for sale, *La chambre rouge*, by August Strindberg, appears in 2750 copies, or a title from H.C Andersen, *Le conte de ma vie*, in only 248 copies.

At the same time, the prevalence of Swedish literature in the French space during the interwar period can be explained through a cultural transfer phenomenon taking place from the periphery to a “literary metropolis”. Besides, there is a long tradition of cultural exchange on the Sweden-France line. To note just an example, a French translation of the debut *œuvre* of Selma Lagerlöf, *Gösta Berling* (1891), awarded the Nobel Prize for Literature, already appears in France in 1904, marking more than half a century for the domination of translations from Lagerlöf in France. Moreover, the French professor rapidly discovers other Swedish writers that received the Nobel Prize as well. It is the case, for instance, of writers such as Eyvind Johnson (that had already been published in 1927) or Harry Martinson (whose diverse writings appear rather early in anthologies or literary magazines).

It is also interesting to account for the character of the writings that Constantin Petrescu-Ercea chooses to buy in order to build his private library. Here, it is noteworthy to observe that Ercea mostly chooses titles that the French reader selects as well. In this case, we are talking about a writer such as Selma Lagerlöf, known for children's literature and for her stories that approach the type of writing resembling Scandinavian fairy tales or those of Hans Christian Andersen, distinguished for his literature that can be placed at the border of literary genres (in a period when travel literature becomes, through its "exoticism", interesting for a public formed by the great classical works of universal literature). Moreover, the moral dramas of Bjørnson or Strindberg become milestones for understanding the social and political situation of Northern Europe, which detaches itself definitively from the religious tradition and leaps towards the secular culture beginning in the 19th century.

Taking into consideration the aspects discussed so far, we believe we can credit a certain logic of composition and internal structure for the collection amassed from the private library of Georgeta Antonescu's family. Ultimately, following in the tracks of Alberto Manguel, we will affirm that this book selection, part of a private library of sizeable dimensions, reflects the interests of the person that composed it. The library, through its variety and complexity, entirely assumes the essence of a writer. If the concerns of a scholar such as Petrescu-Ercea reflect the interests of foreign readers (in the sense of the culture they belong to), then the individual identities are the ones that ultimately compose a collective identity in a society. Or, in the words of Manguel, "it is not illogical to suppose that, in a similar manner, the identity of a society or a nation can be reflected by a library, by a collection of titles that, from a practical and symbolic point of view, is outlined in the form of a collective definition" (Manguel 2011: 259).

3. Conclusions

Our article was built around the image of the European intellectual, more exactly, around the image of a Romanian (and Transylvanian) intellectual, in the first half of the 20th century – Constantin Petrescu-Ercea. The circulation of Scandinavian books in Romania, through a French intermediary, in the first part of the last century, is due to such a figure of an intellectual educated in the humanistic spirit, who completed his PhD studies in law at Sorbonne University, in Paris, in 1923. Due to interpersonal connections, Petrescu-Ercea got to know the culture and literature of Northern Europe. He decided to acquire a corpus of Nordic literature, during his Parisian period, as well as later, on his return to Romania. The corpus of Nordic literature, brought by Petrescu-Ercea from Paris, is part of a generous library, being a proof about his concerns about a culture of the occidental space. Because of his cultural interests from the interwar period, the Romanian public had access to the discovery of a *different* literature. We consider that the political situation of Romania, in the following decades, respectively after the end of the Second World War, had a negative impact on the reception of "foreign" books, as a national translation project could no longer be undertaken. The reception of the books – through a French intermediary – was done almost clandestinely, through a network of informal readers.

Therefore, if today in Romania Nordic literature is progressively translated and there is an audience interested in the Scandinavian culture area, a great contribution had these first encounters – from the interwar period – with this type of literature, made by Petrescu-Ercea, on the one hand due to some mundane connections and, on the other hand, through an intellectual consciousness, which is permeable to novelty. The increased interest in Nordic literature today was made possible by these encounters with the Scandinavian literature, theater and social area from the interwar period.



TABLE 1. A corpus of Nordic literature, in a romanian private interwar library

BIBLIOGRAFIA

A. Sources

- Andersen, H.C. (1930), *Le conte de ma vie*, Paris, Librairie Stock.
- Bjørnson, Bjørnstjerne (1897), *Au delà des forces (seconde partie)*, Paris, Librairie Stock.
- Hamsun, Knut (1923), *Au pays des contes (Choses rêvées et choses vécues en Caucasia)*, Paris, F. Rieder et C^{ie}.
- Haukland, Andreas (1930), *Mers du Nord*, Paris, Paris, Les Éditions Rieder.
- Jacobsen, J.P. (1928), *Niels Lyhne (Entre la vie et le rêve)*, Paris, Librairie Stock.
- Idem. (1928), *Samlede skrifter*, Kjøbenhavn, Gyldendalske Boghandel.
- Idem. (1928), *Samlede skrifter II*, Kjøbenhavn, Gyldendalske Boghandel.
- Lagerlöf, Selma (1937), *Gösta Berling*, Paris, Editions « Je sers».
- Idem. (1924), *Le monde des trolls*, Paris, Perrin et C^{ie}, Libraires-Éditeurs.
- Idem. (1924), *Les Miracles de L'Antechrist*, Paris, Librairie Stock.
- Leyssac, Paul (1924), *Contes D'Andersen*, Paris, Librairie Stock.
- Michaëlis, Karin (1926), *Femmes (Les sept sœurs)*, Paris, Librairie Stock.
- Nordström, Johan (1933), *Moyen-Âge et Renaissance*, Paris, Librairie Stock.
- Strindberg, August (1925), *La chambre rouge*, Paris, Librairie Stock.

Idem. (1924), *Le songe. Deux Féeries (La couronne de la mariée Swanevit)*, Paris, Librairie Stock.

B. Secondary Literature

- Balacciu Jana, Rodica Chiriacescu (1978), *Dicționar de lingviști și filologi români*, București, Albatros.
- Bartillat, Christian de (1981), *Stock, 1708-198: trois siècles d'invention*, Paris, Bartillat.
- Beyer, Harald (1957), *A history of Norwegian Literature*, New York University Press for the American-Scandinavian Foundation.
- Boyer, Régis (1996), *Histoire des littératures scandinaves*, Paris, Fayard.
- Casanova, Pascale (1999), *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil.
- Certeau, Michel de (1975), *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard.
- Idem. (2015), *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard.
- Damrosch, David (2013), *What Is World Literature?*, Princeton – Oxford, Princeton University.
- D'haen, Theo David Damrosch & Djelal Kadir (eds.) (2012), *The Routledge Companion to World Literature*, London, Routledge.
- Dethurens, Pascal (2002), *De L'Europe en littérature. Creation littéraire et culture européenne au temps de la crise d'esprit (1918-1939)*, Genève, Librairie Droz S.A.
- Foucault, Michel (2004), *Ce este un autor? Studii și conferințe*, Cluj-Napoca, Ideea Design & Print.
- Freijomil, Andrés G. (2020), *Arts de braconner. Une histoire matérielle de la lecture chez Michel de Certeau*, Paris, Classiques Garnier.
- Kolakowski, Leszek (2007), *Modernitatea sub un neobosit colimator*, București, Curtea Veche.
- Lepenies, Wolf (2012), *Ce este un intelectual european ? Intelectualii și politica spiritului în istoria europeană*, București, Curtea Veche.
- Manguel, Alberto (2011), *Biblioteca nopții*, București, Nemira.
- Idem. (2011), *Istoria lecturii*, București, Nemira.
- Idem. (2016), *Un cititor în pădurea din oglindă*, București, Nemira.
- Maury, Lucien (1913), *Stockholm et Upsal*, Paris, Librairie Renouard, H. Laurens, Éditeur.
- Idem. (1940), *Panorama de la Littérature Suédoise Contemporaine*, Paris, Éditions du Sagittaire.
- Petrescu-Ercea, C. (1944), *Paris*, broșură publicată la Universitatea din Cluj-Sibiu.
- Poirrier, Philippe (2007), *Préface. L'histoire culturelle en France. Retour sur trois itinéraires: Alain Corbin, Roger Chartier et Jean-François Sirinelli*, Cahiers d'Histoire, vol. XXVI, nr.2.
- Popescu, Sorin Prelipceanu, Tudor (2006), *Juriștii comercialiști de la Consiliul Legislativ interbelic, coautori ai Codului comercial unificat, în elita profesiei*, Buletin de informare legislativă, nr. 3.
- Robichez, Jacques (1957), *Le Symbolisme au théâtre: Lugné-Poë et les débuts de l'œuvre*, Paris, L'Arche.
- Tofan, Ioan Alexandru (2007), *Mistică și lume cotidiană. Michel de Certeau*, București, Humanitas.

c. Electronic Resources

- Borbély, Ștefan (2016), *Umberto Eco: labirint, text, ceață*, in *Observator cultural*, nr. 814.
(<https://www.observatorcultural.ro/articol/umberto-eco-labirint-text-ceata/>)
- Dementieva, Diana, *Wolfgang Iser, experiența estetică în actul lecturii*
(http://old.upm.ro/facultati_departamente/stiinte_litere/conferinte/situl_integrare_europeana/Lucrari4/TEODOR.pdf)
- Ghiurcuța, Livia, *Petrescu-Ercea – Profesor și decan la Oradea*
(https://www.istorielocala.ro/index.php?option=com_k2&view=item&id=99:constantin-petrescu-ercea-profesor-%C5%9Fi-decan-la-oradea&Itemid=201)
- Guillemette, Lucie Cossette, Josiane (2006), *Textual Cooperation*, in *Signo*, Quebec, 2006.
(<http://www.signosemio.com/eco/textual-cooperation.asp>)
- Kolbert, Jack (1958), *Edmond Jaloux and His Contemporaries*, *The French Review*, Vol. 31, No. 4/Feb.
(<https://www.jstor.org/stable/384165?seq=1>)
- Naum, Theodor, *Date biografice. Memorie și cunoaștere locală*
(https://www.bjc.ro/wiki/index.php/Naum%2C_Teodor).
- Teodor, Corina, *Din istoria lecturii: un bilanț al cercetărilor din ultimele decenii*

(http://old.upm.ro/facultati_departamente/stiinte_litere/conferinte/situl_integrare_europeana/Lucrari4/TEODOR.pdf).

d. Archives

(1939), Anuarul Universității *Regele Ferdinand I*, Cluj, Tipografia *Cartea Românească*.

(1927-1929), Arhivele Naționale, Direcția Județeană Bihor, fond Academia de Drept Oradea, dosar 584, *Registru de prezență*.

(1931-1932), Ibidem, dosar 594.

(1932-1933), Ibidem, dosar 602.

(1933-1934), Ibidem, dosar 614.

*Arhivele Naționale – Direcția Județeană Cluj, fond Universitatea Regele Ferdinand I – Academia de drept din Oradea, dosar personal nr. 171.

IOANA HODĂRNĂU • PhD student at the Faculty of Letters, Babeș-Bolyai University, Cluj, Romania. She holds a bachelor degree in Romanian and Norwegian language and literature with a thesis on Leonid Dimov's poetics and a master degree in Romanian literary studies, with a thesis on reading practices and the circulation of Scandinavian literatures in European context. Domains of interest: Romanian and Norwegian contemporary literature, literary theory, Romanian as foreign language and film studies.

Her doctoral research project focuses on the concept of *imagining* the far North in the Romanian culture. Her studies revolve around 19th and 20th century Romanian literature. On this line, some of her published studies focuses on the analysis of Eminescu's imaginary or the reception of modern Romanian literature. She is also present with literary reviews or articles in national publications (*Ramuri*, *Steaua*, *Studia Philologiae Universitatis Babeș-Bolyai*). She is also a contributor to *Opt Motive* publication (coordinated by Doina Ruști). Recently, she wrote a preface to Mihail Victus novel, *Toate păcatele noastre* (in *Biblioteca de proză contemporană* collection) and contributed to a collective translation of a novel from Norwegian into Romanian (Jan Wiese, *Misterul picturii din Valea Cântecului*, Casa Cărții de Știință, 2021).

E-MAIL • ioanahodarnau@gmail.com

PRECEPTS – A NEW GENRE*

Alexandra Gabriela OLARU

ABSTRACT • Precepts – A New Genre. Among the many tools available to man to mentally build up the universe, communication is, perhaps, one of the most prominent: rather conspicuously, in its language component, it provides both opportunity and means to create and shape realities. Viewed in this dynamics, language may follow reality, and thus, change and evolve along with it. The paper responds to an observation that can be easily made, that over the last years, in Romanian media, there's an increasing presence of moral pundits, most of them, understandably, orthodox priests, who offer guidance via TV or internet. What the author tries to achieve is to demonstrate that, under these rather narrow circumstances defined by social, cultural, and religious changes in recent decades, a new discursive genre seems to emerge. This new type of discourse, albeit deeply rooted in the orthodox homiletic tradition, takes quite a distance from the classical sermon in both form and wording. For the demonstration, the author chose to case-study an excerpt from a public speech of Father Constantin Necula¹, who is generally recognized as the *de facto* initiator of such genre. The paper, also, brings into mention some of the reasons that created the need for such new type of discourse, the specific elements of the genres that underlie it, along with the elements where it is innovative.

KEYWORDS • Discourse Genres; Religious Speech; Argumentative Structure; New Genre.

1. Introduction

Let us begin this section with an exercise of imagination. Choose a field of activity and analyse it briefly. Try medicine, economics, literature, or, why not, religion. What is this field? How does it work? How does it manifest? And why do we need it? Once you find the answers to these questions, do the same exercise, but go back in time. 50 years or maybe 100. And then go into the future. Are the answers the same? Probably not.

Current specialized literature, in all fields, speaks of change and evolution, which is not surprising, given the fact that you have just realized how different things were in the past and how much they have changed. The question that interests us is not when or how, but why. Why, in such a short time, have we been able to change so much? The answer probably depends on the specifics of each field, on their history, on the cultural background in which they manifest, and on many

* This work was supported by a grant of the Romanian Ministry of Research and Innovation, CCCDI - UEFISCDI, project number PN-III-P1-1.2-PCCDI-2017-0326 /49 PCCDI, within PNCDI III.

¹ Father Constantin Necula holds a Ph.D. in Theology and he has specialized in Catechetical homily and Christian pedagogy.

other factors that we will not consider now. But, from our point of view, there is an element common to all these areas, an element strong enough to cause massive changes on all levels: technology.

What is technology? People conceptualize technology in a variety of ways, depending on how they relate to the concept and on the needs or expectations they have. Whether we view technology as a finished product that results from human activity or approach the subject more abstractly, technology is a fundamental element of the contemporary world (Rip, Kemp 1997, Van Dijk 2006).

Being initially understood as the study of arts and crafts (Singer et al. 1954) and reaching nowadays the level of creating artificial intelligence, technology is a key factor in the shaping of society², an equivalent of modernity and progress. According to Hughes, (Hughes 1986) technology is a web, a web that connects all spheres of human activity and brings together people, cultures, mentalities. How? Through the use of its tools, like the internet, for example. Extremely easy access to information and the opportunity to connect, in real-time, with any person are some of the engines that might underlie these transformations.

In addition to technology, another factor that sculpts society is history, especially the recent one, because, as the saying goes, the present does not want to repeat the mistakes of the past. Now we will return to the exercise with which we started this section, and we will also choose a field: contemporary Romanian Orthodoxy. Using the two axes, technology and history, we intend to show, strictly from a linguistic point of view, how the Romanian religious sphere has evolved in the last two decades.

Numerous studies have been written about Romanian communism (the most important chapter in our recent history) and about its consequences³, which is why we will not dwell on this subject. But we will mention that communist leaders, through their actions against the Church, encouraged the enhancement of agnosticism and atheism among Romanians. Independently, technology seems to be having the same effect⁴. David J. Bosch finds the reason for the weakening of religion, in general, in the modern predominance of reason, the truth of which can no longer be accepted without conscience but must have a conscious and intellectual agreement. The role of reason in the field of religious life is not something foreign, but reason in modernism is fully committed to relativizing or asserting the exclusive rights of Christianity (Bosch 1991).

The interference of these fields has had astonishing results in linguistics. The modernization of our Church, as a result of technological expansion, and the accentuated tendency of separating the Romanians from the orthodox dogmas and norms led to the appearance of new discursive genres. The paper aims to analyze one of these phenomena. Starting from a short fragment from the

² We will understand society as a group of individuals who are in a permanent interaction, sharing the same territory, respecting the same political or moral authority, acting according to the same rules, and principles and having the same fundamental cultural traits. We add to the above definition that of sociologist Peter L. Berger, according to whom society is «a human product, and nothing but a human product, that still continuously acts upon its producers» (Berger 1967: 3).

³ Consult, for example: Vladimir Tismăneanu, *Despre comunism*, Humanitas, 2011; Paul Cernat, *Explorări în comunismul românesc. Volumul 1*, Polirom, 2004; Lucian Boia, *Strania istorie a comunismului românesc (și nefericitele ei consecințe)*, Humanitas, 2016; Cristian Vasile, *Biserica Ortodoxă Română în primul deceniu communist*, Curtea Veche, 2013.

⁴ For example, in the last decade, the Romanian media has signalled an increase in anti-Church attitudes due to problems that Church representatives have not been able to solve or have caused.

speech of Father Constantin Necula, we will highlight the characteristic features of a new genre, called *precepts*.

Our hypothesis is that the new form of discourse proves that the Romanian Church is trying to adapt to the requirements of its believers and to the cultural manifestations to which the new generation is exposed. From our point of view, the new genre moves away from the traditional sermon and comes closer to colloquial language. Having a predominantly argumentative structure, the new genre preserves the central message of Romanian Orthodoxy, but delivers it more inherently, closer to the daily life experienced by the believers.

To support our point of view, we will analyze an excerpt from a speech by Father Necula. We will address the notion of discursive gender in general terms and discuss the specifics of a traditional homily. We will also present the argumentative structure of the passage and list the elements of innovation.

2. The transcription⁵

What about self-love?

Public speech - *Precepts*

Participant: Pr. Conf. Univ. Constantin Necula [will be marked with **P**]

Place of registration: Cluj, Faculty of Orthodox Theology

Date of registration: 16 April 2013

Registration source: <https://www.youtube.com/watch?v=0ezXsRTjmVo> (last accessed: 11.10.2021, 18:44)

Fragment duration: about 4'

Author of the transcript: Alexandra Gabriela Olaru

Signs used for transcription⁶: ↑ (non-terminal ascending melodic contour), ↓ (non-terminal descending melodic contour), : (lengthening of a sound; the number of repetitions indicates the approximate duration of the sound), - (legato utterance), - (word unfinished), ... (abandoned idea), capital letters (accented syllable)⁷

Discursul începe cu răspunsul la întrebarea “Cum este cu iubirea de sine?”

P: e si:mplă↑ adică te doare măseaua↑ te duci la dentist↓ ți-e foame↑ mănânci↓ ți-e sete↑ bei↓ ți-e somnic↑ faci nănică↓ asta înseamnă să te iubești pe- măcar minimal așa minimal↓ cum te duci tu cu capul gol↑ în timpul iernii↓ la minus 30 de grade doar să le arăți colegilor că ai o șuviță [tonalitate ironică] așa [gest explicativ cu mâna]↓ pfuu:: (râs în sală) pentru că acest cap al tău va trebui să fie luci:d peste zece douăzeci de ani când vei naște copii și-ți va trebui să ai o minte limpede noaptea la unu: și tu n-o să poți să fii limpede că te doare ca:pu↑ că ai stat cu vâ-

⁵ We will present the fragment both in Romanian, the language in which Father Necula gives his lecture, and in English. Our translation will try to be as faithful as possible to the original text, but, given that the chosen fragment contains numerous structures that deviate from the academic language, a one-to-one translation will be impossible.

⁶ Information taken from Ionescu-Ruxăndoiu 2007: 21.

⁷ The non-verbal elements are essential in the Father's speech and must be followed carefully, because they are one of the innovations of the genre.

în vânt↓ asta înseamnă să te iubești pe tine să te vezi pe tine cu finalitățile tale↓ cât sunteți voi de diploma:te și voi de diploma:ți tot tătici și mămicici vor fi gradele maxime dacă n-o să fiți maici și taici la mănăstire↓ sau episcopi mă rog↓ nu ne băgăm că e un sector prea înalt pentru noi↓ da↑ deci nu există:... fiți cuminți↓ a te iubi pe sine înseamnă să te vezi↑ în dezvoltarea ta↓ nu există limită iubirii↓ nu poți să spui că astăzi mă iubesc mai puțin decât ieri↓ a: că-s mai neatent azi decât ieri e altă mâncare de pește dar... a te iubi de sine- pe tine înseamnă să nu mergi cu ia-mă nene acasă↓ să ști:ți asta e un semn de iubire de sine↓ să nu-ți pui viața în mâna primului șofer pe care-l vezi↓ nicicum↓ nici din punct de vedere fizic↓ nici din metafizic↓ îl- a te iubi pe sine înseamnă pe tine înseamnă să nu mergi fără bilet pe tren↓ ca să nu te simți jignit de privirea cu:ltului care taxează biletele și ca să se uite la tine ca la ultima rămă↓ îți MERIți privirea↓ a te iubi pe sine înseamnă să mănânci tot când îți pune mama-n farfurie indiferent de vârstă↓ nu există comentariu la mamă↓ și la tată↓ nu există↓ a o să spuneți bineacuma mergem în post și-o să ne pună ai noștri exact în joia mare cârnați↓ nași↑ unde-i problema↑ păidada vrem să postim↓ păi cine vă oprește↑ niciun părinte nu încalcă binele copilului↓ îi vrea binele chiar exagerează cu vrutul binelui↓ pui cârnatul deoparte și mănânci restu↓ dacă nu mai e nimic nu mănânci↓ e atât de simplu: nu complicați lucrurile↓ iubirea de sine înseamnă- te îndeamnă să NU complici lucrurile↓ *mă iubesc pe mine și pentru că am devenit un bun ortodox îmi trebuie o coadă lu::ngă lu::ngă* [tonalitate ironică] deși acuma de când cu Cernea asta cred că le-a mai tăiat cozile și la ai noștri↓ și *las o barbă ma::re a:șa:: și umblu totdeauna numai în...* [tonalitate ironică] era să zic în fustă da nu merge cu balu↓ și *umblu numai în pantaloni d-ăia să se vadă* [tonalitate ironică] că-s- fiți cuminți↓ demnitatea omului stă inclusiv în imaginea pe care o arată oamenilor↓ nimic nu-i mai frumos decât un tânăr care-și caută chipul și care încearcă să și-l definească care vrea să se așeze pe o- ... eu nu suport de exemplu – au venit la mine la spovedit o fată care avea un cerceț în nAs↓ era micuț așa chiar finuț↓ și zic băi↑ da↑ ce-ai în nas↑ îl dau jos↓ neă nă nă nă↓ îl dai jos mâine DUpă ce te împărtășești ca semn că te-ai împărtășit↓ zic dacă mâine te prind că vii fără inel fără cerceț în nas la împărtășit nu te împărtășesc↓ dacă Asta ești AȘA vii la Dumnezeu și dacă vrei să-I dăruiești o schimbare lui Dumnezeu DĂ-I-o după ce te-ai întâlnit cu El↓ a venit fata se uitau tantile în vârstă ca să nu zic babili... se uitau CA LA mașini străine↓ da arăta trăsnet↑ asta era cu geacă de-aia de piele știți cu-motoRIstă d-aia rea înrăită↓ cu CAsca-n mână și am zis bravo fată↑ păida nu-i așa cinstit↑ dacă ea venea cu trei batice băgate în jurul otitelor și venea cu o fustă lu:ngă de i-o țineau [tonalitate ironică] călu- diaconii de la intrare să intre cu fusta (râs în sală) la CE-i folosea fetei↑ vreau să vă spun că DUpă aceia în prezența mea↓ și-a scos în dreptul icoanei Maicii Domnului a- și zice părinte: vă rog să țineți dumneavoastră asta și să (râs în sală) mulțumesc↑ mulțumesc↓ râ:deți↓ a venit o fetiță căruia i-a murit tăticul la vreo jumătate de oră și au- s-a comportat EXceptional la înmormântare cu o DEMnitate fetița aia de m-a terminat↓ și-am zis vino↓ Maica Domnului te medaliază↓ uite-ți dă un: diamant în piept ai primit un diamant de la Maica Domnului↓ și așa cercețul din nasul fetei↓ (râs în sală) a deveni:t diamant în pieptul fetiței↓ de ce râdeți↑ Cristos transformă și restaurează lucrurile↓ noi avem tendința când nu merge ceva să aruncăm↓ sta:ți bă ușor↓ ușure:l↓ există un poet român care nu scria decât cu: creioane: aruncate de alții↓ să:racu Nichita Stănescu↓

The talk begins with the answer to the question, «What about self-love?»

P: it's si:mple↑ I mean your tooth hurts↑ you go to the dentist↓ you are hungry↑ you eat↓ you are 1
 thirsty↑ you drink↓ you want to take a little sleep⁸↑ you have a kip⁹↓ that means to love yours- at least 2
 minimally say minimally↓ how do you go bare-headed↑ in winter↓ at minus 30 degrees *just to show* 3
your colleagues that you have a tuft [ironic tone] like this [explanatory gesture with your hand]↓ pfuu¹⁰:: 4
 (laughter in the room) because this head of yours will have to be luci:d in ten twenty years when you will 5
 give birth to children and you will have to have a clear mind at o:ne in the morning and you will not be 6
 able to be clear because your hea:d↑ hurts because you have stayed with- in the wind↓ this is what loving 7
 yourself means to see yourself with your goals↓ no matter how diploma:tic you are little dads¹¹ and little 8
 moms¹² will be your maximum ranks if you don't become mothers¹³ and fathers¹⁴ at the monastery↓ or 9
 bishops whatever↓ none of our business that sector is too high for us↓ yes↑ so there is no:... be good↓ to 10
 love yourself means to see yourself↑ in your full development↓ there is no limit to love↓ you can't say that 11
 today I love myself less than yesterday↓ a: that I'm more careless today than yesterday this is another fish 12
 dish¹⁵ but... to love you- yourself means not to travel by take me home man¹⁶↓ you know: this is a sign of 13
 self-love↓ not to put your life in the hands of the first driver you see↓ no way↓ neither physically↓ nor 14
 metaphysically↓ it- to love yourself means not to go without a ticket on the train↓ so that you don't feel 15
 offended by the look of the e:ducated¹⁷ who checks the tickets and looks at you like you are the last 16
 worm↓ you DEserve that look↓ to love yourself means to eat everything when your mother gives you 17
 food on your plate regardless of age↓ there is no comment on your mother↓ or your father↓ not at all↓ a: 18
 you will say well now we are fasting and ours¹⁸ will give us sausages exactly on Good Thursday↓ so 19
 what↑ where is the problem↑ well yes but we want to fast↓ well who is stopping you↑ no parent violates 20
 the child's good↓ they want what's good for them they even exaggerate with wanting what's good↓ you 21
 put the sausage aside and eat the rest↓ if there is nothing else you don't eat↓ it's so simple: don't 22
 complicate things↓ self-love mean- urges you NOT to complicate things↓ *I love myself and because I* 23
*have become a good Orthodox I need a lo::ng lo::ng tail*¹⁹ [ironic tone] although right now since this 24
 Cernea²⁰ I think they have cut the tails of our kind too↓ *and I have a bi::g beard li:ke thi::s and I always* 25
walk only in... [ironic tone] I was about to say skirt but it doesn't go with the dance party↓ *and I only* 26
walk in those pants to see- [ironic tone] be good↓ human dignity is included in the image we show to 27
 people around us↓ nothing is more beautiful than a young man looking for his face and trying to define it 28

⁸ In Romanian, *somnic*. The term is a diminutive for *somn* (sleep) and comes from the kids' language. It can have a very strong ironical meaning when used in other contexts.

⁹ In Romanian, *nănică*. Same explanation as above.

¹⁰ Interjection; used to show disapproval, discontent.

¹¹ In Romanian, *tățici*. The term is a diminutive for *tată* (father) and comes from the kids' language. It can either show strong feelings of love and affection, or have a comic meaning.

¹² In Romanian, *mămici*. The term is a diminutive for *mamă* (mother); same explanation as above.

¹³ In Romanian, *maici*. The first meaning of the word *maică* is *mother*, but it is also used as *nun*.

¹⁴ In Romanian, *taici*. The first meaning of the word *taică* is *father*, but it is also used as *monk*.

¹⁵ In Romanian, *este altă mânăcare de pește* (that is a different story); slang.

¹⁶ In Romanian, *ia-mă nene acasă* (hitch-hiking); slang.

¹⁷ Ironical meaning; the persons checking the tickets are often considered uneducated and rude.

¹⁸ In Romanian, *ai noștri*. The possessive is used as *our parents*.

¹⁹ Irony to priests and monks with long hair.

²⁰ Remus Cernea, a Romanian politician and activist; a very controversial figure.

29 who wants to sit on a-... I cannot stand for example – they came to me for confession a girl who had an
 30 earring in her nOse↓ it was so small and so refined↓ and I said yo↑ but↑ what do you have in your nose↑ I
 31 am taking it off↓ no no no no↓ you will take it off tomorrow AFter the Eucharist as a sign of the
 32 Eucharist↓ If I see you coming to the Eucharist without the earring in your nose I am not going to do it↓ if
 33 That is who you are THAT is how you come to God and if you want to offer a change to God GIVE IT
 34 after you have met Him↓ the girl came and the old aunts, not to say harridans, were watching her... they
 35 were watching her LIKE they were seeing foreign cars²¹↓ but she was dope↑ she had a leather jacket you
 36 know with- she was a hardcore motorCYclist↓ with the HELmet in her hand and I said bravo girl↑ well
 37 isn't that fair↑ if she came *with three handkerchiefs tucked around the otitis*²² and *with a lo:ng skirt*
 38 [ironic tone] so that the monk- deacons can hold it at the entrance to enter with that skirt²³ (laughter in the
 39 room) it is NO use for the girl↑ I want to tell you that After that in my presence↓ she took it off in front of
 40 the Mother of God's icon and said fathe:r please keep this and (laughter in the room) thank you↑ thank
 41 you↓ la:ugh↓ a little girl came to me whose father died about half an hour ago and she behaved
 42 EXceptionally at the funeral with a DIGnity that little girl she killed me↓ and I said come↓ the Mother of
 43 God medals you↓ look she is giving you a: diamond and puts it on your chest you have received a
 44 diamond from the Mother of God↓ and so the earring from the girl's nose↓ (laughter in the room) has
 45 become: a diamond on the little girl's chest↓ why are you laughing↑ Christ transforms and restores
 46 things↓ we have the tendency to throw away things when they don't work anymore↓ wa:it a bit↓ easy:↓
 47 there was a Romanian poet that used to write only wi:th penci:ls thrown away by others↓ po:or Nichita
 48 Stănescu²⁴↓

3. Context

Before the actual analysis of the fragment, some information about the context of the discourse is needed. Regarding the meetings, we can speak of an implicit dialogue between Father Necula and the audience, of a macro-dialogic structure. Parishioners, students and teenagers ask the Father (mostly via social networks) various questions. The questions are evidence of the moral and spiritual turmoil of the believers, which is why Father Necula believes it is necessary to organize meetings with them, in order to provide guidance, support and understanding. The meetings are recorded and uploaded to the Internet so that the message can be accessible to as many people as possible. The target audience is, indeed, the young one, but believers of all ages come to the Father's events.

After a short prayer, the Father is presented with a list of questions that are the subject of the event (usually, the questions are thematically grouped). The speech is spontaneous and natural; between the Father and the audience there is no actual dialogue during the meetings.

²¹ In Romanian, *a se uita ca la mașini străine* (extremely amazed); slang.

²² Reference to the ears.

²³ Reference to women's clothing, as they cannot enter without a skirt covering their knees.

²⁴ He is the poet Father Necula was talking about.

4. Genre

To talk about the emergence of a new genre we need to agree upon a definition for the concept. What is genre? The notion of genre is one of the most discussed ideas in literature, each school having a certain approach to the concept. “Previous to the nineteenth century, the terms used for it were *kinds* or *species*. Genre has its source in the Latin *genus*, which refers in some cases to *kind* or *sort* or *class* or *species*” (Cohen 1986: 203). Admitting its variety of definitions and taking into consideration that each genre is composed of multiple texts, we can say that genres are open categories. Genres evolve and may disappear with the social formations with which they are associated (Adam 2001: 15). In our view, genres are changeable and alterable, each individual having the possibility to add or remove its constituents²⁵.

Thus, we will mention some of the most important directions in this field. In rhetoric, genres are seen as “typified rhetorical actions based in recurrent situations” (Miller 1984). For Gee, they are “forms of life” or “ways of being in the world” (Gee 2005), while for Seillan, genre is defined less by its intrinsic characteristics and more by the relationships established with its recipients (Seillan 2005).

In the theoretical tradition inaugurated by Mikhail Bakhtin (Bakhtin 1984), genres are not just discursive instructions, but complex rules, to be followed in their variations and possibilities of manifestation, in particular socio-discursive contexts, concerning the intentions and skills of speakers, manifested in different areas of life and knowledge. Bakhtin, whose work has influenced numerous researchers and experts, manages to situate the concept between the social and the cultural. M. A. K. Halliday also assigns genre in a social context, defining it as a “potential available in a given social context” (Halliday 1978: 111). Furthermore, the theories and methods developed by Australian researchers define genres as discursive forms used by individuals to function in the world (Martin, Rose 2008).

Another direction is that of Bauman, according to which the genre is a speech style that is oriented towards the production and reception of certain types of texts (Bauman 2000: 84). From this point of view, the genre is a set of conventional characteristics meant to cope with recurring communicative requirements. However, it cannot be said that there is a perfect correlation between genres and speech events. Although certain genres can be identified with specific contexts, they can also be recognized outside these primary contexts. Therefore, each genre will be distinguished by its thematic or referential features, as a tool for coding and expressing knowledge and experiences (*ibidem*: 85).

Our intention is not to make an exhaustive presentation of the concept, nor to adhere to any of the theories mentioned above. Thus, in order to avoid possible dissensions and to focus on what interests us, namely the emergence of a new discursive genre in the Romanian religious space, we will consider the genre a tool that helps us better understand how texts are built and also how they interact with each other.

We believe the fragment that we chose to discuss shows that the new genre combines elements of classical sermons, argumentative structures and colloquial discourses, but they transcend each one through stylistic cohesion.

In the transcribed text, the innovation stands out both at the formal level – structure and organization – and at the content level. The influences of the traditional sermons are obvious, given the professional training of the speaker. Also, the presence of specific elements of argumentation

²⁵ Idea presented by Bronckart in *Activité langagière, textes et discours* (Bronckart 1997: 138).

is justifiable in the speech of Father Necula, because it derives from the main purpose of the meetings, namely the transmission of the biblical message and the persuasion of the audience in this direction. The innovation is found, especially, at the lexical level, the Father's speech being framed in a familiar register, not of a religious nature. Also, the structuring of the lecture and the nonverbal and paraverbal elements accentuate the originality of the discourse. All these aspects will be treated in the analysis of the fragment.

5. The homily

It should be noted from the outset that the speaker's intention is not to preach, explain, and comment on a text or a biblical moment.

In order to better understand the stylistic innovations of Father Necula's speech, we must present the classical structure of a homily. The homily or the sermon is the speech that the priest gives to the faithful, usually in the church, to clarify or justify various religious texts, concepts, virtues, etc. There are two types of homilies: the small homily, also called exegetical, and the large, thematic homily, the first having the role of explaining the biblical passages, and the second, of presenting and analyzing a single moral theme (Cristescu 1958: 46-58).

The thematic, moral homily aims to shape the opinion of the listeners and to encourage religious practices. Being one of the most important parts of a service and focusing on the virtues of the faithful, the sermon has a very well-defined structure, which has been pursued since the beginning of church oratory. Sermons, built on the model of Christ's speeches, are not only a way to popularize the biblical message and educate parishioners in the Christian spirit, but also a way for the preacher to present himself as a representative of the Church, as a guide.

The classical homily has 7 main moments: the text, the way of addressing, the introduction, the announcement of the theme, the prayer/the invocation, the analysis of the theme and the conclusion (Petrescu 1977). Because some of these are quite obvious, we will focus only on those we consider notable for our demonstration.

The text is the written support on which all sermons are based and it is chosen according to the event, according to the church calendar. Each text has a moral theme, which is why each major homily will focus on a single theme. The way of addressing refers to the structures that the priest uses to name the faithful (*My dear ones!*, *Beloved believers!*, *Children!*, *Brothers and sisters!*, *True Christian believers!* etc.). Through it, a relationship is established between the preacher and the audience: the priest is the moral authority, and the parishioners are the ones who receive the teachings of the priest. The announcement of the theme, as the name implies, is the moment when the speaker specifies the topic of his speech, so that people know what to refer to. The next moment, the invocation, is a short prayer addressed to God or to the saint whose remembrance is celebrated on that day. The invocation aims to create an atmosphere of peace of mind and to deepen the connection with divinity.

The three moments we have chosen to discuss separately, the introduction, the analysis of the theme and the conclusion, represent the actual discourse of the preacher.

The introduction, the first part of the homily, is when the priest prepares the parishioners for preaching. In addition to briefly presenting the theme, the priest should explain to the faithful why it is important to listen to the sermon and follow the counsel he gives. The analysis of the theme is the explanation in the true sense. Here, the priest develops his ideas, exposes his evidence, and tries to persuade the will of the hearers. It is the moment of education, of training in the religious spirit, of moral and soul transformation. Finally, the conclusion, the final part of the homily, should be a summary of the whole sermon, but with an emphasis on actual ideas, applicable in daily life.

The conclusion is a kind of guide for believers, a list of actions that will facilitate their path to an exemplary religious life.

We consider that these three moments are the most important because they allow the speaker to have an original speech, which reflects his personality. The purpose of the religious discourse, especially during the sermon, is to change and build a behaviour of confirmation and adherence to Christian ideology (Guia 2008: 124). However, the canons allow priests to adapt their discourse to the public and the actual context of the sermon. The rules that the representatives of the Church must respect are the grammatical correctness, the figurative speech and the embracing of the church style²⁶ (Toader 1997), but the particularities of expression cannot be normative. During these three moments, the priest manages to capture the attention and interest of the parishioners, through religious teachings, but also through the closeness of soul, through the development of the feeling of common love²⁷.

In other words, the sermon is the fundamental discourse in a service, both for the priest, who exercises his moral authority, and for the listeners, who become witnesses of the manifestation of the divinity. Preaching is, in fact, a synergistic act. On the one hand a divine-human act, an act of common creation, of God and the consecrated servant, on the other hand an inter-human act, as a result of the mysterious but real dialogue between the preacher and the hearers (Gordon 2001: 226). The definition that Father-Professor Gordon formulates for the concept of sermon surprises the fact that it is oriented not only to the side dominated by divinity, but also to the real interaction between the speaker and the interlocutors. The second aspect of the definition is the one exploited mainly by Father Necula in his speech, which demonstrates, from the very beginning, the distance from traditional preaching.

The first specific element of the sermon is the moralizing content. In our case, the whole speech is an answer to the question *What about self-love?*. This means that the speaker is from the beginning in a position of moral superiority over the audience. He is the one who teaches others, who advises, who provides guidelines (*there is no comment on your mother↓ and father↓ - 20*). Therefore, one cannot speak of a proper dialogue, of an exchange of remarks, because, as in the case of the sermon in the place of worship, the speaker focuses strictly on the transmission of ideas.

A second aspect that is influenced by the traditional sermon is the relationship between pathos, ethos and logos. In Father Necula's speech, the frequent appeal to emotions and personal experiences is constant (*I cannot stand for example - 32*). Oral expression abounds in elements of the speaker's affective and emotional involvement (Bochmann, Dumbrava 2002: 103). The usage of the first person singular is almost obligatory in such a framework, being imposed by the situation of oral communication and by the institutional report (Zafiu 2010: 29). In terms of ethos, the speaker knows how to adapt his speech to the audience and his personality due to his professional training – pedagogue and speaker. He manages to capture the interlocutor's attention, to impose himself as a presence and as a moralizing instance and, at the same time, to arouse curiosity and interest. It is not enough for a preacher to be well informed and to relate fluently to what he has

²⁶ By church style is meant a coherent discourse, easy to understand, but not imitating secular speech.

²⁷ Concept used to name the relationship that is created between the priest and the believers, in order to glorify God.

to say. If his speech lacks personality and originality, he risks not being liked by the listeners (Baştovoi 2014: 15).

One can speak of the existence of an evaluative and emotional lexicon in this fragment (*and looks at you like you are the last worm*↓ *you Deserve that look*↓ - 18), the two being found in the text of the traditional sermon, but the logos used by Father Necula it is not predominantly religious. On the contrary, he falls into the realm of the familiar, even the jargon (*but she was dope*↑ - 38) language. Indeed, the discourse of the sermon allows and encourages freedom of expression, being recommended to get as close as possible to the current communication, but the fixed structures, with ritual character and the specific terms from the church field are missing in this case. However, the last part of the fragment reminds us of the text of the traditional sermon, so that it refers to the divine activity of two of the most representative religious images: Christ and the Mother of God.

Also specific to moral preaching is the influence of the interlocutor's opinion in order to practice Christian virtues (Gordon 2001: 254). Although the argumentative nature of the speech is obvious - an aspect that will be discussed later - one cannot speak of a complete intention to persuade the audience, because the purpose of the whole event is to respond to the call of the faithful, not to convince them.

Although it keeps the essence of the traditional sermon - the transmission of the biblical message and Christian values - Father Necula's speech cannot be included in this category of oral discourses. It lacks the ritual and solemn character of a moral sermon, as well as the content (a text from the Holy Scripture or a religious moment) and specific language. In addition, the communicative context – the appeal to social networks – directs the exposure to a new discursive genre.

6. The argumentative structure

The analyzed fragment deviates considerably from the form of the traditional sermon and approaches to a clear argumentative structure. The sermon itself, as a type of discourse, connotes argumentative sequences, although, initially, it was purely explanatory.

“Argumentation normally involves identifying relevant assumptions and conclusions for a given problem being analyzed. Argumentation may also involve chains of reasoning, where conclusions are used in the assumptions for deriving further conclusions” (Besnard, Hunter 2008: 1).

Taking into consideration that one of the purposes that argumentation has is the persuasion of the interlocutor, we can talk about two implications of the concept: the intention of the speaker to convince its audience and the effect produced on the interlocutor – effect that is anticipated, to a certain extent, by the speaker (Stati 1998: 3). Obviously, an attempt is made to influence the opinion of the audience and its vision on the religious reality, but the argumentative structure stands out through the organization of the answer.

Therefore, it appears formulated in the first line: self-love is simple. To support this, Father Necula uses four arguments. Each of these arguments becomes a sub-thesis, bringing new grounds to illustrate them. Macro-argumentation is of the deductive type, starting from a general idea and arriving at specific ideas - the simplicity of love rendered through four examples. In the case of the sub-theses, the deductive argumentation is combined with the inductive one, demonstrating the spontaneity and naturalness of the discourse.

The scheme below has the role of clarifying the argumentative stages of the fragment:

Self-love is simple (1) - THESIS

- **Argument 1:** To love yourself means to see yourself with your goals (8-9)
 - you go to the dentist when you have problems (1)
 - you eat when you are hungry (1)
 - drink when you are thirsty (2)
 - you rest when you are tired (2)
 - dress appropriately, depending on the season and temperature (3)
- **Argument 2:** To love yourself means to see yourself in your full development (12)
 - care for one's life (13)
 - purchase of the ticket (17)
- **Argument 3:** To love yourself means to respect your parents (19)
 - food offered by parents is not refused (19)
 - food offered by parents is not disputed (20)
- **Argument 4:** Loving yourself means not complicating things (25)
 - appearance care (30)
 - young motorcyclist (32)
 - the girl from the funeral (45)

In the case of this fragment, there are not many argumentative connectors, so we can talk about a rhetorical argumentation, about the verbal activity through which the one who states the hypothesis tries to convince his interlocutor to look at the problem from the same perspective; in other words, the process by which the other is determined to believe something is highlighted here (Doury, Moirand 2004: 18).

As discursive marks with an argumentative role, the following stand out: *I mean* (1) - exemplification role, announcing the arguments, *because* (5) - justifying role, explaining the argument, *so* (11) - conclusive role, *but* (14) - opposition mark, *so what* (21) - thematic change, rejection of the argument, *well* (22) - objection mark, *and so* (48) - conclusive role (Chiorean 2013: 301).

Although the argumentative structure is obvious in this case, the reason why the fragment cannot be considered an argumentative text in its entirety is deduced from the definition offered by Stati, a definition mentioned above. This speech lacks (partially) the first component of persuasion, namely the intention to persuade. There is no denying that the speaker desires to bring the audience closer to the faith and the religious sphere and to transmit Christian moral values, but the initial intention is to answer questions, to explain.

7. Adapting to the context

Probably the most interesting aspect proposed by this fragment is how the speaker adapts to the communicative context; at the same time, we consider that this is the element that determines the unusual character of the genre and that differentiates the discourse from both the traditional sermon and the argumentative text.

Language is seen by psycholinguists in its development as a process, and not as a static fact, and communication is seen as an activity molded on the evolution of reality. In the process of communication, the principle of adaptation to the context must be respected (Drăgulescu 2008: 141).

The speaker adapts his speech according to the characteristics and reactions of the audience both verbally and nonverbally/paraverbally. We have mentioned earlier that the language that predominates in this fragment is the familiar one, but there are also influences of the jargon register. We have also specified that the target audience is the young one. Therefore, the terms and examples offered for the defense of the thesis are chosen from the everyday communication sphere, accessible to young people. Thus, Father Necula manages to become credible and gain the trust of the interlocutors. The structure and forms of oral discourse are dependent on the identity and status of the interlocutors, the nature of the relationship between them, the place and the moment when it is produced (Ionescu-Ruxăndoiu 1999: 19).

The elements of lexical creativity that curl the comic (*fathers* - 8), the ironic tonality (*if she came with three handkerchiefs tucked around the otitis and with a lo:ng skirt* - 40-41), the explanatory gestures - also with ironic meanings (the modal deictic *like this* - 4) and the jargon (*and I said yo↑* - 33, *but she was dope↑* - 38) contribute to the creation of a tacit relationship of trust between the participants. Discourse is like a reservoir of communication resources that determines us to behave appropriately to the context and that, at the same time, transmit information about how to anticipate the partner's intentions (Kerbrat-Orecchioni, Traverso 2004: 46).

Also, the speaker's attitude can be deduced through discursive marks, the procedures that speakers use to construct conversation (Pavel 2013: 223). These marks, which lose their propositional content, are linguistic clues that signal the possible communicative intentions of the speaker (Fraser 1996: 323). In addition, they are a sign of orality.

Unlike argumentative connectors, whose number is quite small, numerous discursive marks are found in this fragment. Whether it is attention markers, which suggest a thematic change (Fraser 2009: 892) or comment markers, through which the speaker expresses his opinion indirectly (*ibidem*: 896), the discourse is constructed naturally, according to the communicative context. Thus, it stands out: *say* (2) - with the role of structuring the discourse and categorizing, *whatever* (11) - a mark of disagreement, *yes* (11) - a mark that ensures feedback, *you know* (15) - fixed structure through which feedback is ensured, *well* (20) - thematic change, *yo* (29) - introduces the reported discourse, *yes* (38) - conversational marker, *you know* (39) - categorizer.

Adaptation to the context is also achieved through the diversity of discourse; at the same time, it demonstrates the spontaneity and veracity of the discourse, because oral discourse is often composed of fragmented and/or incomplete verbal sequences, as the speaker relies largely on the information already held by the interlocutor (Dascălu Jinga 2002: 8).

In addition to the elements of argumentative nature and those of religious origin, the existence of micro-narratives is also noticed, with the role of sub-arguments, but also of a fictitious dialogue (20), which makes the speech more vivid.

8. Conclusions

The paper has showed our perspective on the emergence of a new genre, a discourse that moves away from the rigors of traditional sermons and adopts an argumentative structure to respond as clearly as possible to the spiritual needs of today's Romanian Orthodox society. The modern religious paradigm tends to focus on freedom of choice, on changing practice in relation to people's needs. It allows both believers and representatives to return to a natural approach to divinity, to a subjective truth in which the believer has priority.

One of the innovations was the organization of meetings - a context conducive to the emergence of a new genre - given that classical religious discourses need a formal framework (place of worship or other specially arranged places).

After presenting the specifics of a classical homily and the argumentative structure, creating the scheme of the speaker's argumentation, I mentioned the originality of Father Necula's speech through numerous discursive signs and colloquial constructions. In addition, the actual organization of the discourse (more precisely, the micro-narratives with the role of sub-arguments and fictitious dialogue), doubled by various forms of non-verbal expressions, is another innovation, as religious discourses are not based on such procedures.

Since Father Constantin Necula is the most important expert (so far) who adopts a «modern» style in organizing dialogues with believers, it remains to be seen whether the new genre will be successful and whether its model will become a source of inspiration for other representatives of the church.

The combination of pathos and logo creates a specific ethos: the image of a nonconformist and innovative speaker, open to modernity, but especially refusing common opinion and comfortable clichés to provoke paradox, to challenge (Zafiu 2010: 36).

REFERENCES

- Adam, Jean-Michel (2001), 'Types de textes ou genres de discours? Comment classer les textes qui disent de et comment faire?' in *Langages*, no.141.
- Bakhtin, Mikhaïl (1984), *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard.
- Baştovoi, Savatie (2014), *Cînd pietrele vorbesc*, Galaţi, Cathisma.
- Bauman, Richard (2000), 'Genre', in *Journal of Linguistic Anthropology*, no. 9.
- Berger, Peter L. (1967), *The Scared Canopy: Elements of a Sociological Theory of Religion*. Garden City, New York, Doubleday & Company.
- Besnard, Philippe, Hunter, Anthony (2008), *Elements of Argumentation*, Cambridge, The MIT Press.
- Bochmann, Klaus, Dumbrava, Vasile (2002), *Limba Română vorbită în Moldova istorică*, vol.I, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag.
- Bosch, D.J. (1991), 'Transforming mission: Paradigm shifts', in *Theology off Mission*, New York, Orbis.
- Bronckart, Jean-Paul (1997), *Activité langagière, textes et discours*, Lausanne-Paris, Delachaux & Niestlé.
- Chiorean, Luminița (2013), 'Despre conectorii textuali. Cu referire la adverb', in Boldea, Iulian (ed.), *The Proceedings of the "European Integration – Between Tradition and Modernity*, vol.V, Târgu-Mureş, Editura Universităţii "Petru Maior".
- Cohen, Ralph (1986), 'History and Genre', in *The New Literary History*, Vol. 17, no.2.
- Cristescu, Grigore (1958), 'Omilie mare și omilie mică sau omilie tematică și omilie exegetică?' in *MMS*, an XXXIV, no. 1-2.
- Dascălu Jinga, Laurenția (2002), *Corpus de română vorbită (CORV). Eșantioane*, București, Oscar Print.
- Doury, Marianne, Moirand, Sophie (2004), *L'Argumentation aujourd'hui*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.
- Drăgulescu, Radu (2008), 'Teoriile psiholingvistice ale comunicării', in *Annales Universitas Apulensis. Series Philologica*, nr.9, Alba Iulia, Aeternitas.
- Fraser, Bruce (1996), 'Pragmatic Markers', in *Journal of Pragmatics*, no.24.
- Fraser, Bruce (2009), 'Topic Orientation Markers', in *Journal of Pragmatics*, no.41.
- Gee, J. P. (2005), *An introduction to discourse analysis: Theory and method (2nd ed.)*, New York, Routledge.
- Gordon, Vasile (2001), *Introducere în omiletică*, București, Editura Universităţii din București.
- Guia, Sorin (2008), 'Întrebarea ca strategie argumentativă', in Hoarță Cărașu, Luminița (coord.), *Comunicarea: ipoteze și ipostaze*, Iași, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza”.
- Halliday, M. A. K. (1978), *Language as social semiotics: the social interpretation of language and meaning*, London, Arnold.
- Hughes, T. P. (1986), 'The seamless web', in *Social Studies of Science*, no.16.
- Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana (1999), *Conversația. Structuri și strategii*, București, All.

- Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana (coord.) (2007), *Interacțiunea verbală (IV II)*, București, Editura Universității din București.
- Kerbrat-Oricchioni, Catherine, Traverso, Véronique (2004), *Types d'interactions et genres de l'oral*, Revue Langages, no.153.
- Martin, J. R., Rose, D. (2008), *Gender relations: Mapping culture*, London, Equinox.
- Miller, C. R. (1984), 'Gender as a social action', in *Quarterly Speech Journal*, no.70.
- Pavel, Aurelia Nicoleta (2013), 'Discursive Markers in Romanian. Terminological and Conceptual Aspects', in Boldea, Iulian (ed.), *The Proceedings of the International Conference Literature, Discourse and Multilingual Dialogue*, vol.I, Târgu-Mureș, Arhipelag XXI Press.
- Petrescu, Nicolae (1977), *Omiletica*, București, Editura I.B.M. a B.O.R.
- Rip, Arie, Kemp, René (1998), "Technological change", in Rayner, Steve, Malone, Elizabeth L. (editors), *Human choice and climate change. Volume II, Resources and Technology*, Columbus, Battelle Press.
- Seillan, Jean-Marie (éd.) (2005), *Les genres littéraires émergents*, Paris, L'Harmattan.
- Singer, C. et al. (eds.) (1954), *A History of Technology, Volume I: From the Beginning to the Fall of Ancient Empires*, Oxford, Oxford University Press.
- Stati, Sorin (1998), 'Le texte argumentatif', in Hundsnurscher, Franz, Weigand, Edda, *Beiträge zur Dialogforschung*, no.16, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.
- Toader, Ioan (1997), *Metode noi în practica omiletică*, Cluj-Napoca, Editura Arhidiecezană.
- Van Dijk, Jan (2006), *The Network Society. Social Aspects of New Media*, Cornwall, TJ International.
- Zafiu, Rodica (2010), 'Ethos, pathos și logos în textul prediciei', in Gafton, Alexandru, Guia, Sorin, Milică, Ioan (ed.), *Text și discurs religios*, vol.II, Iași, Editura Universității "Alexandru Ioan Cuza".

ALEXANDRA GABRIELA OLARU • PhD student at the School of Linguistic and Literary Studies, UBB; research assistant at the Institute of Linguistics and Literary History «Sextil Puscariu»; associate professor at the Department of Romanian Language, Culture and Civilization, Faculty of Letters, UBB; research fields: Romanian as a foreign language, discursive genres, lexicology.

E-MAIL • alexandra_gabriela_1994@yahoo.co

ItINERARI

TRADURRE FILM MISTILINGUI NELLA DIDATTICA UNIVERSITARIA DI LINGUA TEDESCA

Due casi studio

Lucia CINATO

ABSTRACT • *Translating Multilingual Films in German-language University Teaching. Two case studies.* This paper will examine some translation proposals for German-language films with mixed linguistic repertoires characterized by intra-linguistic variations of both diatopic and diastratic types and by the coexistence of several linguistic codes. These proposals, based on two case studies which were analysed during a workshop of the Master's degree course in Translation at the University of Turin, are intended to explore the possibility of preserving more language varieties in audiovisual translation and to encourage the reflection on the strategies of translation of mixed-language films in both teaching and professional fields.

KEYWORDS • German-language films; foreign language teaching; audio-visual translation; dubbing and subtitling; language varieties and translation.

1. Introduzione

In questo contributo verranno presentate alcune proposte di traduzione di dialoghi per il doppiaggio e, in alcuni casi, per la sottotitolazione, relative a film in lingua tedesca con repertori linguistici mistilingui¹ caratterizzati da variazioni intra-linguistiche sia di tipo diatopico che diastratico e da compresenza di più codici linguistici. Tali proposte, scaturite da lavori condotti con studenti e studentesse del corso di Laurea magistrale in Traduzione dell'Università di Torino all'interno di un *workshop* incentrato sulle tecniche traduttive di film mistilingui, sono da intendersi come suggerimenti in ambito didattico che andrebbero poi perfezionati da un adattatore o da un esperto del settore per verificarne l'effettiva possibilità di realizzazione. Non hanno dunque la pretesa di 'funzionare' in modo assoluto come dialoghi per il doppiaggio ma si propongono come riflessioni di

¹ "Il termine *mistilinguismo* è usato correntemente come sinonimo di *plurilinguismo* sia per i casi in cui in una comunità sono presenti due o più lingue, sia per i discorsi prodotti da un parlante, in una stessa situazione, in cui compaia più di una lingua", cfr. Bruno Moretti in <http://www.treccani.it/enciclopedia/mistilinguismo> (Enciclopedia-dell'Italiano). Per un approfondimento sul tema della variazione socio-geografica e la traduzione della coppia di lingue tedesco-italiano, cfr. Cinato/Amico di Meane (2019).

tipo linguistico-contrastivo nel campo della resa delle varietà e della variazione². Le diverse varietà infatti, ormai da tempo presenti nel cinema di lingua tedesca, sono generalmente standardizzate nella versione doppiata, dove per lo più si cerca di sopperire a questa perdita con l'utilizzo di registri marcati in diamesia o in diastratia³, come più volte messo in evidenza dai lavori di Heiss (2004, 2010, 2016). Tuttavia, come rileva Buffagni (2017, p. 121) a proposito della sottotitolazione – ma questa considerazione si può senz'altro estendere anche al doppiaggio –, «vi è una nuova consapevolezza in pellicole recenti, laddove il pubblico atteso lo consenta, circa la necessità di una maggiore corrispondenza tra parlato e sottotitolo con riferimento ai tratti della dimensione diastratica e diafasica». Si può infatti affermare che il pubblico di oggi sia maggiormente preparato ad accettare differenziazioni linguistiche presenti nel cinema non solo tedesco, che rispecchiano sempre di più la realtà plurilingue⁴ di molti ambienti caratterizzati dal contatto fra persone di lingue e culture diverse (Diadori 2003, p. 2).

Partendo nel prossimo paragrafo da una breve rassegna sulla resa del plurilinguismo nel panorama cinematografico attuale, con particolare riferimento all'adattamento del film tedesco *Almanya – Willkommen in Deutschland* (2011) – teso, come vedremo, ad appiattare tale elemento – illustrerò come tali differenziazioni linguistiche abbiano un grande potenziale, che può essere sfruttato per la didattica delle lingue straniere nell'ambito dell'insegnamento della traduzione, con focus da un lato sul riconoscimento delle diverse varietà linguistiche, dall'altro sulla ricerca di possibili strategie traduttive alternative, compresa l'alternanza di doppiaggio e sottotitolazione⁵, che si possono adottare per conservare tali tratti senza alterare l'equilibrio tra i vari elementi dell'originale e suscitare così presso il pubblico di arrivo della traduzione italiana un effetto equivalente a quello suscitato dalla versione originale sul proprio pubblico⁶. A questo scopo verranno analizzate possibili rese di due film non adattati per il pubblico italiano, ossia la pellicola tedesca *300 Worte Deutsch* (2015) e quella prodotta per la televisione svizzera *Plötzlich Deutsch* (2014). In entrambi i film il plurilinguismo e le variazioni intra-linguistiche hanno un ruolo fondamentale nella caratterizzazione dei personaggi e in parte anche come tema stesso del film. Per questo motivo tali pellicole si prestano molto bene, a livello didattico, a uno studio finalizzato alla ricerca di strategie traduttive adeguate ad esprimere questa polifonia, in linea con le nuove prospettive di applicazione degli studi sulla variazione linguistica alla didattica universitaria per un livello avanzato delle lingue straniere⁷, volta a favorire una maggiore attenzione a questo fenomeno (cfr. ad es. Re-

² In particolare i dati qui proposti sono ricavati dai lavori delle studentesse Francesca Martulli e Valentina De Cosmis (Università di Torino, a.a. 2015-2016).

³ Per i concetti di diatopia (legata alla localizzazione geografica dei parlanti), diastratia (differenziata in base all'appartenenza dei parlanti a diversi strati, fasce e gruppi sociali), diafasia (differenziata in base alle situazioni di impiego della lingua) e diamesia (differenza tra scritto e parlato), cfr. Berruto (2017).

⁴ Per la definizione di plurilinguismo, ossia la varietà di lingue che un individuo o un insieme di individui sono in grado di utilizzare, e la differenza con il termine multilinguismo (quest'ultimo legato alla realtà territoriale e alla presenza di più varietà linguistiche), cfr. Königs (2004).

⁵ Per doppiaggio si intende l'operazione con cui un film viene dotato di un sonoro diverso da quello originale, per eliminare difetti tecnici o di recitazione o trasferire il parlato in una lingua diversa. Con sottotitolazione ci si riferisce al complesso dei sottotitoli di cui è corredato un film proiettato in lingua straniera e non doppiato, cfr. <http://www.treccani.it/vocabolario/>. Per la traduzione audiovisiva cfr. Paolinelli/Di Fortunato (2005); Pavesi (2005); Perego (2005); Chiaro (2008); Chaume (2012); Perego/Taylor (2012); Díaz Cintas/Remael (2020).

⁶ Mi riferisco qui al concetto di equivalenza dinamica (Nida 1964) e funzionale (Nord 1990).

⁷ Si intende qui il livello B2 del Quadro comune di riferimento per la conoscenza delle lingue (QCER).

ershemius/Ziegler 2015). Pur non avendo la pretesa di suggerire soluzioni realmente applicabili al mercato del doppiaggio, in quanto per lo più proposte create *ad hoc* per risolvere problemi specifici dei casi presentati, né di fornire a professionisti del settore un *vademecum* completo per casi simili, mancando la necessaria attenzione ad aspetti tecnici quali l'impatto che certe battute possono avere sulla sincronia labiale o l'effetto concreto che certi dialoghi producono sullo spettatore, si intende qui evidenziare l'aspetto di riflessione e presa di coscienza su questo tema, senz'altro utile come esercizio traduttivo anche in corsi non necessariamente volti alla formazione specifica di traduttori audiovisivi⁸. Si è dunque lavorato ipotizzando la presenza di due persone diverse, un traduttore che traduca le battute dell'originale, e un adattatore/dialoghista che le renda adeguate per la recitazione.

Dal punto di vista didattico, prima di arrivare alla formulazione delle proposte traduttive, si sono fatti diversi *step*, essenziali per la riflessione sulle strategie da adottare, che hanno riguardato: una breve panoramica sulle difficoltà legate alla resa delle varietà linguistiche in traduzione e la disamina delle macrostrategie relative alla resa di film plurilingui; una fase di analisi dei film scelti con conseguente trascrizione del copione dei film; infine, la fase di ricerca di strategie adeguate, conseguente all'analisi del panorama traduttivo esistente. Anche in questa sede, prima di presentare le proposte traduttive (par. 3.1 - 3.4), verrà fornita una veloce rassegna delle pratiche di resa del plurilinguismo in ambito internazionale (par. 2) e, più nello specifico, in Italia, per avere un quadro generale delle tendenze attuali. Nel par. 3 verranno presentati sommariamente i film su cui si è lavorato, e nei successivi sotto-paragrafi si cercheranno soluzioni di doppiato con connotazioni specifiche riferite ai film presi in esame nonché di utilizzo dei sottotitoli in abbinamento al testo originale o al doppiaggio, individuate in sede didattica. Le due diverse tecniche della sottotitolazione e del doppiaggio verranno qui proposte come tecniche che possono integrarsi l'una con l'altra, come indicato da Heiss (2016), dal momento che usare entrambe può essere una possibile soluzione, forse la migliore, per affrontare la traduzione di film con dialoghi plurilingui, nel caso in cui si voglia preservare tale caratteristica anche nella lingua di arrivo e ricostruire, per quanto possibile, il mosaico linguistico dell'originale (cfr. Diadori 2003; O'Sullivan 2011). Particolare attenzione sarà infine rivolta al confronto tra la lingua tedesca e la lingua italiana per evidenziare asimmetrie e strategie comuni nella resa filmica.

2. Pratiche di resa del plurilinguismo nel panorama cinematografico attuale

A partire dagli anni Novanta del secolo scorso nella produzione cinematografica tedesca e internazionale è aumentato considerevolmente il numero di film che affrontano il tema del multiculturalismo, non solo sul piano contenutistico ma anche linguistico. Questa evoluzione ha avuto immediate ripercussioni nel campo della traduzione audiovisiva in quanto ha posto, e ancora pone, il problema del modo in cui affrontare il plurilinguismo, quali strategie adottare e quante diverse modalità traduttive proporre a un pubblico come quello italiano, abituato quasi esclusivamente al doppiaggio sia al cinema sia alla televisione, al fine di rendere tali prodotti pienamente fruibili (Baldo 2009; Corrius/Zabalbeascoa 2011; De Bonis 2015 b e c; Diadori 2003; Heiss 2004; Minutella 2018; Voellmer/Zabalbeascoa 2014; Zabalbeascoa/Voellmer 2014, et al.). A questo proposito

⁸ Sull'utilità della traduzione filmica come pratica didattica, cfr. Heiss (2000). Sul fatto che la "traduzione multimediale significa [...] elaborazione complessiva di un prodotto multimediale e non solo delle sue componenti linguistiche" cfr. Heiss (1996), p. 15.

occorre tenere conto del fatto che la tecnica del doppiaggio è in aumento anche in paesi come la Svizzera dove, a causa del multilinguismo e di molteplici dialetti, la sottotitolazione è sempre stata favorita (Heiss 2016, p. 7). Per contro, come rilevano Bruti/Buffagni/Garzelli 2017, si osserva oggi una propensione all'uso della sottotitolazione anche in paesi inclini al doppiaggio soprattutto per rispondere all'esigenza di un pubblico giovane e preparato di accedere al testo nella versione originale e far fronte a un ampliamento esponenziale del mercato audiovisivo nelle sue molteplici forme.

Nel panorama italiano del doppiaggio è possibile individuare tre macrostrategie in relazione alla resa di film plurilingui (intesi qui anche come contenenti varianti nazionali/regionali di una stessa lingua, ad es. *Hochdeutsch, Schweizerdeutsch, Bayrisch*, ecc.⁹): la riduzione quantitativa delle situazioni plurilingui, la neutralizzazione e la preservazione (cfr. De Bonis 2015b, p. 243 s., qui citati con diverso ordine). La prima strategia si presenta come una soluzione di compromesso tra la neutralizzazione e la preservazione. Essa consiste nella riduzione quantitativa delle situazioni plurilingui presenti nella versione originale con il risultato che sia la lingua primaria sia quelle secondarie tendono a essere tradotte nella lingua di arrivo, con una parziale conservazione delle lingue secondarie nei soli casi in cui gli addetti alla versione italiana ritengano necessario o consigliabile mantenerle. È una strategia piuttosto ricorrente nell'industria italiana del doppiaggio, anche se sovente porta a casi di incongruenza linguistica. Un esempio è il film *Un bacio appassionato* di Ken Loach del 2004, ricco di elementi della cultura punjabi e pachistana e incentrato sul conflitto fra identità diverse, dove si cerca di compensare la standardizzazione linguistica che prevale nel film facendo adottare ai genitori del protagonista un'intonazione straniera che serve a sottolineare, a livello fonologico, la distanza che separa prima e seconda generazione (cfr. De Bonis 2015a, p. 147; De Bonis 2015b, p. 260; Monti 2009, 2014; Bonsignori 2012; Bonsignori/Bruti 2014)¹⁰. Questa strategia della resa tramite accento geografico specifico si trova in numerosi film e prodotti, come ad es. *I Simpson*, la sitcom statunitense dove ai personaggi che nell'originale parlano un inglese caratterizzato dalle varianti scozzese o irlandese, si è attribuita una parlata regionale sarda e napoletana (cfr. Barra (2007); Fusari (2007); Ferrari (2010); Dore (2019); Parini (2019); Minutella (2021)); nella trilogia del celebre film *Il Padrino* di Francis Ford Coppola, dove i personaggi mafiosi utilizzano uno pseudo-siciliano¹¹; nel film d'animazione Disney *Gli Aristogatti*, dove il gatto Romeo, che nella versione originale è di origini irlandesi, parla romanesco (cfr. Bruti 2009); o nel film di Pedro Almodòvar *La mala educación*, in cui gli adattatori italiani hanno scelto di far parlare a uno dei protagonisti un italiano con forte accento spagnolo¹².

⁹ Il tedesco è suddiviso in varietà nazionali che rappresentano allo stesso modo la lingua standard (*nationale Sprachzentren*) e le corrispettive tre varietà nazionali: il tedesco germanico (*deutschländisches Deutsch*), il tedesco austriaco (*österreichisches Deutsch*) e il tedesco svizzero (*schweizerisches Deutsch*, cfr. Ammon 1995, p. 42 s.). Queste diverse varietà si differenziano attraverso una serie di varianti nazionali (teutonismi, austriacismi e elvetismi), che si evidenziano soprattutto nel lessico e nei tratti prosodici e fonetici, ma anche su altri piani linguistici, come quello grafematico, morfosintattico e pragmatico. In Svizzera prevale l'uso di dialetti locali e in situazioni ufficiali si utilizza lo *Schwyzertütsch*, essendo il tedesco standard considerato una lingua straniera e utilizzato solo nella forma scritta (Cinato 2019). Si ha dunque una forma di diglossia generalizzata, vale a dire una forma di bilinguismo consistente nell'uso alternato di lingua ufficiale e dialetto a seconda dei contesti e delle situazioni (<https://dizionari.repubblica.it/Italiano/D/diglossia.html>).

¹⁰ Sulla traduzione delle varietà regionali nei film di Ken Loach cfr. Taylor (2006) mentre sulla traduzione di dialetti e socioletti al cinema e in televisione cfr. Ranzato (2006 e 2010); Minutella (2020) et al..

¹¹ Cfr. a questo proposito Parini (2009) che esamina come nel doppiaggio italiano dei cosiddetti "mafia movies" si ricorra in genere all'uso dell'italiano regionale o del dialetto siciliano come strategia compensativa per trasmettere al pubblico italiano la presenza della varietà dell'inglese parlata dagli italo-americani.

In alcuni casi la scelta ricade addirittura su accento o lingua inventata come nel film *Giù al Nord*, come vedremo meglio nel par. 3.3.

La seconda strategia consiste nel neutralizzare la diversità linguistica presente nei dialoghi originali attraverso il doppiaggio dell'intero film in lingua italiana. In questo modo, un prodotto plurilingue viene trasformato in uno monolingue con conseguenze anche rilevanti sulla qualità della versione di arrivo, in quanto l'intero impianto narrativo del film può venire compromesso. L'appiattimento linguistico è, ad esempio, alla base della versione italiana di film tedeschi come *Gegen die Wand (La sposa turca)* (2004) e *Almanya – Willkommen in Deutschland (Almanya – La mia famiglia va in Germania)* (2011). Quest'ultimo film, analizzato da Buffagni 2017 e Heiss 2014, presenta sul piano del plurilinguismo molti fenomeni di *code-switching* o di *code-mixing*¹³ tra tedesco, turco, *Gastarbeiterdeutsch* (varietà del tedesco usata a partire dagli anni '60 dai lavoratori stranieri immigrati), nonché una lingua artificiale creata *ad hoc* al fine di esprimere il senso di spaesamento ed esclusione provato da coloro che sono appena immigrati in Germania. Nella versione originale tedesca le parti in turco vengono tradotte, per scelta del regista, con i sottotitoli. L'effetto di comicità del film scaturisce proprio dalle differenze culturali e linguistiche presenti e dalle conseguenti incomprensioni. Il successo del film in Germania rivela che il pubblico non è stato infastidito dall'uso dei sottotitoli, probabilmente anche perché chi decide di andare a vedere un film di questo tipo si aspetta di trovare una differenziazione linguistica aderente alla realtà rispetto alle vicende di una famiglia di immigrati (Heiss 2016, p. 11). La versione italiana doppiata del film rinuncia invece alla resa del plurilinguismo attraverso l'uso alternato di doppiaggio e sottotitolazione a favore di un doppiaggio in italiano standard che non dà conto dell'alternanza di registri linguistici presenti nella versione originale¹⁴. Come mette in luce Heiss 2004, 2014 e 2016, molto spesso sembra esserci una scarsa consapevolezza, durante il processo di doppiaggio, dell'importanza della differenziazione intra- e interlinguistica per lo sviluppo della trama e, di conseguenza, anche per l'effetto sul pubblico di arrivo.

Al polo opposto della neutralizzazione troviamo infine la strategia della preservazione che, a differenza della prima, si caratterizza per il mantenimento delle diverse identità linguistico-culturali dei dialoghi originali ricorrendo alla combinazione di doppiaggio e altre modalità di traduzione audiovisiva, generalmente la sottotitolazione. Questa tecnica, in cui la lingua principale viene doppiata mentre le lingue secondarie vengono dotate di sottotitoli nella lingua dei fruitori (come accade, ad esempio nel film *Gran Torino* di Clint Eastwood del 2009, cfr. De Bonis 2015b, p. 258; Monti 2009 e 2014; Bonsignori 2012 e Bonsignori/Bruti 2014), è tuttavia al momento poco utilizzata e verrà proposta in questa sede come scelta didattica, in alternativa all'uso esclusivo dei sottotitoli che, analogamente al doppiaggio monolingue, non consentono allo spettatore di distinguere le differenze linguistiche e culturali presenti nell'originale (Heiss 2004, pp. 214-215).

¹² Sull'adattamento italiano di film plurilingue e l'uso stereotipico degli accenti nel doppiaggio italiano cfr. tra gli altri Delabastita (2005, 2010); Chiaro (2007, 2010); Dore (2019); Parini (2019); Minutella (2021).

¹³ Per *code-switching* si intende uno slittamento di codice, ossia un passaggio da una lingua all'altra come avviene spesso nelle interazioni fra persone (o in ambienti) bilingui, mentre il *code-mixing* consiste in una mescolanza di codici, caratterizzata dall'inserimento nel discorso di parole o gruppi di parole in una lingua diversa. cfr. a questo proposito Diadori 2003. Sui fenomeni di *code-switching* e *code-mixing* nel cinema multilingue e la loro resa in traduzione cfr. Monti (2009, 2014) e Minutella (2012).

¹⁴ Questa scelta potrebbe anche essere stata presa dalla casa di distribuzione o da chi ha tradotto per il doppiaggio. Per un approfondimento sul tema della traduzione di film stranieri plurilingue doppiati in italiano, rimando agli articoli di Zabalbeascoa/Voellmer (2014) e Voellmer/Zabalbeascoa (2014) che offrono un'analisi comparativa delle versioni doppiate in spagnolo, tedesco, francese e italiano del film *Inglourious Basterds* (2009) di Quentin Tarantino.

3. Proposte di preservazione della variazione diastratica e diatopica: due casi studio

Nei prossimi paragrafi verranno presentate alcune proposte di doppiaggio più sottotitolazione di film mistilingui, scaturite dal workshop a cui si è accennato sopra, che rispettano maggiormente la natura plurilingue dei dialoghi, pur tenendo in conto il problema della ricezione dello spettatore. Quest'ultimo, certamente interessato alla fruibilità e alla godibilità del film, può tuttavia, qualora sapientemente guidato, apprezzare anche la sottotitolazione come risorsa che integra il doppiaggio per una resa più congrua del plurilinguismo. Verranno inoltre prese in esame possibili strategie di resa della variazione diastratica e diatopica in linea con una maggiore preservazione di tale caratteristica per snaturare il meno possibile la natura dei film sopramenzionati, ossia *300 Worte Deutsch* (2015) e *Plötzlich Deutsch* (2014) che, come specificato sopra, non sono stati adattati per il pubblico italiano.

Il film turco-tedesco *300 Worte Deutsch*, uscito nelle sale nel 2015, è una commedia diretta dal regista tedesco di origini turco-curde Züli Aladağ, con sceneggiatura di Ali Samadi Ahadi e Arne Nolting. Il film mostra come gli stereotipi culturali possono essere affrontati con umorismo e in che modo si può ottenere un effetto comico anche servendosi di cliché linguistici volti a marcare l'idioletto dei personaggi. Questi ultimi vengono infatti caratterizzati da un uso della lingua marcato dal punto di vista sociolinguistico, che permette di rivelare la loro provenienza, attraverso il ricorso a un accento particolare o a scelte lessicali e morfosintattiche non standard. Per questo motivo *300 Worte Deutsch* può essere classificato come un film a metà strada tra una commedia sullo scontro culturale e una commedia sull'integrazione¹⁵. Il nucleo del racconto è infatti il tema dell'identità culturale dei cittadini tedeschi di origine turca e la loro integrazione all'interno della cultura dominante. La vicenda ha inizio con l'arrivo a Colonia di un gruppo di *Importbräute*, 'spose importate' dalla regione turca dell'Anatolia, giunte in Germania per incontrare i loro mariti turco-tedeschi. La caratteristica più evidente del film è l'estrema ricchezza del suo repertorio linguistico, che pone numerosi problemi riguardanti la resa della pluralità delle dimensioni linguistiche in esso rappresentate. Trattandosi di un film che racconta le vicende di personaggi turco-tedeschi, *300 Worte Deutsch* presenta innanzitutto la compresenza di turco e tedesco, che dà luogo a numerosi casi di *code-switching*. La quasi totalità delle battute in turco è provvista di sottotitoli in tedesco, con la sola eccezione dei casi in cui il significato può essere dedotto dal contesto o nel caso di frasi non funzionali da un punto di vista narrativo. L'uso della lingua tedesca viene a sua volta ulteriormente differenziato con il ricorso a diverse varietà, ossia il tedesco nativo, il tedesco quasi nativo (Androutsopoulos 2012), caratterizzante l'eloquio di alcuni personaggi di origine turca che, pur parlando fluentemente tedesco, presentano ancora un accento straniero, il *Gastarbeiterdeutsch* e lo svizzero tedesco, che contraddistingue invece le battute di uno dei neo mariti che vive in Svizzera e ha fatto ritorno a Colonia solo in occasione dell'arrivo della sua "sposa turca". Quando il neo-marito si esprime in tedesco, la varietà diatopica a cui ricorre è lo *Schweizerdeutsch*, lo "svizzero tedesco" che, presentando notevoli differenze rispetto al tedesco parlato in Germania, richiede l'impiego di sottotitoli in tedesco standard anche nella versione originale.

Il secondo film preso in esame, *Plötzlich Deutsch*, è una commedia per il piccolo schermo del regista svizzero Robert Ralston che tematizza il difficile rapporto tra Germania e Svizzera e la

¹⁵ Rispettivamente "*Culture-Clash-Komödie*" e "*Integrationskomödie*" (cfr. <https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/medien/300-worte-deutsch-braute-tuerken-rassisten/19403948.html> e <https://www.epd-film.de/filmkritiken/300-worte-deutsch>).

necessità di applicare delle regole di buon vicinato per migliorare tale relazione. La commedia è stata trasmessa dal canale svizzero SRF nel 2014 e realizzata dalla casa di produzione di Zurigo Hugofilm. Si tratta di un film con caratteristiche linguistiche tali da renderlo interessante proprio per le riflessioni concernenti la traduzione della varietà diatopica. Nel film si alternano infatti la varietà svizzera del tedesco, il dialetto berlinese e il tedesco standard: questa frammentazione linguistica è un affresco parziale ma variegato del policentrismo del tedesco. La questione riguarda proprio la resa di tali varietà attraverso una strategia traduttiva nuova, diversa, in linea con il concetto di equivalenza dinamica, ma attenta a non suscitare ilarità, laddove non previsto.

3.1. Preservazione del bilinguismo turco-tedesco

Per preservare l'intera struttura narrativa del film *300 Worte Deutsch* anche in italiano si propone di ricorrere al doppiaggio per tradurre la lingua principale, e quindi il tedesco in tutte le sue varietà, e ai sottotitoli per tradurre la lingua straniera che si inserisce nella lingua principale della comunicazione, nel nostro caso il turco.

Vediamo ora alcuni esempi di proposte di mantenimento dell'alternanza linguistica presente nella versione originale del film.

Innanzitutto non si traducono battute in turco che già in tedesco (data la loro comprensibilità sulla base del contesto) non sono state sottotitolate (riduzione quantitativa delle situazioni plurilingui, cfr. sopra): le poche battute non sottotitolate nella versione originale fungono infatti da puro mezzo per aumentare la percezione dello spettatore della realtà multietnica messa in scena sullo schermo. Si può così mantenere lo stesso grado di confusione e/o di conflitto presente nel testo di partenza e rimanere quindi fedeli alle scelte degli sceneggiatori¹⁶:

Battute in turco prive di sottotitoli nel testo originale

(1)	Testo originale versione tedesca	Proposta per versione italiana
	DEMIRKAN: Meine Tochter Lale. LALE: (Türkisch) (UT Herzlich Willkommen) BESUCH: (Türkisch) (trad. lett. Wir freuen uns hier zu sein)	DEMIRKAN: Ecco mia figlia Lale. LALE: (turco) (sott. Benvenuti) OSPITI: (turco) (trad. lett. È un piacere essere qui)

Battute in turco prive di sottotitoli nel testo originale

(2)	Testo originale versione tedesca	Proposta per versione italiana
	DEMIRKAN: (Türkisch) (UT Da sind wir.) EMRE: (Türkisch) (trad. lett. Welche ist deine?) KENAN: Das ist sie. Wir sehen uns das erste Mal.	DEMIRKAN: (turco) (sott. Eccoci qua) EMRE: (turco) (trad. lett. Qual è la tua?) KENAN: È lei. È la prima volta che ci vediamo.

Negli esempi (1) e (2), grazie al supporto delle immagini, del *code-switching* dal turco al tedesco e della traduzione di alcune battute turche, lo spettatore riesce a comprendere la funzione comunicativa delle frasi pronunciate nella lingua a lui sconosciuta anche se non tradotte.

Il bilinguismo turco-tedesco viene anche utilizzato come strumento di comicità, come nell'esempio che segue, dove l'effetto comico scaturisce proprio dalla presenza dei due codici lin-

¹⁶ Negli esempi l'abbreviazione "UT" sta per *Untertitel*, ossia *sottotitolo* (sott.) e "trad. lett." per la *traduzione letterale* della battuta che rimane in turco senza sottotitoli. In grassetto le parti commentate.

guistici e dal fatto che una delle protagoniste della conversazione, Nuran, la sposa turca, non ha conoscenza di uno di essi. Tra Cem e i genitori da una parte, e il pubblico dall'altra, si instaura così una comunicazione che esclude Nuran, poiché gli spettatori sono in grado di capire sia ciò che viene detto in tedesco sia che la traduzione di Cem non corrisponde al vero:

Bilinguismo turco-tedesco come strumento di comicità

(3)	Testo originale versione tedesca	Proposta per versione italiana
	CEMS VATER: <i>Ist Frauenmangel in der Türkei? Schau was für eine schöne Frau damals ich bekommen habe. Und was haben wir jetzt? Eine rasierte Bär.</i>	PADRE DI CEM: <i>C'è penuria donne in Turchia? Guarda che bella moglie mi hanno dato a me all'epoca. E chi ci tocca ora? Una orso pelata.</i>
	CEMS MUTTER: <i>Die haben doch das Bild manipuliert. Das ist doch Photopop oder wie das heißt.</i>	MADRE DI CEM: <i>Hanno proprio manipolato la foto. È stato Photopop, o come si chiama.</i>
	CEMS VATER: <i>Photoshop, Janam, heißt das, Photoshop.</i>	PADRE DI CEM: <i>Photoshop, Janam, si chiama Photoshop.</i>
	CEMS MUTTER: <i>Photopop, Photoshop, alla Allah.</i>	MADRE DI CEM: <i>Photopop, Photoshop, alla Allah.</i>
	CEMS VATER: <i>Was machen wir jetzt, mit der fetten Tonne?</i>	PADRE DI CEM: <i>Che ne facciamo ora, della cicciona?</i>
	NURAN: (Türkisch) (UT Was sagen sie?)	NURAN: (turco) (sott. Che stanno dicendo?)
	CEM: (Türkisch) (UT Sie freuen sich sehr, dass du gekommen bist.)	CEM: (turco) (sott. Che sono molto felici che tu sia qui)
	NURAN: (Türkisch) (UT Danke.)	NURAN: (turco) (sott. Grazie.)

Nell'esempio (3) si è ritenuto importante marcare anche l'uso del tedesco quasi nativo nella versione italiana. Il ricorso a un tedesco grammaticalmente corretto (salvo nell'espressione *Eine rasierte Bär* mantenuta in italiano *Una orso pelata*) ma foneticamente marcato come lingua straniera è infatti uno strumento di cui gli sceneggiatori si sono serviti per segnalare l'appartenenza del parlante alla prima generazione di migranti, mettendone in luce il diverso livello di integrazione all'interno della società di accoglienza rispetto tanto agli esponenti della seconda generazione quanto ad altri membri della prima generazione. Per la versione italiana si è ipotizzato che, in un'eventuale sede di doppiaggio, questo aspetto possa essere reso attraverso un italiano grammaticalmente corretto (tranne nelle espressioni 'una orso pelata' e 'c'è penuria donne' con assenza della preposizione 'di') ma fonologicamente marcato come un italiano con accento straniero. Negli esempi ciò è segnalato graficamente per mezzo del *corsivo*.

3.2. Resa del *Gastarbeiterdeutsch*

Dal momento che nella lingua italiana non sono riscontrabili varietà linguistiche paragonabili al *Gastarbeiterdeutsch*¹⁷, gli elementi che caratterizzano questa varietà vanno inevitabilmente persi

¹⁷ A questo proposito Vietti (2009: 2) afferma che "a differenza del caso tedesco nel quale l'immigrazione ha significato una presenza imponente di pochi gruppi etnici ben definiti e identificabili, fossero essi turchi o italiani, nel caso italiano invece la lingua degli immigrati non coincide con un numero ristretto di varietà bensì con molteplici manifestazioni linguistiche, conseguenza della natura marcatamente multietnica che il fenomeno migratorio ha assunto nei grandi centri urbani della nostra penisola". Anche se le cose oggi stanno cambiando e in Italia inizia forse ad affermarsi una sorta di etnoletto legato ai figli di immigrati di seconda

nel passaggio dal tedesco all'italiano, in quanto direttamente radicati nella cultura e nella lingua in cui il prodotto ha avuto origine. Mi riferisco, ad esempio, agli errori di pronuncia e alla particolare prosodia riscontrabili nel tedesco parlato da turchi. Nella versione originale di *300 Worte Deutsch* il modo di esprimersi di Demirkan si caratterizza anche dal punto di vista fonetico con la tipica pronuncia /ɪʃ/ invece di /ɪç/, che con il tempo si è affermata come elemento caratterizzante l'idioletto turco-tedesco (Wiese 2012; Reershemius/Ziegler 2015, p. 256). Uno spettatore tedesco percepirà immediatamente che determinate peculiarità fonetiche, prosodiche o specifici errori grammaticali sono attribuibili a un parlante turco di prima generazione, poiché si tratta di una minoranza storicamente ben presente nella società tedesca e ciò richiamerà subito alla mente precise rappresentazioni stereotipiche.

Volendo preservare la caratterizzazione linguistica dei personaggi, punto di inizio per generare l'effetto comico di alcune scene, la strategia di resa in italiano è quella di riprodurre nel doppiaggio la marcatezza su diversi livelli linguistici, ad esempio attraverso errori di sintassi e morfologia riconducibili sia a forme di italiano popolare che di italiano parlato da stranieri e alla loro comune tendenza alla semplificazione linguistica. I prossimi esempi sono casi di semplificazione della morfosintassi del sintagma nominale (es. 4, 5 e 6) e di omissione del pronome personale (es. 7 e 8), indipendentemente dal caso (cfr. Reershemius/Ziegler 2015, p. 254) (tra parentesi, in grassetto, le parti semplificate/omesse):

Semplificazione della morfosintassi del sintagma nominale

(4)	Testo originale versione tedesca	Proposta per versione italiana
	DEMIRKAN: <i>Ist egal ob sie (den) Test bestehen oder nicht bestehen?</i>	DEMIRKAN: <i>Quindi non conta se superano o non superano (il) test?</i>

Semplificazione della morfosintassi del sintagma nominale

(5)	Testo originale versione tedesca	Proposta per versione italiana
	DEMIRKAN: <i>Hast du zu tun mit (der) Abschiebung?</i>	DEMIRKAN: <i>C'entri anche tu con (l')espulsione?</i>

Semplificazione della morfosintassi del sintagma nominale

(6)	Testo originale versione tedesca	Proposta per versione italiana
	DEMIRKAN: <i>Ich habe (ein) gutes Gefühl, Damla.</i>	DEMIRKAN: <i>Ho (un) buon presentimento, Damla.</i>

Omissione del pronome personale

(7)	Testo originale versione tedesca	Proposta per versione italiana
	DEMIRKAN: <i>Ich habe (sie) eingeladen.</i>	DEMIRKAN: <i>Ho invitato. (L'ho invitata)</i>

generazione, è comunque difficile trovare varietà corrispondenti al *Gastarbeiterdeutsch*. Quest'ultimo rappresenta in Germania la varietà semplificata o pidginizzata della prima generazione di migranti, a cui è seguito il *Migrantendeutsch*, detto anche *Kanak Sprach*, fino al cosiddetto *Kiezdeutsch*, una nuova dinamica lingua utilizzata dai giovani (cfr. Gagliardi 2008, Wiese 2012).

Omissione del pronome personale

(8)	Testo originale versione tedesca	Proposta per versione italiana
	DEMIRKAN: <i>Der weibliche Körper ist Mysterium. Du musst Geduld haben, (ihn) zu entdecken.</i>	DEMIRKAN: <i>Il corpo femminile è mistero. Ci vuole pazienza per scoprire. (per scoprirlo)</i>

In altri punti si può riprodurre lo stesso fenomeno di allontanamento dallo standard individuato nella versione originale. È il caso, ad esempio, della resa di costruzioni frasali brevi con ellissi dell'ausiliare, molto ricorrenti in entrambe le lingue in contesti di comunicazione orale:

Ellissi dell'ausiliare

(9)	Testo originale versione tedesca	Proposta per versione italiana
	DEMIRKAN: <i>Oh. (Ist) Zu früh passiert, hm?</i>	DEMIRKAN: <i>Oh, (E') successo troppo presto, eh?</i>

Si può inoltre ricorrere a strategie di compensazione per riprodurre un effetto equivalente all'originale laddove ci siano costruzioni che, benché molto frequenti nell'oralità, si vogliano ulteriormente marcare in diamesia anche nella lingua di arrivo (nell'esempio seguente attraverso l'omissione dell'articolo determinativo):

Fraasi interrogative con V2-Stellung (deklarative Fragen)

(10)	Testo originale versione tedesca	Proposta per versione italiana
	DEMIRKAN: <i>Das glaube ich einfach nicht. Du hast den Bewerber mit deinem Kopftuch gewürgt?</i>	DEMIRKAN: <i>Non ci posso credere. Hai provato davvero a strozzare (il) tuo pretendente con velo?</i>

Strategie di compensazione si possono adottare anche in altri casi, ad esempio per la resa degli errori nelle declinazioni. Sempre all'interno della stessa scena ritroviamo la seguente battuta di Demirkan rivolta alla figlia Lale, che può essere così tradotta e adattata:

Errore di declinazione

(11)	Testo originale versione tedesca	Proposta per versione italiana
	DEMIRKAN: <i>Kannst du deinen Vater nicht so eine Schande machen</i>	DEMIRKAN: <i>Non puoi disonorare così al tuo padre.</i>

Esemplificativa per quanto concerne il *Gastarbeiterdeutsch* che, come si è visto, riguarda soprattutto la figura di Demirkan come stereotipo dell'immigrato di prima generazione, è la scena che vede l'uomo alle prese con l'insegnamento del tedesco. In questo caso, l'uso di un tedesco sgrammaticato è utilizzato come strumento per generare un effetto comico¹⁸:

¹⁸ Come sopra ricordato, non si sono presi in considerazione qui in maniera sistematica i vincoli imposti dalla multimodalità del testo audiovisivo, tra cui rientra senz'altro il problema della sincronia labiale della traduzione, dal momento che il *focus* della riflessione è orientato soprattutto alla resa delle variazioni intralinguistiche.

Errore di declinazione

(12)	Testo originale versione tedesca	Proposta per versione italiana
	AN DER TAFEL: (TEPPISCH) DEMIRKAN: <i>Ist ganz einfach. Nominativ, Genitiv, Akkusativ. Der Teppisch, des Teppisch, den Teppisch und dem Teppisch. Wenn ihr nicht genau wisst, dann sagt immer „dem“, ist immer richtig.</i> NURAN: <i>Lale hat uns anderes gesagt.</i> DEMIRKAN: <i>Dann vergesst das.</i> FATMA: <i>Lale war gute Lehrerin.</i> DEMIRKAN: <i>Ja?</i> FATMA: <i>Ja.</i> DEMIRKAN: <i>Und? Wer hat ihr beigebracht, hm? Ich habe ihr gelernt Deutsch perfekt in eine Woche.</i> FATMA: <i>Man sagt „in einer, rrr, Woche“.</i> DEMIRKAN: <i>Riechst du die? Riecht nach Klugscheißer.</i>	CARTELLO: (sott. TAPETO) DEMIRKAN: <i>È molto semplice. Maschile, singolare e plurale. “Il tapeto” “uno tapeto” “i tapeti” e “dei tapeti”. Se poi avete dubbi dite solo “tapeto”. È sempre giusto...</i> NURAN: <i>Lale ci ha detto altra cosa.</i> DEMIRKAN: <i>Beh, dimenticatelo.</i> FATMA: <i>Lale era brava maestra.</i> DEMIRKAN: <i>Sì?</i> FATMA: <i>Sì.</i> DEMIRKAN: <i>E allora? Lei come ha imparato, mh? Io gli ho imparato tutto il tedesco in una settimana.</i> FATMA: <i>Si dice “le ho insegnato”.</i> DEMIRKAN: <i>Senti questa puzza? È puzza di saputella!</i>

La scena si svolge all'interno dell'ufficio immigrazione. Una delle prime inquadrature mostra la lavagna su cui Demirkan ha scritto *Teppisch* (anziché *Teppich*, “tappeto”), trascrizione fonetica della coronalizzazione /tʃ/ invece di /tʃ/, caratteristica dell'etnoletto turco-tedesco. La scena si apre dunque con uno stereotipo linguistico. In traduzione si è optato per uno stereotipo linguistico riguardante l'italiano parlato da stranieri altrettanto consolidato, vale a dire la difficoltà nella resa delle doppie che spesso vengono scempiate (D'Achille 2003, p. 221). Per questa ragione, all'inizio della scena compare sulla lavagna la scritta “TAPETO”. Così, quando lo spettatore vede l'immagine della lavagna e della scritta “Teppisch”, contemporaneamente legge la sua traduzione adattata “tapeto”. Notare la traduzione di *uno* al posto di *un* per marcare l'errore di declinazione del tedesco, dove ulteriori disfunzionalismi sono il ricorso al verbo *lernen* (‘imparare’) al posto del corretto *lehren* (‘insegnare’) e l'utilizzo della preposizione *in* con il caso accusativo (*eine*) anziché il dativo (*einer*) per indicare un intervallo di tempo. In italiano questi ultimi sono stati resi con un uso improprio del verbo *imparare* e il ricorso al pronome dativale maschile *gli* anziché del femminile *le*, per compensare con un tratto dell'italiano substandard l'impossibilità di rendere l'errore nella declinazione dell'articolo presente nel sintagma *in eine Woche*.

3.3. Resa della varietà diatopica: lo Svizzero Tedesco

Lo svizzero tedesco, varietà diatopica del tedesco che, pur presentando notevoli differenze su diversi livelli linguistici rispetto alla lingua standard, non risulta del tutto incomprensibile per un parlante tedesco, è presente in entrambi i film ma con caratterizzazioni e scopi molto diversi.

Nell'uso dello *Schweizerdeutsch* di Kenan in *300 Worte Deutsch* è stato messo in atto un meccanismo parodistico. Il modo in cui lo svizzero tedesco è qui rappresentato tende infatti a mettere in evidenza quei tratti che nell'immaginario comune sono considerati tipici di questa varietà e questo accade sia a livello fonetico sia dal punto di vista delle scelte lessicali. La neutralizzazione della variazione linguistica comporterebbe una perdita notevole nella versione adattata poiché, come vedremo a breve, il particolare modo di esprimersi del personaggio è all'origine della comicità di alcune scene. Di conseguenza, la strategia che si può adottare è quella di sostituire la varietà presente nell'originale con un'altra, la cui funzione nella versione di arrivo si presenta come altrettanto parodistica. Si può pertanto decidere di sostituire lo svizzero tedesco della versione originale con un mix di italiano e francese nella versione italiana, essendo il francese lingua ufficiale

della Svizzera, cosa che rende plausibile il fatto che Kenan si esprima in tale idioma e che Lale lo capisca. In questo modo viene creata una sorta di ‘interlingua’, vale a dire un italiano contraddistinto non solo dal ricorso a francesismi ma anche da un buon numero di calchi lessicali dal francese e da interferenze fonetiche tra le due lingue. Tale scelta permette di ricreare lo stesso tipo di deviazione dalla norma presente nella versione originale e di riprodurre una rappresentazione parodistica dell’idioletto di Kenan. Il suo italiano, inframmezzato da parole francesi e da calchi lessicali e fonetici da questa lingua, genera nello spettatore una parziale incomprensibilità delle battute, in quanto si tratta sì della lingua del pubblico di arrivo, ma con scarti dallo standard tali da generare disorientamento. Questo rende in molti casi superfluo il ricorso ai sottotitoli in italiano standard – a differenza della versione originale dove le battute in svizzero tedesco sono sempre corredate di sottotitoli in tedesco standard – trattandosi di francesismi o battute parzialmente in francese piuttosto noti al pubblico italiano o che presentano una notevole somiglianza fonetica e morfologica con il loro equivalente in lingua italiana. Il rischio di questa operazione è che lo spettatore italiano attivi degli stereotipi legati alla lingua e alla cultura francese, rischio che tuttavia viene ‘ridimensionato’ dal fatto che il francese è una delle lingue parlate anche in Svizzera:

Resa della varietà diatopica

(13)	Testo originale versione tedesca	Proposta per versione italiana
	KENAN: (Schweizer Deutsch) (UT Du sabberst mir das ganze Gesicht voll.) (Türkisch) (UT Mama.) TANTE DAMLA: (Schweizer Deutsch) (UT Du bist so stur.) LALE: Kenan, du willst das also wirklich durchziehen? Was sagt denn deine blonde Freundin in der Schweiz dazu, dass du dir eine Braut importierst? KENAN: (Schweizer Deutsch) (UT Hier geht’s nicht um Romantik, Schatzili.) (UT Hier geht es um Familientradition.) LALE: Ich sag’ dir mal worum es geht, Cousin. Du hast Schiss vor deiner Mutter, so sieht’s aus. KENAN: (Schweizer Deutsch) Ich? Angst vor meiner Mutter? Das sagt ja die Richtige. LALE: Hallo, ich trage das als Liebe zu meinem Vater. Das ist was...das ist was völlig anderes. KENAN: (Schweizer Deutsch) (UT Aus Liebe zu deinem Vater?) LALE: Ja. KENAN:(Schweizer Deutsch) (UT Du wirst schon noch sehen, was Liebe ist, wenn dich dein Vater) (UT schön mit einem richtig brutal potenten Türken verheiraten wird.) LALE: Weißt du was? KENAN: Was? LALE: Ich hab’ kein Wort verstanden.	KENAN: Arrête, così mi sbavi partutto. (turco) (sott. Mamma.) ZIA DAMLA: (francese) Qu’est-que tu es têtù. (sott.: Sei così testardo) LALE: Kenan, vuoi davvero andare fino in fondo? Cosa ne pensa la tua biondina svizzera del fatto che ti vuoi importare una moglie? KENAN: Qui non parlons di romantismo, chérie. Mais de traditions familiales. LALE: Ti dico io di cosa si parla, cugino. Davanti a tua madre te la fai addosso. KENAN: Moi? Addosso? Dævanti à ma-man? Sènti chi parla. LALE: Ah, lo porto solo per amore di mio padre. Questo... non c’entra niente. KENAN: Par amour à ton papa? LALE: Già. KENAN: Ty vedrai vremante cos’è l’amour. Quând tuo padre ti ferà mariare un bel tyrc brytal e voglioso, alors tu comprendras. LALE: Sai una cosa? KENAN: De quoi? LALE: Non c’ho capito niente.

Solamente in un caso si fa ricorso a una traduzione totale in francese accompagnata da sottotitoli in italiano (precedentemente utilizzati per tradurre le battute in turco) – si tratta della scena

in cui il personaggio ha una conversazione telefonica in svizzero tedesco con la sua ragazza svizzera. In questo modo è possibile rafforzare la credibilità della caratterizzazione linguistica del personaggio che impiega un'interlingua italo-francese solo in determinate situazioni comunicative, ovvero quando la lingua della comunicazione è l'italiano. Anche qui, lo spettatore potrebbe immaginare che la ragazza con cui parla Kenan sia stata acculturata in Francia o nella Svizzera francese anziché tedesca, cosa che tuttavia qui non è rilevante ai fini dello svolgimento dell'azione del film ma solamente ai fini della comprensione linguistica:

Resa della varietà diatopica

(14)	Testo originale versione tedesca	Proposta per versione italiana
	KENAN: [Am Telefon] (Schweizer Deutsch) (UT Schon wegen des Minarett-Verbots wär's unmöglich gewesen zwischen dir und mir.) (UT Schätzen, check mal meinen Facebook-Status. Was steht da drauf?) (UT Single.) (UT Nicht verheiratet.) (UT Ich spüre gar nichts. Die Frau fühlt sich für mich an wie ein Kartoffelsack.) (UT Schätzchen, weil ich an dich denke, wenn ich mit ihr im Bett bin.) (UT Weil ich dich sehe. Und zwar die ganze Zeit. Vor meinen Augen.) (Türkisch) (UT Mama!)	KENAN: [Al telefono] Chérie, c'était déjà difficile entre toi et moi avec l'interdiction des minarets. Chérie, regarde mon statut de Facebook, qu'est ce qu'il y a d'écrit? Célibataire, pas marié. Je ne ressens rien. Cette femme m'attire autant qu'un sac de patates. Chérie, je pense toujours à toi, quand je suis au lit avec elle. C'est toi que je vois à chaque instant. (sott. Tesoro, già solo per il divieto dei minareti sarebbe stato impossibile tra di noi.) (sott. Tesoro, dà un'occhiata al mio stato di Facebook. Che c'è scritto?) (sott. Single.) (sott. Non sposato.) (sott. Io non provo niente. Quella donna mi fa l'effetto di un sacco di patate.) (sott. Tesoro, perché penso a te quando sono nel letto con lei.) (sott. Sei tu quella che vedo ogni istante davanti ai miei occhi.) (turco) (sott. Mamma!)

Anche il film *Plötzlich Deutsch* è caratterizzato dalla varietà diatopica dello svizzero tedesco. L'identificazione dei protagonisti con il tedesco svizzero è anzi il più rilevante fra i temi trattati in questa commedia. Centrale è qui il problema di come rendere una varietà nazionale nella fase di doppiaggio, tenuto conto del fatto che standardizzare significa perdere elementi essenziali per comprendere il film stesso. Prendendo a modello la traduzione del film *Bienvenue chez les Ch'tis* (it. *Giù al Nord*) (2008), in cui il dialetto, costantemente tematizzato, è stato reso con una lingua che non esiste, una metalingua, che altro non è che una commistione di dialetti italiani, si propone di optare per la creazione di una lingua artificiale *ad hoc*. La varietà utilizzata nel film non implica infatti un rimando ad una classe sociale più povera o meno colta, di conseguenza rendere lo svizzero tedesco con un italiano marcato diastraticamente potrebbe far pensare ad una differenza di classe sociale tra i personaggi svizzeri e quelli tedeschi, non presente nella versione originale. L'opzione di utilizzare uno specifico dialetto, come ad esempio un dialetto alpino, è altresì da scartare in quanto gli scenari e il modo di vestire non hanno nulla a che vedere con l'Italia, neppure con l'Italia delle zone alpine. Il dialetto è infatti fortemente *culture-bound*¹⁹. Un'eventualità che

¹⁹ Sulla funzione del dialetto in prodotti culturali e la sua traduzione in un'altra lingua e cultura, cfr. Heiss/Soffritti 2009.

in questo specifico film si potrebbe prendere in considerazione è quella di tradurre la varietà svizzera del tedesco con la varietà svizzera dell'italiano, sfruttando la natura multilingue della Svizzera. Tuttavia, si è esclusa anche questa strategia, in quanto le variazioni caratterizzanti l'italiano svizzero sono circoscritte e poco riconoscibili all'orecchio del pubblico italiano. Al contrario, la varietà tedesco-svizzera risulta spesso incomprensibile per i madrelingua tedescofoni parlanti altre varietà, come abbiamo visto per il film precedente.

Non è possibile in questa sede entrare nel merito specifico di tutte le scelte traduttive che si potrebbero effettuare, ma l'esempio seguente esemplifica l'uso di determinati indicatori attraverso i quali si potrebbe costruire una varietà artificiale dal punto di vista fonetico, morfosintattico e lessicale ispirandosi a diversi dialetti italiani senza utilizzarne uno in particolare e lavorando soprattutto sui pronomi (personali, es. *mi* e *ti*) e sul verbo (negli esempi che seguono la seconda colonna rappresenta la versione in tedesco standard dello svizzero della prima colonna, la terza la traduzione italiana da cui si è partiti per creare la versione finale della quarta colonna):

Uso del clitico abbinato all'ausiliare

(15)		CH	DE	IT	TA
	Beat	Bisch sicher?	Bist du sicher?	Sei sicura?	Ti l'è sicura?

La perifrasi “avere da + infinito” per il verbo servile “dovere” in una battuta lunga

(16)		CH	DE	IT	TA
	Beat	Also, ich mue ganz ehrlich säge, en stumme Kommandant da isch nüt für t'Führwehr. Oder?	Also, ich muss es ganz ehrlich sagen. Ein stummer Kommandant, das ist nichts für die Feuerwehr. Oder?	Sentite, devo essere onesto, un comandante muto non fa per i vigili del fuoco, o sbaglio?	Alor, mi ha da esser onesto, un comandante muto non l'è per i vigili del foco, o sbaglio?

Uso di “cumma l'è che” come traduce di “perché”

(17)		CH	DE	IT	TA
	Hans	Warum lauft die huere Rochlenid?	Weshalb läuft diese verdammte Karre nicht?	Perché questo ferrovicchio non parte?	Cumma l'è che' sta carretta non parte?

La scelta traduttiva qui effettuata può apparire per molti versi discutibile e certamente crea parecchi problemi di resa linguistica, dovuti anche alla difficoltà di produrre nella lingua di arrivo un testo in sé coerente. Tuttavia essa è senz'altro utile, a livello didattico, per sensibilizzare gli studenti e le studentesse di laurea magistrale, che spesso provengono da regioni diverse, a trovare possibili soluzioni che risultino adeguate alla resa della varietà diatopica e alla presenza di varietà regionali e dialettali in Italia. L'importante è non cadere nello stereotipo offensivo ed evitare determinate varietà come il siciliano, il napoletano o il calabrese per i personaggi negativi, violenti o delinquenti.

3.4. Resa del tedesco regionale

Per quanto concerne la resa del tedesco con accento berlinese, tratto rilevante nel film *Plötzlich Deutsch*, le strategie praticabili sono risultate essere due: la resa con uno spostamento della marca diatopica sul piano diastratico e diafasico, ad esempio con l'inserimento nell'eloquio di elementi gergali, e la resa con una varietà dell'italiano con forte accento tedesco, tipico di locutori tedescofoni, parlanti italiano come L2. In questa sede si è scelta la seconda opzione proprio per via dei riferimenti interni al testo a Berlino e alla Germania, spesso visivi. Alla base di questa scelta c'è l'intenzione di ricreare lo stesso rimando diretto alla Germania che l'accento berlinese evoca nello spettatore target svizzero²⁰. Naturalmente occorrerebbe verificare puntualmente l'impatto che una tale germanizzazione dei dialoghi avrebbe sul pubblico italiano e considerare eventuali incoerenze e stereotipi negativi che, così facendo, si creerebbero usando l'accento tedesco in modo parodico, ma la proposta potrebbe essere un buon compromesso per provare a risolvere un problema altrimenti difficilmente risolvibile e contemporaneamente stimolare la creatività della componente studentesca.

Varietà dell'italiano con forte accento tedesco

(18)	CH	DE	IT	TA
Hans	Weil...det ist kompliziert. Weil ick, wir, ich kann nicht auf Deutsch eine Schweizer Feuerwehr befehligen. Det geht nicht. Ja, jetzt sag ick gar nichts mehr. Sie müssen ihm sagen, dass ick stumm bin. Aus.	Weil, das ist kompliziert. Weil ich, wir, ich kann nicht auf Deutsch eine Schweizer Feuerwehr befehligen. Das geht nicht. Ja, dann sag ich jetzt gar nichts mehr. Sie müssen ihm sagen, dass ich stumm bin. Aus.	Perché... è complicato. Perché non posso dare degli ordini in tedesco a un pompiere svizzero. Non va bene. Quindi ora non dico più niente. Deve dirgli che sono muto. Punto e basta...	Perché... è complicato. Perché non posso tare tegli ordini in tetesco a un pompiere sfizzero. Non si può. Quinti, ora non tico più niente. Teve tirgli che sono muto. Punto e basta...

4. Conclusioni

Dallo studio dei casi specifici analizzati durante il *workshop* sono emerse le seguenti possibili strategie traduttive da applicare alla traduzione di film mistilingui con repertori linguistici molto ricchi:

- Preservazione del bilinguismo e del *code-switching* senza l'uso di sottotitoli (nel caso del primo film turco-tedesco: mantenimento del turco anche nell'italiano) per mantenere lo stesso grado di confusione e/o di conflitto dell'originale;
- Uso incrociato di lingua originale (turco) e di sottotitoli, utile anche come strumento di comicità (nel caso del primo film turco-tedesco);
- Uso di un italiano fonologicamente marcato come italiano con accento straniero (nel caso

²⁰ A proposito della traduzione dell'etnoletto, cf. Salmon Kowarski 2000.

- del primo film turco-tedesco) per la resa di un tedesco quasi nativo foneticamente marcato;
- Riproduzione su diversi livelli linguistici del *Gastarbeiterdeutsch* (errori di sintassi e di morfologia di italiano popolare e italiano parlato da stranieri nel caso del primo film turco-tedesco);
 - Sostituzione di variazione diatopica e idioletto, *Schweizerdeutsch*, con un mix di italiano e francese con effetto parodistico come nell'originale (rinuncia dell'uso di sottotitoli) e uso del francese con sottotitoli (nel caso del primo film turco-tedesco); creazione di una lingua artificiale *ad hoc* dal punto di vista fonetico, morfosintattico e lessicale (nel caso del secondo film tedesco/svizzero tedesco);
 - Resa del tedesco con accento berlinese con una varietà dell'italiano con forte accento tedesco, tipico di locutori tedescofoni, parlanti italiano come L2 (nel caso del secondo film tedesco/svizzero tedesco).

Certamente non tutte queste strategie possono essere generalizzate e applicate a tutti i film plurilingui. Il lavoro svolto su questi due film è tuttavia un esempio di come si possa dare maggiore risalto agli aspetti della variazione linguistica e trattare l'elemento dialettale o regionale e le varietà diatopiche e diastratiche nell'ambito della traduzione audiovisiva. Così facendo si aprono interessanti prospettive di applicazione della teoria traduttiva alla didattica universitaria delle lingue straniere nonché alla formazione della figura professionale di traduttore in ambito audiovisivo per la traduzione di realtà multiculturali. Occorre tuttavia nuovamente precisare che, se si aspira a formare professionisti di questo settore, è sicuramente necessario estendere la riflessione a parecchi altri fattori, consapevoli del fatto che fondamentale in questo ambito è l'interazione sistematica con gli altri livelli della produzione cinematografica, ossia dialoghisti, doppiatori e sottotitolatori, essendo la traduzione filmica il risultato di un lavoro di team (Ulrych 2000, p. 139; Paolinelli/Di Fortunato 2005; Chaume 2012; De Bonis 2015b; Minutella 2021).

Per concludere possiamo inoltre affermare che sarebbe auspicabile un maggiore riconoscimento dell'esistenza di una realtà plurilingue sia da parte dei corsi di formazione sia da parte dell'industria italiana del doppiaggio, perlomeno per ciò che riguarda le modalità traduttive. Così facendo si potrebbe contribuire alla sensibilizzazione del pubblico dal punto di vista del cambiamento delle abitudini di fruizione del prodotto audiovisivo e sul piano di un confronto realistico con una società sempre più multiculturale (Heiss 2010). Quello che è certo è che la produzione, la distribuzione e la conseguente necessità di traduzione di film plurilingui sono in costante aumento e che è quindi necessario che l'industria del doppiaggio elabori soluzioni traduttive adeguate per affrontare il plurilinguismo nelle opere audiovisive.

BIBLIOGRAFIA

- Ammon, U. (1995), *Die deutsche Sprache in Deutschland, Oesterreich und der Schweiz. Das Problem der nationalen Varietäten*, Berlin, New York, De Gruyter.
- Androutsopoulos, J. (2012), *Repertoires, Characters and Scenes: Sociolinguistic Difference in Turkish-German Comedy*, in "Multilingua" 31: 301-326, <https://jannisandroutsopoulos.files.wordpress.com/2012/12/301-326-ja-repertoires.pdf> (2.5.2019).
- Baldo, M. (2009), *Dubbing multilingual films: "La terra del ritorno and the Italian-Canadian immigrant experience*, in "inTRAlinea Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia", a cura di Michela Giorgio Marrano, Giovanni Nadiani e Christopher Rundle, http://www.intralinea.org/specials/article/Dubbing_multilingual_films.

- Barra, L. (2007), *Springfield, Italia. Slittamenti e conversioni di senso nell'adattamento italiano di una serie televisiva statunitense*, in "Studi Culturali" 4(2), 207-231.
- Berruto, G. (2017), *Dinamiche nell'architettura delle varietà dell'italiano nel ventunesimo secolo*, in *Italiano e Dintorni. La realtà linguistica italiana: approfondimenti di didattica, variazione e traduzione*, a cura di Giovanni Caprara, Giorgia Marangon, Frankfurt am Main, Peter Lang, 7-31.
- Bollettieri Bosinelli, R.M., Heiss, C., Soffritti, M., Bernardini S. (a cura di) (2000), *La traduzione multimediale. Quale traduzione per quale testo?* Bologna, CLUEB.
- Bonsignori, V. (2012), *The transposition of cultural identity of Desi/Brit-Asian in Italian dubbing*, in *Audiovisual Translation across Europe. An Ever-changing Landscape*, a cura di Silvia Bruti, Elena Di Giovanni, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, Peter Lang: 15-33.
- Bonsignori, V., Bruti S. (2014), *Representing varieties of English in film language and dubbing: The case of Indian English*, in "InTRAlinea Special Issue: Across Screens Across Boundarie", a cura di Rosa Maria Bollettieri Bosinelli, Elena Di Giovanni, Linda Rossato, http://www.intralea.org/specials/article/representing_varieties_of_english_in_film_language_and_dubbing.
- Bruti, S. (2009), *From the US to Rome passing through Paris: Accents and dialects in The Aristocats and its Italian dubbed version*, in "InTRAlinea Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia" a cura di Michela Giorgio Marrano, Giovanni Nadiani, Christopher Rundle, http://www.intralea.org/specials/article/From_the_US_to_Rome_passing_through_Paris.
- Bruti, S., Buffagni C., Garzelli, B. (2017), *Dalla voce al segno. I sottotitoli italiani di film d'autore in inglese, spagnolo e tedesco*, Milano, Hoepli.
- Buffagni, C. (2017), *I sottotitoli italiani di film d'autore in tedesco*, in Bruti, Buffagni, Garzelli 2017: 85-124.
- Chaume, F. (2012), *Audiovisual Translation: Dubbing*, Manchester, St Jerome Publishing.
- Chiaro, D. (2007), *Lost, found or retrieved in translation? Cross-language humour in multilingual films, in Lingua, cultura e ideologia nella traduzione di testi multimediali (Cinema, televisione, web)*, a cura di Maria Grazia Scelfo, Sandra Petroni, Roma, Aracne: 123-137.
- Chiaro, D. (2008), *Issues in Audiovisual Translation*, in *The Routledge Companion to Translation Studies*, a cura di Jeremy Munday, London, Routledge: 141-165.
- Chiaro, D. (2010), *Found in translation: cross-talk as a form of humour*, in *Dimensions of Humor: Explorations in Linguistics, Literature, Cultural Studies and Translation*, a cura di Carmen Valero-Garcés, València, Universitat de València: 33-54.
- Cinato, L. (2019), *Le varietà del tedesco*, Progetto start@unito di corsi on-line dell'Università di Torino, Modulo 9, sezione B2, *Le varietà del tedesco*, <https://start.unito.it/course/view.php?id=93>.
- Cinato, L., Amico di Meane, I. (2019), *Tradivario. Variazione socio-geografica e traduzione: pratiche, strategie e tendenze nella coppia di lingue tedesco-italiano sull'esempio di due casi studio*, in "Studi Germanici. Quaderni dell'AIG" 2, numero monografico *Passaggi, transiti e contatti tra lingue e culture: la traduzione e la germanistica italiana*, a cura di Raul Calzoni, Manuela Moroni: 15-32.
- Corrius, M., Zabalbeascoa, P. (2011), *Language variation in source texts and their translations. The case of L3 in film translation*, in "Target" 23, 1: 113-130.
- D'Achille, P. (2003), *L'italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino.
- De Bonis, G. (2015a), *Tradurre il multilinguismo al cinema: lingue, identità culturali e loro rappresentazione sullo schermo*, tesi di dottorato, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, http://amsdottorato.unibo.it/7201/1/debonis_giuseppe_tesi.pdf.
- De Bonis, G. (2015b), *Dubbing multilingual films between neutralisation and preservation of lingua-cultural identities: a critical review of the current strategies in Italian dubbing*, in *The Languages of Dubbing. Mainstream Audiovisual Translation in Italy*, a cura di Maria Pavesi, Maicol Formentelli, Elisa Ghia, Frankfurt am Main, Peter Lang: 243-266.
- De Bonis, G. (2015c) *Translating multilingualism in film: A case study on Le concert*, in "New Voices in Translation Studies" 12: 50-71.
- Delabastita, D. (2005), *Cross-language comedy in Shakespeare*, in "HUMOR – International Journal of Humor Research. Special Issue Humor and Translation", 18(2): 161-84.

- Delabastita, D. (2010), *Language, comedy and translation in the BBC sitcom 'Allo 'Allo!*, in *Translation, Humour and the Media*, a cura di Delia Chiaro, London - New York, Continuum: 193-221.
- Diadori, P. (2003), *Doppiaggio, sottotitoli e fenomeni di code-switching e code-mixing: La traduzione dei testi mistilingui*, in "Italice" 80, 4: 529-541.
- Díaz Cintas, J., Remael, A. (2020), *Subtitling. Concepts and Practices*, London, Routledge.
- Dore, M. (2019), *Revoicing Otherness and Stereotypes via Dialects and Accents in Disney's Zootopia and its Italian Dubbed Version*, in "InTRAlinea Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia IV", a cura di Klaus Geyer, Margherita Dore, <http://www.intralinea.org/specials/article/2465>.
- Ferrari, C. F. (2010), *Since when is Fran Drescher Jewish? Dubbing stereotypes in The Nanny, The Simpsons and The Sopranos*, Austin, University of Texas Press.
- Fusari, S. (2007), *Idioletti e dialetti nel doppiaggio italiano de I Simpson*, in "Quaderni del CeSLiC" 8: 4-35.
- Gagliardi, N. (2008), *Nicht nur, Kanak Sprach: la lingua mista dei giovani tedeschi e i suoi riferimenti massmediatici*, in "Testi e linguaggi" 2: 130-148.
<http://elea.unisa.it/bitstream/handle/10556/565/Gagliardi%2C%20N.%20Nicht%20nur%E2%80%A%20Kanak%20Sprak.%20La%20lingua%20mista%20dei%20giovani%20tedeschi%20e%20i%20suoi%20riferimenti%20massmediatici.pdf?sequence=3&isAllowed=y>.
- Heiss, C. (1996), *Il testo in un contesto multimediale*, in *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*, a cura di Christine Heiss, Rosa Maria Bollettieri Bosinelli, Bologna, CLUEB: 13-28.
- Heiss, C. (2000), *La traduzione filmica come pratica didattica*, in Bollettieri Bosinelli et al. 2000: 183-196.
- Heiss, C. (2004), *Dubbing Multilingual Films: A New Challenge?*, in "Meta" 49, 1: 208-220, <https://www.erudit.org/revue/meta/2004/v49/n1/009035ar.html>.
- Heiss, C. (2010), *Die Stilisierung von Türkendeutsch im Film und das Problem der Synchronisation*, in "inTRAlinea" 12, http://www.intralinea.org/archive/article/Die_Stilisierung_von_Tuerkendeutsch_im_Film_und_das_Problem_der_Synchronisa.
- Heiss, C. (2014), *Multilingual Films and Integration? What Role Does Film Translation Play?*, in *Media and translation. An interdisciplinary approach*, a cura di Dror Abend-David, New York, London, New Delhi, Sydney, Bloomsbury: 3-24.
- Heiss, C. (2016), *Sprachhegemonie und der Gebrauch von Untertiteln in mehrsprachigen Filmen*, in "Transkom" 9, 1: 5-19, https://www.trans-kom.eu/ihv_09_01_2016.html.
- Heiss, C., Soffritti, M. (2009), *Wie viel Dialekt für welches Zielpublikum*, in "inTRAlinea Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia", a cura di Giorgio Marrano, Giovanni Nadiani, Christopher Rundle, http://www.intralinea.org/specials/article/Wie_viel_Dialekt_fuer_welches_Zielpublikum.
- Königs, F. G. (2004), *Mehrsprachigkeit ernst genommen. Überlegungen zum Übersetzen (und Dolmetschen) mit Lernern unterschiedlicher Muttersprache*, in *Les langues maternelles dans l'enseignement des langues étrangères. Mother Tongues in Foreign Language Teaching. Muttersprachen in Fremdsprachenunterricht. Colloque des 12-13 février 1999 (Triangle 19)*, a cura di ENS - Lettres e Sciences Humaines Lyon/The British Council/Goethe Institut, Lyon, ENS: 83-106.
- Minutella, V. (2012), *'You Fancying Your Gora Coach Is Okay with Me': Translating Multilingual Films for an Italian Audience*, in *Audiovisual Translation and Media Accessibility at the Crossroads. Media for All 3*, a cura di Aline Remael, Pilar Orero, Mary Carroll, Amsterdam, New York, Rodopi: 313-334.
- Minutella, V. (2018), *Translating Non-native Varieties of English in Animated Films. The Italian Dubbing of Madagascar 3: Europe's most wanted*, in "Cultusjournal" 11: 144-157.
- Minutella, V. (2020), *Translating Foreign Languages and Non-Native Varieties of English in Animated Films. Dubbing Strategies in Italy and the Case of Despicable Me 2*, in "Journal of Audiovisual Translation", 3(2), 47-63, <https://www.jatjournal.org/index.php/jat/article/view/141/37>.
- Minutella, V. (2021), *(Re)Creating Language Identities in Animated Films. Dubbing Linguistic Variation*,

- London. Palgrave Macmillan.
- Monti, S. (2009), *Code-switching and multicultural identity in screen translation*, in *Analysing Audiovisual Dialogue. Linguistic and Translational Insights*, a cura di Maria Freddi, Maria Pavesi, Bologna, CLUEB: 165-185.
- Monti, S. (2014), *Code-switching in British and American films and their Italian dubbed version*. in “Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies, Multilingualism at the cinema and on stage: A translation perspective”, a cura di Adriana Şerban, Reyne Meylaerts, 13: 135-168.
- Nida, E. A. (1964), *Toward a Science of Translating*, Brill, Leiden.
- Nord, C. (1990), *Ausgangstextanalyse und Translatfunktion. Zur Rolle des Ausgangstextes in der funktionalen Translation*, in “Fremdsprachen. Zeitschrift für Theorie und Praxis der Sprachmittlung” 3: 161-169.
- O’Sullivan, C. (2011), *Translating Popular Film*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Paolinelli, M., Di Fortunato, E. (2005), *Tradurre per il doppiaggio. La trasposizione linguistica dell’audiovisivo: teoria e pratica di un’arte imperfetta*, Milano, Hoepli.
- Parini, I. (2009), *The Transposition of Italian–American in Italian Dubbing*, in *Translating Regionalised Voices in Audiovisuals*, a cura di Federico Marco Federici, Roma, Aracne: 157-176.
- Parini, I. (2019), *Sleeping with the fishes. Italian-Americans in animation*, in *Reassessing Dubbing. Historical approaches and current trends*, a cura di Irene Ranzato, Serenella Zanotti, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Publishing Company: 246-262.
- Pavesi, M. (2005), *La traduzione filmica*, Roma, Carocci.
- Perego, E. (2005), *La traduzione audiovisiva*, Roma, Carocci.
- Perego, E., Taylor, C. (2012), *Tradurre l’audiovisivo*, Roma, Carocci.
- Ranzato, I. (2006), *Tradurre dialetti e socioletti nel cinema e nella televisione*, in *Translating Voices, Translating Regions*, a cura di Nigel Armstrong, F. M. Federici, Roma, Aracne: 143-162.
- Ranzato, I. (2010), *Localising Cockney: translating dialect into Italian*, in *New Insights into Audiovisual Translation and Media Accessibility. Media for All 2*, a cura di Jorge Díaz Cintas, Anna Matamala, Josélia Neves, Amsterdam, New York, Rodopi: 109-122.
- Reershemius, G., Ziegler, E. (2015), *Sprachkontaktinduzierte jugendkulturelle Stile im DaF-Unterricht: Beispiele aus dem Film Fack ju Göhte*, in *Interaktionale Sprache und ihre Didaktisierung im DaF-Unterricht*, a cura di Wolfgang Imo, Sandro Moraldo, Tübingen, Stauffenburg: 243-278.
- Salmon Kowarski, L. (2000), *Tradurre l’etnoletto. Come doppiare in italiano l’accento ebraico*, in *Bollettieri Bosinelli, könihs Soffritti, Bernardini 2000*: 44-67.
- Taylor, C. J. (2006), *The Translation of Regional Variety in the Films of Ken Loach*, in *Translating Voices, Translating Regions*, a cura di Nigel Armstrong, Federico Marco Federici, Roma, Aracne: 37-52.
- Ulrych, M. (2000), *Domestication and Foreignisation in Film Translation*, in *Tradurre il cinema, Atti del convegno organizzato da G. Soria e C. Taylor, 29-30 novembre 1996*, a cura di Christopher Taylor, Trieste, Dipartimento di scienze del linguaggio, dell’interpretazione e della traduzione: 127-144.
- Vietti, A. (2009), *Contatto e variazione nell’italiano di stranieri: la formazione di una varietà etnica*, in “SILTA, Studi italiani di Linguistica Teorica e applicata. Numero monografico Plurilinguismo e immigrazione nella società italiana. Repertori, usi linguistici e fenomeni di contatto”, a cura di M. Chini, 38, 1: 29-53.
- Voellmer, E., Zabalbeascoa, P. (2014), *How heterolingual can a dubbed film be? Language combinations and national traditions as determining factors*, in “Linguistica Antverpiensia” 13: 232–250.
- Wiese, H. (2012), *Kiezdeutsch: Ein neuer Dialekt entsteht*, München, C.H. Beck.
- Zabalbeascoa, P., Voellmer, E. (2014), *Accounting for Multilingual Films in Translation Studies. Intratextual translation in dubbing*, in *Media and Translation. An Interdisciplinary Approach*, a cura di Dror Abend-David, London/Bloomsbury, Publishing PLC: 25-51.

BIBLIOGRAFIA

- 300 Worte Deutsch* (Ali Samadi Ahadi e Arne Nolting, regia Züli Aladağ 2015)
Plötzlich Deutsch (Martin Maurer, regia Robert Ralston 2014)