

RiCOGNIZIONI

RIVISTA DI LINGUE, LETTERATURE E
CULTURE MODERNE

7 • 2017 (IV)



UNIVERSITÀ
DI TORINO

DIPARTIMENTO DI
LINGUE E LETTERATURE STRANIERE E
CULTURE MODERNE

RiCOGNIZIONI

RIVISTA DI LINGUE, LETTERATURE
E CULTURE MODERNE

7 • 2017 (IV)



UNIVERSITÀ
DI TORINO

DIPARTIMENTO DI
LINGUE E LETTERATURE STRANIERE E
CULTURE MODERNE

In copertina: suppositious, *Pocket Watch Time Clock Bokeh Image #1*, http://allswalls.com [retrieved 29/06/2017].

COMITATO DI DIREZIONE

Direttore responsabile

Paolo BERTINETTI (Università di Torino)

Direttore editoriale

Carla MARELLO (Università di Torino)

COMITATO DI REDAZIONE

Pierangela ADINOLFI (Università di Torino), Alberto BARACCO (Università di Torino),
Elisabetta BENIGNI (Università di Torino), María Felisa BERMEJO CALLEJA (Università di Torino),
Silvano CALVETTO (Università di Torino), Gianluca COCI (Università di Torino),
Elisa CORINO (Università di Torino), Peggy KATELHOEN (Università di Torino),
Massimo MAURIZIO (Università di Torino), Patricia KOTTELAT (Università di Torino),
Enrico LUSSO (Università di Torino), Roberto MERLO (Università di Torino),
Alessandra MOLINO (Università di Torino), Daniela NELVA (Università di Torino),
Matteo REI (Università di Torino)

SEGRETERIA DI REDAZIONE

Alberto BARACCO (Università di Torino), Gaia BERTONERI (Università di Torino),
Elisa CORINO (Università di Torino), Roberto MERLO (Università di Torino),
Daniela NELVA (Università di Torino), Barbara PAVETTO (Università di Torino),
Matteo REI (Università di Torino)

COMITATO SCIENTIFICO

Ioana BOTH (Universitatea «Babeş-Bolyai», Cluj-Napoca), Suranjan DAS (Università di Calcutta),
Salvador GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ (Universidad de León), Andrea CAROSSO (Università di Torino),
Emanuele CICCARELLA (Università di Torino),
Thierry FONTENELLE (Translation Center for the Bodies of the European Union, Luxembourg),
Natal'ja Ju. GRJAKALOVA («Puškinskij Dom», Accademia delle Scienze di San Pietroburgo),
Philip HORNE (University College, London), Krystyna JAWORSKA (Università di Torino),
Ada LONNI (Università di Torino), Maria Grazia MARGARITO (Università di Torino),
Fernando J.B. MARTINHO (Università di Lisbona), Francine MAZIÈRE (Université Paris 13),
Riccardo MORELLO (Università di Torino), Francesco PANERO (Università di Torino),
Virginia PULCINI (Università di Torino), Giovanni RONCO (Università di Torino),
Michael RUNDELL (Lexicography MasterClass), Elmar SCHAFROTH (Universität Düsseldorf),
Mikołaj SOKOŁOWSKI (Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa),
Michelguglielmo TORRI (Università di Torino), Claudia Maria TRESSO (Università di Torino),
Jorge URRUTIA (Universidad «Carlos III», Madrid), Inuhiko YOMOTA (Kyoto University of Art & Design),
François ZABBAL (Institut du Monde Arabe, Paris)

EDITORE

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne

Palazzo delle Facoltà Umanistiche
Via Sant'Ottavio, 20, Torino
<http://www.dipartimentolingue.unito.it/>

CONTATTI

SITO WEB: <http://www.ojs.unito.it/index.php/ricognizioni/index>
E-MAIL: ricognizioni.lingue@unito.it
ISSN: 2420-7969

SOMMARIO

CrOCEVIA • Durées courtes de vie dans la littérature / Short lifespan of literature

Sous la direction de / Edited by Oana FOTACHE & Adrian TUDURACHI

- 9 Oana FOTACHE & Adrian TUDURACHI • *Durées courtes de vie dans la littérature. Note introductive*
- 13 Liviu FRANGA • *Horace – La quête d’un idéal poétique ou l’énigme du refus ?*
- 23 Roxana PATRAȘ • *The Birth of the Orator. A Situational Approach to “The Moment’s Glory”*
- 39 Laura PAVEL • *Avant-garde, arrière-garde et esthétique apocalyptique chez Ionesco*
- 49 Magdalena RĂDUȚĂ • *S’interroger sur le périssable. L’enquête littéraire de la dernière décennie communiste et les enjeux d’un champ littéraire sous contrainte*
- 57 Alex GOLDIȘ • *A Possible Poetics of the Subversive Prose under Communist Regimes*
- 65 Adrian TUDURACHI • *Temporalités brèves dans la réflexion littéraire contemporaine*

InCONTRI • Il Piccolo Principe “liberato”

A cura di Cristina TRINCHERO

- 81 Oriana BOZZARELLI, Bianca GAI, Cristina TRINCHERO • *Nota introduttiva*
- 83 Cristina TRINCHERO • *Il Piccolo Principe, opera senza tempo. Per un bilancio della ricezione critica del romanzo di Antoine de Saint-Exupéry ieri e oggi.*
- 93 Oriana BOZZARELLI • *Le libertà de Il Piccolo Principe. Storie ordinarie di business in pubblico dominio*
- 105 Bianca GAI • *Cosa si può creare con le opere in pubblico dominio? Riusi digitali liberi del Petit Prince*
- 115 Federica POGLIANO • *Il Piccolo Principe liberato: nuove traduzioni in ambiente «puntozero». Un esperimento digitale*

ItINERARI

- 127 Isabella GUARINO • *Il dizionario bilingue: uno strumento in più per l'apprendimento dell'italiano L2. Analisi del Dizionario Shogakukan Giapponese-Italiano*
- 151 Giulia PINTA • *Il matrimonio contadino russo e il suo rituale*
- 161 Geoffrey WILLIAMS • *Mapping a dictionary. Using Atlas ti and XML to analyse a late XVIIth century dictionary*

SeGNALI

- 183 Rosa María RODRÍGUEZ ABELLA • [recensione di] G. BAZZOCCHI e R. TONIN (a c. di), *Mi traduci una storia? Riflessioni sulla traduzione per l'infanzia e per ragazzi*, Bologna, Bononia University Press, 2015

CrOCEVIA

DURÉES COURTES DE VIE DANS LA LITTÉRATURE
SHORT LIFESPAN OF LITERATURE

Edited by / Sous la direction de Oana FOTACHE & Adrian
TUDURACHI

DURÉES COURTES DE VIE DANS LA LITTÉRATURE

Note introductive

Oana FOTACHE & Adrian TUDURACHI

...la MODE est la *fixité* même en comparaison des vertiges dont notre littérature est saisie...
Balzac, *De la mode en littérature*, in « La Mode », le 29 mai 1830

La relation entre mode et littérature, maintes fois remise en question, reste suggestive par la tension qu'elle engage entre le vocabulaire de la nouveauté, de l'apparence et du périssable, et le système littéraire, dont la principale raison est d'instituer des cadres de consécration et de conservation perpétués dans la longue durée. Difficile de nouer ces deux régimes de la temporalité : « Mode et littérature, quel lien entre l'éphémère et l'immuable? », s'interroge le magazine culturel *Lecthot* du 3 février 2016. Néanmoins, cette distribution des valeurs du passager et de l'éternel peut être facilement renversée. Dans une lettre célèbre de 1830, Balzac évoque la mode pour cerner, par opposition, l'évolution imprévisible de la littérature : « la MODE est la *fixité* même en comparaison des vertiges dont notre littérature est saisie. ». Par sa volonté de système et par ses ambitions de canonisation, la littérature se situe au-delà de la mode ; mais par sa sensibilité extrême au changement et par sa démarche irrégulière, elle se situe bel et bien en deçà. La mode provoque incessamment les représentations de la durée dans la littérature, s'instituant comme le lieu où se tressent plusieurs rapports au temps, ainsi que leur intrication profonde.

Nous proposons dans le dossier thématique CrOCEVIA une réflexion sur la situation de la littérature dans la courte durée, telle qu'elle est engagée et pensée par la mode. Il ne s'agit point de revenir sur les théories de la mode, à la manière de R. Barthes (1967), G. Lipovetsky (1994), ou Ulrich Lehmann (2000), ni d'illustrer les représentations de la mode dans les écrits littéraires. Ce qu'on aimerait interroger est l'articulation de la littérature avec la temporalité sous le signe des changements accélérés, mobilisant des micro-économies de la durée – des gestes de transfert, d'adaptation et d'exposition.

Car, en dépit de la représentation didactique et institutionnelle, la littérature vit en réalité comme phénomène infiniment variable, qui entraîne une historicité plurielle et imprévisible dans ses développements. La diversité des valeurs et des nécessités qui nourrit les formes « à la mode », la concurrence et la volatilité des emprunts, l'imprédictibilité de leur échec ou de leur succès, constituent la durée fluide et micellaire dans laquelle puise sans répéter l'expérience de la littérature. Néanmoins, loin de privilégier la nouveauté frénétique contre la stabilité des canons, la mode permet plutôt d'apercevoir leur métissage et leurs correspondances. Car la mode ne comprend pas seulement les échanges multiples des formes et des nouveautés du jour, mais aussi, par exemple, le vague des « inventions des traditions » qui a accompagné l'émergence des cultures littéraires depuis le XVIII^e siècle, associant un dispositif international et les matériaux locaux. Il n'est donc pas question de jouer l'éphémère contre l'immuable, sinon, comme disait Walter Benjamin dans sa réflexion sur la mode du *Livre des passages*, de comprendre leur conditionnement réciproque : « Each time, what sets the tone is without doubt the newest, but only where it emerges in the

medium of the oldest, the longest past, the most ingrained. » (« Fashion », in Benjamin 1982 : 64).

*

S'il n'est pas concevable d'épuiser dans un petit dossier thématique le domaine protéiforme des temporalités brèves en littérature, il reste pourtant possible de montrer sa complexité. On a cherché, par la réunion des articles et des collaborateurs, de faire rayonner le problème de l'éphémère et d'ouvrir la gamme de ses figures, tout en inventoriant des usages culturels et historiques hétérogènes. On a intentionné aussi de garder une perspective compréhensive sur le jeu des hypostases et des polarités qui inscrivent l'éphémère dans les pratiques et les pensées de la littérature : situer la « mode » dans ses rapports avec ces temporalités nerveuses qui la dépassent par leur brièveté, ainsi que par l'intensité du changement qu'elles mobilisent ; récupérer aussi le rapport étroit de l'éphémère et de l'éternel, mettre en évidence le besoin des écrivains de distribuer leurs enjeux créatifs et leurs carrières successivement sur les deux plans. Pour rendre compte de cette diversité – et de cette tension – inhérente à toute problématisation de la durée courte, nous avons poursuivi plusieurs lignes de réflexion :

Tout d'abord, on a essayé de comprendre les valeurs de la mode dans l'économie des cultures littéraires. Il s'agit de la capacité d'accueil et la disponibilité des littératures de réagir à des formes, à des activités ou à des postures nouvelles, qui met en évidence les possibles d'un champ ou d'une « archive ». On s'est demandé ainsi quelle est la sensibilité d'une culture aux phénomènes de mode : Quelles forces façonnent son réservoir de citations et de clichés qui nourrit les trends ? Qu'est-ce qui décide, dans un espace donné, l'entrée ou la sortie de la mode ? On a voulu aussi porter un regard aux usages culturels de l'éphémère, à l'attention particulière qu'une littérature ou une époque accorde au périssable – et remarquer, par exemple, l'importance des « esthétiques » du transitoire dans les cultures antiques ou dans les cultures nationalistes romantiques. C'est le sujet de l'article de Liviu Franga, *Horace – La quête d'un idéal poétique ou l'énigme du refus ?*, qui aborde la justification des formes éphémères de la création dans la poésie classique et la distribution des enjeux entre le périssable et le mémorable dans la carrière d'un grand écrivain. Suivant l'évolution des pratiques poétiques et leur conceptualisation chez Horace, l'auteur met en lumière la concurrence entre la tentation de la « gloire » et la dépense créatrice, investie dans des œuvres à destin mineur. À grande distance dans le temps, Roxana Patraș (*The Birth of the Orator. A Situational Approach to "The Moment's Glory"*) réfléchit toujours sur un héritage antique poursuivi, cette fois-ci, dans la pratique des deux orateurs roumains du XIXe siècle, Mihail Kogălniceanu et B.P. Hasdeu. C'est ce que les traditions rhétoriques ont nommé par *kairos*, le moment opportun, qui justifie une singulière attention accordée à la charge émotionnelle de l'instant, et, qui plus est, permet ici de contextualiser le déploiement des passions dans les créations littéraires des deux orateurs. Le même jeu de l'éphémère et de l'immuable est au cœur de l'article de Laura Pavel, sur la poétique de Eugène Ionesco : *Avant-garde, arrière-garde et esthétique apocalyptique chez Ionesco*. L'auteure souligne les formes et les figures de l'anhistorisme dans le théâtre et les textes publiés par Eugène Ionesco à l'époque roumaine, qui redoublent ses préoccupations pour les modes littéraires et pour le rythme des avant-gardes au XXe siècle, pour y lire à la fois leurs corrélations et leur articulation en tension.

Dans ce cadre de réflexion, on a voulu cerner le partage du stable et de l'éphémère dans la cristallisation des groupements et des tendances littéraires, c'est-à-dire le mélange de vie, d'apparence et de canonisation dans la constitution d'une action collective. Car il s'agit de comprendre, à travers les divers hypostases de la mode, cet autre pôle de l'activité humaine qui, dans les termes de Reinhardt Koselleck, ne relève plus de l'« horizon » stable d'une action, mais du terrain mobile de l'« expérience » ; comprendre à la fois les motivations, les avantages et les coûts pour le maintien d'une telle ressource périssable dans les économies littéraires. Cette

interrogation constitue l'objet des deux articles focalisés sur les pratiques littéraires à l'époque communiste. L'étude de Magdalena Răduță, *L'enquête littéraire de la dernière décennie communiste et les enjeux d'un champ littéraire sous contrainte*, examine la « mode » des enquêtes littéraires, particulièrement fréquentes dans les publications culturelles au début des années 80. Forme de la vie littéraire inscrite dans la durée courte, expression d'un engouement pour les thèmes « du jours », l'enquête cache pourtant dans le contexte communiste une fonction « secrète », d'échappatoire vers une autre temporalité, émancipée des contraintes du présent. Dans un autre registre, Alex Goldiș, dans son article *A Possible Poetics of the Subversive Prose under Communist Regimes*, concerne toujours les thèmes de l'opposition de la littérature et du régime politique : cette fois-ci, ce sont les tactiques et les stratégies de la communication subversive dans le contexte de la censure communiste qui incarnent et justifient l'usage historique des figures de l'éphémère, par leur instauration provisoire, contextuelle et foncièrement performative.

Enfin, on a tenté d'interroger la prédilection des études littéraires contemporaines pour les formes « nerveuses » de la temporalité. Les durées courtes, sont-elles devenues plus importantes aujourd'hui pour la compréhension des faits littéraires ? Car il est difficile de rater l'infléchissement « aspectuel » des études littéraires, l'intérêt d'une certaine stylistique récente (Macé 2016) pour les modalités existentielles – manière, façon, allure, régime, attitude etc. – mobilisant directement les traits les plus volatils de la mode dans le déchiffrement des textes. C'est l'interrogation qui est au centre de l'article de Adrian Tudurachi, *Temporalités brèves dans la réflexion littéraire contemporaine*, qui analyse quelques manifestations du retour de l'éphémère dans les études littéraires récentes, tels les concepts qui marquent le virage de la sociologie vers la caractérisation des situations provisoires.

Ce dossier n'aurait pas été possible sans une collaboration entre l'Université de Tourin et plusieurs centres académiques roumains, notamment Cluj et Bucarest. Nous tenons à remercier particulièrement à Roberto Merlo, dont l'intérêt pour la culture roumaine, pour ses corpus littéraires, ainsi que pour ses formes de réflexion, ont permis cette rencontre.

REFERENCES

- Balzac, H. de (1830), *De la mode en littérature*, in « La Mode », le 29 mai 1830.
 Barthes, R. (1967), *Systeme de la Mode*, Paris, Seuil.
 Benjamin, W. (1982), *The Arcades Project*, Cambridge (MA), Harvard University Press.
 Koselleck, R. (1987), *Critiques and Crises*, Cambridge (MA), The MIT Press.
 Lehmann, U. (2000), *Tigersprung: Fashion in Modernity*, Cambridge (MA), The MIT Press.
 Lipovetsky, G. (1994), *The Empire of Fashion. Dressing Modern Democracy*, Princeton (NJ), Princeton.
 Macé, M. (2016), *Styles. Critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard.

OANA FOTACHE • Associate Professor of Literary Theory, Dept. of Literary Studies, Faculty of Letters, University of Bucharest. His research is mainly centered around literary theory, circulation of literary ideas, migration and exile, postmodern theories and practices of authorship, comparative literary history etc. His most recent publications include: *Moșteniri intermitente. O altă istorie a teoriei literare*, București, 2013; Oana Fotache, Magda Răduță, Adrian Tudurachi (eds.), *Dus-intors. Rute ale teoriei literare in postmodernitate*, București, 2016.

E-MAIL • oana_fotache@yahoo.com

ADRIAN TUDURACHI • Senior Researcher, Institute of Linguistics and Literary History “Sextil Pușcariu” and Associate Professor at the Babeș-Bolyai University (Cluj-Napoca). His research is

mainly centered around the historical-socio-literary enquiry into the Romanian literary ideas in a broad time span which includes XIXth and XXth century. His most recent publications include: *Fabrica de geniu. Nașterea unei mitologii a productivității literare în cultura română. 1825-1875*, Iași, 2016.

E-MAIL • adrian.tudurachi@gmail.com

HORACE – LA QUÊTE D’UN IDÉAL POÉTIQUE OU L’ÉNIGME DU REFUS ?

Liviu FRANGA

ABSTRACT • Horace - The Quest of a Poetic Ideal or the Enigma of Refusal? In his attempt to clarify the meaning of Horace’s hemistich *nil scribens ipse docebo* (*Ars*, 306), the author of this paper considers this line as a particular form of the *recusatio* motif, which appeared very frequently in Augustan poetry. The peculiarity of this motif derives from the fact that the above mentioned Horatian phrase has an apparently paradoxical character, not to speak of some self-ironical connotations that are suggested by the present participle form *scribens*. The author proposes to identify the essential meanings contained in the analysed line from a more general point of view, that is, in the context and the perspective provided by the entire Horatian corpus. This corpus can be described, through an investigation both chronological and thematic, as a space of plurality and multiplicity of poetic choices, a space of subtle refusal and subsequently of acceptance (implicit or explicit) of various poetic forms, fashionable or not, from the point of view of an ideal model of poetry, supreme and therefore classic. The present research would have, in this case, the right to be considered as a legitimate reconstruction of Horace’s poetic itinerary, certainly representative for Augustan literature, for its classicism, and for Latin spirituality in general.

KEYWORDS • Horace, Augustan Literature, Poetic Forms, Poetic Fashion, Ideal Model of Poetry.

Quelques dizaines de vers après la moitié arithmétique de la plus célèbre épître horatienne, *Ad Pisones de arte poetica*, il y a un passage qui a attiré l’attention des chercheurs (Norden : 318-320, 329-330¹ ; Grimal : 215-218 ; Pippidi : 65), surtout parce qu’il inaugure la deuxième partie de l’ouvrage, consacrée, dans son ensemble, à la présentation de la personnalité créative du poète (Immisch : 170-175² ; Hering : 78-79, 84). Il s’agit, plus exactement, des vers 295 sqq., qui constituent dans l’économie de l’épître un fragment transitoire, dont la fin est la suivante : *Ergo fungar uice cotis acutum / reddere quae ferrum ualet, exsors ipsa secandi: / munus et officium nil scribens ipse docebo.* (304-306). Surtout sur ce dernier vers je voudrais attirer l’attention dans les pages qui suivent.

Trois sont les aspects d’une discussion plus large que ce vers pourrait ouvrir.

Premièrement – et c’est la question sur laquelle je m’attarderai le moins possible, étant donné qu’elle a besoin d’une approche détaillée et séparée – le syntagme avec lequel commence le vers 306, *munus et officium*, se retrouve chez Cicéron³, mais dans l’ordre inversée des mots et dans un contexte qui met en évidence la fonction prééminente de la philosophie, son lieu et son rôle dans la vie sociale et aussi dans celle individuelle. Chez Horace, par rapport au contexte

¹ Il considère que les vers 306-308 forment une sorte de *propositio* finale du programme poétique représenté par un contexte plus large (à savoir les vers 295-305).

² L’auteur a en vue la division tripartite de l’épître *ad Pisones*, admise traditionnellement.

³ Fin. 4, 36 : *omne officium et munus sapientiae in hominis cultu esse occupatum*. Voir aussi Merguet : 648.

élargi, on peut observer que le syntagme détient une fonction similaire, à savoir de préciser l'importance axiologique d'une certaine réalité impliquée dans le texte.

Mais quelle est cette réalité ? C'est exactement le deuxième problème.

Cicéron avait précisé : il s'agissait du rôle de la philosophie, la *sapientia*, l'équivalent latin à plusieurs sens (selon le domaine de référence), consacré depuis longtemps, du terme grec φιλοσοφία, si usité.

En revanche, chez Horace disparaît n'importe quelle relation attributive, sous-entendue ou non par le poète. On pourrait donc supposer, en consonance avec ce contexte cicéronien – dans la direction duquel il n'est pas exclue la possibilité d'une allusion indirecte, paraphrastique⁴ du poète –, qu'il s'agit du rôle et de la fonction de la poésie en tant que art, *munus et officium* [scil. *artis poeticae*], art perçu comme activité et en même temps comme œuvre-produit, donc comme *poema* et / ou *poesis*. Nous n'avons pas pourtant la moindre indication explicite dans ce sens.

D'autre côté, rien ne nous empêche de présupposer qu'il ne s'agit pas du rôle de la poésie, mais de celui du poète expert, maître dans son domaine (Rostagni : 89). D'ailleurs, nous ne devons pas omettre la position professorale qu'adopte l'auteur de l'épître *de arte poetica*, à savoir la *magistri persona*. En reconstituant les corrélations logiques du discours poétique dans ce cas, on pourrait également compléter le syntagme horatien par la supposition suivante : *munus et officium* [scil. *summi poetae, ut ipse magister artis poeticae*] [...] *docebo*. De nouveau, aucune indication du texte ne nous aide expressément.

Mais cette lacune n'est pas la plus significative, d'autant que le rôle qu'assume Horace depuis le début de l'épître jusqu'à sa fin est – ce que nous avons déjà montré ci-dessus – celui d'un *poeta magister* (Rostagni : 5). Entre le syntagme *munus et officium* (qui constitue, pour ainsi dire, l'objet de l'enseignement) et le verbe *docebo* (qui exprime l'acte proprement dit, l'enseignement magistral)⁵, Horace fait intercaler une proposition participiale, *nil scribens*, à l'intérieur de laquelle le participe se réfère évidemment et directement à la personne du poète, *ipse*. Par conséquent, le poète « qui n'écrit rien », « en écrivant rien », « sans rien écrire » enseignera les autres le *munus et officium* [*artis poeticae*].

N'est-il pas pourtant cela une *contradictio in terminis* : enseigner l'art d'écrire (poétiquement, dans ce cas), sans avoir écrit toi-même quelque chose (*nil scribens ipse*)? La comparaison avec la pierre qui aiguise les objets tranchants, mais ne tranche pas elle-même⁶, semble justifier, dans le contexte horatien, une réponse affirmative. Ce qui institue un paradoxe admissible en principe. Mais on aboutit à la perplexité quand on rapporte la comparaison à la personne du poète Horace, au nom duquel (*uox poetae*)⁷ on parle dans le texte : est-ce que c'est

⁴ Pour les rapports identifiables entre les textes philosophiques et rhétoriques de Cicéron, d'une part, et certains aspects de la pensée théorique d'Horace, de l'autre part, voir Rostagni : 107 (la note au vers 378).

⁵ Le verbe *docere*, essentiel pour la compréhension des sens profonds de ce fragment de poétique horatienne, détient une fonction centrale dans le système des représentations culturelles de l'époque néotérique et ultérieurement augustéenne: pour les poètes latins, l'idéal du *doctus poeta*, offert par le modèle alexandrin, a représenté un *summum*, une synthèse de la culture, une quintessence; Hus: 243 observait que « à l'époque d'Auguste, l'instruction, la culture, la littérature et la science se manifestent par excellence dans la poésie »; voir aussi Pascal: 113-114 (et aussi la note 3), Ronconi: 53-55, Thill: 25 (n. 58).

⁶ Selon Rostagni : 89, cette comparaison représente une allusion directe à une réponse célèbre d'Isocrate, transmis par Plutarque (*Vitae decem oratorum*, 838E).

⁷ En ce qui concerne le procédé d'introduire un interlocuteur fictif dans la construction (quelquefois presque dramatique) des satires d'Horace, voir Cartault : 142-164.

Horace celui qui, sans avoir écrit quelque chose, enseignera les autres l'art de la poésie ? Dans quel sens Horace « n'écrit rien » (*nil scribens*)⁸ ?

De l'autre côté, le participe *scribens* appartient d'une manière univoque au temps grammatical du présent. Est-ce que nous avons le droit, dans nos présuppositions, de forcer les lois fermes de la grammaire et de conférer les / la valeur(s) du prétérit à un participe qui appartient exclusivement et indubitablement au présent grammatical ? Avons-nous donc le droit de présupposer que *scribens* substitue une proposition subordonnée dont le temps verbal était inclus dans la sphère du prétérit, par exemple [*ipse*] *qui nil [antea] scripsi* ? Dans ce cas, quel espace sémantique ouvre le pronom *nil* ? Horace n'a vraiment rien écrit, à savoir « rien valeureux » ? (Grimal : 17)

À la fin de cette chaîne de présuppositions, il est possible qu'on se trouve devant la situation suivante. Horace, croyons-nous, est mécontent de la qualité faible de sa propre création poétique. Ce mécontentement lui provoque un type à part de refus, caché sous les apparences de l'auto-ironie. La conclusion offerte par un contact préliminaire avec le texte – plus exactement, avec une partie de celui-ci – est que toute l'activité du poète se trouve placée sous le signe du *nil*. Autrement dit, elle pourrait être considérée l'équivalent d'une absence, y compris de la valeur. Or, c'est justement celle-ci le facteur qui légitime l'entrée de l'œuvre dans la durée.

Selon notre opinion, il s'agit d'une réalité poétique ambiguë : le refus, la *recusatio*. Celle-ci désigne, dans le périmètre de la culture littéraire de l'Antiquité classique, une certaine attitude de l'auteur du texte envers son propre texte (actuel, précédent ou potentiel)⁹. L'ambiguïté consiste dans le fait que cette attitude nous apparaît impossible d'être élucidée *in situ*, dans le contexte restreint, où nos suppositions se heurtent entre elles. Selon nous, la seule chance est d'interroger l'œuvre. En admettant que l'œuvre horatienne peut être perçue aussi comme un espace, pour ainsi dire, de la pluralité poétique¹⁰, nous pouvons espérer que nos suppositions, provoquées par un seul texte, mais soutenues par les autres, ont réussi à prolonger dans l'explicite les intentions, cachées en quelque sorte, du poète augustéen.

1. Le premier horizon d'un tel périple est celui des *Satires* et des *Épodes*. En tant que modalité d'expression littéraire, dominante dans les années 42/41-30/29, la satire est cultivée par son auteur seulement dans certains moments, qui dépendent ainsi directement de son existence quotidienne : *ubi quid datur oti* (I, 4, 138). La retraite dans le monde de la fiction littéraire équivaut pourtant à un jeu spirituel, à un divertissement de l'esprit, et non pas au fait de s'assumer une hypostase de la conscience réflexive : *illudo chartis* (v. 139). Le « jeu » poétique devient le signe du mécontentement du présent de la création, du caractère par soi-même mineur de ce type de poésie, cultivée dans l'une des séquences de l'existence biographique. D'où une secrète aspiration vers le dépassement de sa propre condition existentielle, qui tend à identifier, et non

⁸ On a proposé, par exemple, l'interprétation du syntagme *nil scribens* comme une autre allusion, cette fois autoréférentielle, à savoir à l'inexistence d'une œuvre épique ou dramatique d'Horace : mais les préceptes qui suivent n'ont pas pourtant en vue le domaine spécifique dramatique ou épique. Par conséquent, le sens attribué à *scribens* appartient à une sphère beaucoup plus large.

⁹ Pour ce qui est de la bibliographie essentielle du motif littéraire de la *recusatio*, nous envoyons aux références suivantes : Wimmel : 1960 (le livre entier) ; Williams : 46-51 ; Dams : 1-12, 220-229 ; Thill : 115-262, 415-449.

¹⁰ Cette pluralité résiderait en un jeu subtil entre le refus et l'acceptation successive des formes et des thèmes, des motifs et des genres littéraires, tout étant assumé provisoirement et en même temps dépassé au nom de l'exigence suprême qui vise la perfection dans la poésie et, probablement, la construction d'un modèle idéal de celle-ci.

pas à différencier l'*otium*, le loisir extérieur, biologique et social, par rapport au *lusus*, le jeu amusant (*sermone* [...] *iocosus*, *Sat.* I, 10, 11 ; *ridiculum*, *ibid.*, I, 10, 14). Ces termes servent à dénommer, d'une manière spécifique, la même réalité littéraire de la satire, dans sa qualité d'expression provisoire de certaines aspirations de longue haleine¹¹.

Telles aspirations reçoivent une expression extrêmement suggestive, même symbolique, dans un passage appartenant aux *Satires* (I, 10, 47) : *melius quod scribere possem*. Il est évident que la satire ne peut pas offrir, selon cette déclaration manifeste, le cadre nécessaire pour une interrogation profonde de l'intérieur humain, ni même le terrain favorable et utile à un exercice stylistique. Celui qui pratique la satire paraît s'exclure de la branche des poètes (*Sat.* I, 4, 39-40). La création satirique même, une conversation versifiée (*sermo*, *ibid.*, v. 42 et 48), n'a pas le droit (*merito*, v. 64) de se nommer poésie (*poema*, *ibid.*, v. 63)¹².

Selon nous, il s'agit d'une *recusatio*, peut-être la plus drastique que nous connaissons dans la littérature latine du genre : le mécontentement provoqué par le fait de ne pas être lu (*cum mea nemo / scripta legat*, *ibid.*, vv. 22-23) se transforme, dans les passages mentionnés de la quatrième satire, dans le rejet catégorique du genre même, à qui on refuse, ainsi que nous avons déjà montré, l'appartenance à la poésie.

Apparemment, la première satire du deuxième livre rétracte les assertions antérieures et a même l'air de les nier : *me pedibus delectat claudere uerba* (v. 28). Mais le verbe *delectat* correspond justement au syntagme *illudo chartis* : il marque le retour au jeu poétique. L'idéal doit être cherché dans une tout autre direction. Car il avait été déjà esquissé, dans la même manière concise et dans la même satire (la dixième du premier livre), là où l'aspiration vers un idéal poétique plus haut avait pris des contours sous la forme du syntagme *melius quod scribere possem*. Or, cet idéal de perfection sera exprimé maintenant non pas d'une manière indéfinie, mais absolue, totale : *omne quod ultra / perfectum* (v. 69-70).

Il est évident que, dans cette phase de la pensée poétique horatienne, la satire accomplit une fonction par excellence auxiliaire, plus exactement instrumentale : en reprenant le scénario métaphorique d'Horace, elle est l'épée (*telum*, *Sat.* II, 1, 43) avec laquelle le poète se défend seulement au besoin contre les voleurs (*latronibus*, *ibid.*, v. 42) : elle n'est jamais utilisée à dessein (*haud petet ultro / quemque animantem*, v. 39-40). Or, l'idéal de paix qui anime le poète (*cupido mihi pacis*, v. 44) le décide de renoncer presque sans conditions à cette modalité d'expression poétique qui détient un rôle transitoire vers la grande poésie.

Mais pas de renoncer à la poésie elle-même. *Ne faciam [...] omnino uersus ?* se demande le poète en dialogue imaginaire avec Trebatius Testa, l'interlocuteur de la première satire du second livre (v. 5-6). Un tel abandon serait l'équivalent de l'aliénation de soi-même, de l'essence de son existence humaine, et pas seulement l'équivalent du délaissement d'une habitude quelconque. Car

¹¹ « Le but d'Horace est de formuler un idéal théorique du style de la satire [...] » (Thill : 243).

¹² L'idée est reprise par Horace dans un autre fragment (*Sat.* II, 1, 28-29), qui ne représente pas seulement une « humorous apology both for satire » (Grube : 235). Spécialement par l'entremise du vers 28, Horace refuse la condition poétique du genre pratiqué par lui-même à un moment donné, à savoir la satire, qu'il nomme *sermo*, « conversation (en vers) », en la différenciant ainsi des autres créations littéraires (Thill : 27 ; Grimal [1] : 40). Selon la démonstration d'Andrée Thill, que nous évoquons ici (Thill : 27, n. 62), le *sermo* s'oppose à la poésie : tandis que cette dernière s'identifiera, ultérieurement, chez Horace, au concept de *carmen* [scil. *lyricum*] (*carmine tu gaudes*, *Epist.* II, 2, 59 ; voir en ce sens *Epod.* 14, 7 : *promissum carmen*), *sermo* représente un type de *oratio remissa et finitima cotidiana locutioni* (*Rhet. Her.* III, 13 *apud* Thill, *ibid.*). Pour tous ces aspects, nous renvoyons aussi à l'étude de La Drière: 288-300. Il faut enfin préciser qu'une telle délimitation avait été opérée d'une manière explicite par Horace dans un autre passage appartenant aux *Satires* (I, 4, 63-65).

pour Horace, ainsi que pour Lucilius¹³ d'ailleurs, ainsi que pour les autres poètes latins préoccupés de leur propre condition créatrice – grâce à un acte de réflexion concomitant avec celui du travail scriptural –, exister signifie exister en écrivant et en écrivain, ne plus écrire signifie cesser de vivre. Le syntagme du vers suivant (II, 1, 7) : *uerum nequeo dormire* exprime justement ce témoignage de la conscience profonde : on ne peut pas renoncer à la poésie parce qu'on ne peut pas renoncer à aucune partie de soi-même¹⁴. *Quisquis erit uitae [...] color, scribam (ibid.)*. Cette conscience du fait d'écrire – qu'on pourrait nommer à juste titre une conscience scripturale – reste, dans la perspective horatienne, le seul *modus uiuendi* authentique de la conscience humaine. Car cette conscience de la nécessité d'écrire devient dans l'espace ontologique individuel créateur une sorte de « faim de poésie », métaphore qui nous semble appropriée dans le cas d'Horace. Autrement dit, un idéal à atteindre et jamais complètement atteint.

2. Les poèmes lyriques, les *carmina*, élaborés en deux étapes (les années 29-23, pour les trois premiers livres, respectivement 19-13, pour le dernier), ouvrent un nouvel horizon des mentalités poétiques horatiennes.

Les premiers trois livres sont encore assez proches de l'univers des conversations satiriques. Dans les poèmes lyriques, on peut encore observer l'existence d'un certain refus littéraire (la fameuse *recusatio*). Mais ici la différence est manifeste et, disons-nous, essentielle. Dans ces poèmes, le refus ne vise pas l'écriture lyrique assumée au moment de l'élaboration du texte poétique. Le refus n'est plus l'équivalent d'une auto-négation des propres options poétiques, au contraire. Les plus significatifs poèmes dans ce sens – sans entrer en détails, nous avons en vue, par une sélection simple, surtout les poèmes qui portent dans les éditions modernes les numéros I, 6; II, 1 et 12 et III, 3 – mettent en évidence précisément le caractère optimal du cadre poétique offert par la création lyrique: celle-ci se trouve, selon Horace, dans une position totalement opposée par rapport aux autres genres poétiques, en ce qui concerne tant la nature des thèmes que la facture stylistique.

C'est de cette manière que provient le rejet, maintes fois catégorique, quelquefois indirect et atténuée, des autres formes, non-lyriques, qui peuplent l'espace de la poésie. Qu'est-ce que refuse donc le poète ?

À un premier niveau se placent les modalités littéraires offertes par la création épique d'inspiration mythologique, une production poétique prestigieuse, grâce au modèle homérique tutélaire (I, 6, 5-7), et aussi à la complexité du mythe dans son ensemble (II, 12, 5-9). Le refus du genre épique d'essence mythologique représente l'une des thèses fondamentales de la poétique de Callimaque (Thill : 245). En se déclarant d'emblée *ὀλιγόστιχος* (fr. 1 PF., v. 9), le poète alexandrin avait affirmé sans équivoque : *Ἐχθαίρω τὸ ποίημα τὸ κυκλικόν*. (*Epigr.* 28). Chez Horace, le refus du poème épique gagne une justification purement littéraire : les grands thèmes

¹³ *Publicanus uero ut Asiae fiam ut scripturarius, / pro Lucilio, id ego nolo, et uno hoc non muto omnia* (Sat. XXVI, 671-672 MARX, p. 46).

¹⁴ Un écho de cette déclaration poétique essentielle pour la pensée horatienne relative à l'essence de la poésie et au rapport entre l'existence et la création se trouve dans un court passage appartenant aux *Epistulae* (II, 2) : *ni melius dormire putem quam scribere uersus* (v. 54). Les significations du contexte, quoiqu'elles conduisent vers une conclusion contraire aux allégations antérieures (Sat. II, 1, 7), remettent au centre du débat le problème de la corrélation entre l'existence, la poésie et son créateur.

épiques de l'univers mythique ne peuvent pas trouver une place idoine sur les cordes de la lyre: *magna modis tenuare paruis* (III, 3, 72)¹⁵.

Deuxièmement, le refus littéraire vise aussi la poésie épique d'inspiration historique, à savoir celle qui glorifie les dimensions grandioses de la geste romaine: soit dans le cadre d'une histoire révolue, qui se remémore les séquences dramatiques (la guerre de Numance, les guerres puniques, etc.), comme dans le poème II, 12, 1-4, 13-16 (*Nolis longa ferae bella Numantiae / nec durum Hannibalem nec Siculum mare / Poeno purpureum sanguine mollibus / aptari citharae modis [...] / me dulces dominae Musa Licymniae / cantus me uoluit dicere lucidum / fulgentes oculos et bene mutuis / fidum pectus amoribus*) et aussi, d'une manière indirecte, dans le poème II, 1, 37-40 (*Sed ne relictis, Musa procax, iocis / Caeae retractes munera neniae: / mecum Dionaeo sub antro / quaere modos leuiore plectro*); cela signifie le refus thématique et stylistique de la narration épique latine traditionnelle, qui descend de Naevius et d'Ennius; soit dans le cadre de l'histoire romaine contemporaine, ancrée dans un présent situé trop proche et étant trop imposant, comme celui de l'ère augustéenne, dans le poème I, 6, 5-12 (*Nos, Agrippa, neque haec dicere nec grauem / Pelidae stomachum cedere nescii / nec cursus duplicis per mare Ulixei / nec saeuam Pelopis domum // conamur, tenues grandia, dum pudor / imbellisque lyrae Musa potens uetat / laudes egregii Caesaris et tuas / culpa deterere ingeni*).

Enfin, également remarquable nous semble le refus de la poésie dramatique, remise aux soins des poètes comme Asinius Pollion et digne, pour citer de nouveau Horace, de porter le cothurne de Cécrops (*Cecropio [...] cothurno*, II, 1, 12).

Notre exposé ne nous permet pas d'insister sur les motifs qui justifient ces *recusationes* successives (au moins sur ceux déclarés par le poète même) : soit la condition poétique précaire (l'incapacité du talent, en I, 6, 9), y compris l'absence d'une expérience artistique certifiée (l'ignorance poétique, *nescii, ibid.*, v. 6), soit l'interdiction divine (la Muse, Apollon, etc., dans les poèmes I, 6, 9; II, 1; II, 12; IV, 15). Il s'agit d'arguments devenus ultérieurement des véritables lieux communs de la poésie apologétique du premier siècle impérial, dans le cadre général du thème de la *recusatio* (Dams : 1-5, 19-20, 32-33, 54-55 et pass.).

Mais, au-delà de ces refus thématiques et stylistiques – qui supposent une véritable intégration dans l'horizon de la poésie lyrique, car celle-ci est capable d'offrir sinon le **modèle** idéal de la poésie, au moins un **mode** idéal de sa pratique –, l'option horatienne pour l'expression lyrique n'apparaît pas pourtant intégrale. *Quo, Musa, tendis ?* C'est la question posée à la fin du troisième poème du pénultième livre lyrique. Une question emblématique pour le destin poétique d'Horace. Au fond, une auto-interrogation sur les sens de la poésie, sur les horizons vers lesquels elle s'ouvre¹⁶. Le syntagme *quo [...] tendis* dévoile une indécision foncière. Mais il dévoile aussi l'intention déclarée du poète de ne jamais rester le prisonnier d'une forme unique qui réfléchit et réverbère le même contenu : écrire de la poésie signifie une recherche permanente et une

¹⁵ En contradiction apparente avec le passage signalé ci-dessus, le poème 19 du deuxième livre rouvre les sources du mythe pour le chant lyrique : *fas [...] est mihi [...] cantare*, dit le poète (v. 9-11), en légitimant ainsi le mythe en tant qu'espace primaire de la poésie. La contradiction est apparente, parce que ce poème se trouve sous le signe de la vision (*uidi*, v. 2). Il est, en fait, une révélation dont l'authenticité est garantie par l'auteur même, par l'intermédiaire d'une interpellation directe, mais inédite, de l'auditeur, représenté ici par la postérité (*credite posteris*, v. 2). Par voie de conséquence, les lois de la vision révélatrice permettent (*fas est*, les vers 9 et 13) la transgression de l'espace lyrique – un espace par excellence humain, à l'intérieur duquel sont valables d'autres lois – et, de cette manière, la projection dans un état surnaturel (*recenti mens trepidat metu*, v. 5).

¹⁶ Pöschl : 506 (la signification de cette interrogation finale dans le contexte des odes ainsi nommées « romaines » et des quêtes novatrices en matière de poésie lyrique et de ses thèmes).

découverte des sens par l'entremise d'une rythmicité complexe, *quaere modos* (II, 1, 40), déterminée par la tradition¹⁷.

En dépit de toutes les possibilités offertes, la poésie lyrique ne s'identifie pas cependant avec la poésie même, avec son mode idéal d'exister. C'est l'un des derniers poèmes lyriques d'Horace qui témoigne en ce sens, peut-être le dernier (Dahlmann : 197-211). Il date de l'année 13, l'année qui marque l'abandon de la poésie lyrique par Horace et – peut-être surprenant – de la poésie même. La fin du poème 15 (le dernier dans le quatrième livre des *Carmina*) semble devenir le commencement d'un nouveau poème (resté imaginaire pour toujours, un projet trop vaste pour l'espace mesuré des chants lyriques) : il s'agit d'un possible poème sur Troie, Anchise et leurs descendants si glorieux : *Troiamque et Anchisen et almae / progeniem Veneris canemus* (les vers 31-32). Ces vers constituent, plutôt, un hommage, lui aussi possible, à Virgile, l'auteur de la plus imposante épopée dédiée à la romanité, depuis ses origines jusqu'à la fin de l'Antiquité. Mais cette attitude de la part d'Horace n'a aucunement impliqué une adhésion hypothétique à un nouvel idéal poétique, celui de la poésie épique, récusée d'ailleurs dans les poèmes lyriques précédents (voir *supra*). La dernière création lyrique d'Horace unifie, exactement comme dans le poème virgilien, grâce à une harmonisation parfaite des contraires, l'histoire et le mythe dans la même substance, impalpable, de la poésie. De toute façon, l'horizon lyrique avait été déjà dépassé (Thill : 243, 259-260 ; Kiessling : 465).

3. C'est de cette manière que nous pénétrons dans un dernier espace de la pensée poétique horatienne, celui des épîtres : un moment de crise acute, un seuil de la renonciation.

Fasciné par la vérité (*uerum*, I, 1, 11), par l'équité et par la convenance morale (*quid* [...] *decens*, *ibid.*), que ni la poésie satirique, ni – à plus forte raison – celle lyrique ne peuvent lui offrir, Horace renie en bloc la poésie : *uersus et cetera ludicra pono* (*ibid.*, v. 10). La sagesse (*sapere*, II, 2, 141)¹⁸ confère, maintenant, à la vie son sens fondamental. Posséder la sagesse, approprier le comportement individuel aux normes universellement valables de la sagesse permet, dans ce contexte, la redécouverte du but fondamental de l'existence humaine : *uera* [...] *uita* (*ibid.*, v. 144), une existence authentique, dans le monde de l'esprit, d'où est tout à fait exclue justement la poésie, associée aux préoccupations inutiles des enfants (*nugis*, *ibid.*, v. 141), à un jeu d'enfants (*pueris concedere ludum*, *ibid.*, v. 142).

Par voie de conséquence, la poésie (*uerba* [...] *fidibus modulanda Latinis*, v. 143) semble l'opposé de cet idéal de la *uera uita*, fondé sur la sagesse. Dans l'alternative poésie / perfection morale, Horace opte, en deux épîtres (I, 1, 10 et II, 2, 144, qui appartiennent aux années 20-18), d'une manière apparemment surprenante, pour la dernière – disons ainsi – chance de l'existence humaine. Mais l'option d'Horace ne semble ni catégorique, ni définitive. Ce qui nous indique clairement l'évolution sinueuse de sa pensée, toujours en mouvement, toujours intéressée de trouver les plus profonds sens de l'existence.

Dans cette dernière épître (II, 2), le mécontentement provoqué par la pluralité des formes d'expression poétique – parce que ces formes se montrent incapables d'offrir le meilleur cadre poétique et, en même temps, elles déterminent, de plus, une réception anarchique (*carmine tu gaudes, hic delectatur iambis, / ille Bioneis sermonibus et sale nigro*, v. 59-60) – culmine avec un véritable cri de la déroute en matière de création : *quid dem? quid non dem?* (v. 63). Au fond, une hypostase de l'indécision suprême de la conscience, une hypostase de la crise ontologique : *quid faciam uis?* (v. 57).

¹⁷ Nisbet-Hubbard : 31.

¹⁸ Pippidi : 65-73 (voir les sens multiples que les chercheurs ont attribué à ce concept philosophique et esthétique fondamental chez Horace, présent surtout dans l'*Art poétique*).

Néanmoins, la chance de la poésie ne disparaît pas. Ce qui la garantit ne peut pas être, bien sûr, l'incertitude du créateur, scindé entre le refus de la poésie et la recherche d'un mode idéal de l'existence, mais l'horizon de la commande sociale. Le poète des chants lyriques se vantait d'être montré du doigt par la foule des allants et venants (*monstror digito praetereuntium*, IV, 3, 22), lui, le seul joueur de lyre romaine (*Romanae fidicen lyrae*, *ibid.*, v. 23). Le poète des épîtres se reconnaît, à son tour, obligé de répondre à l'horizon d'attente : *iubet alter, petis* (II, 2, 63-64). La poésie, bien que les années l'épuisent (*tendunt extorquere poemata*, *ibid.*, v. 57), doit donc survivre, même au-delà, peut-être, de la volonté du poète.

C'est de cette manière, à savoir par des interrogations répétées adressées à l'œuvre (fait qui ne nous a pas permis pourtant d'insister sur toutes les réponses fournies, directement ou indirectement, par celle-ci), que nous sommes arrivés de nouveau avant ce syntagme si ambigu *nil scribens* du vers 306 de l'épître aux Pisons.

Hésitante toujours entre le refus et la négation du refus, entre le rejet et l'acceptation, le choix d'Horace en ce qui concerne une forme ou l'autre de la poésie se transforme, à la fin de son dernier œuvre, l'épître adressée à Auguste (II, 1) – appartenant aux années 13-12¹⁹ –, en une invocation dramatique de la poésie, en tant que possibilité unique de sauver l'histoire, l'existence humaine même en dernière instance: *nec magis expressi uultus per aenea signa, / quam per uatis opus mores animique uirorum / clarorum apparent* (v. 248-250). *Per uatis opus* (v. 249) représente le syntagme-clé du passage, de l'épître, de toute la pensée horatienne qui, à cette fin d'œuvre et de vie, se trouve fortement serrée en soi-même et par soi-même. La poésie, l'œuvre du poète (*uatis opus*) : voilà la seule garantie humaine de l'immortalité. La durée du renom, conférée par l'entremise de l'œuvre poétique, dépasse tout autre moyen, y compris les ouvrages de l'art visuel (*per aenea signa*, v. 248). L'idéal suprême de l'existence humaine et romaine se confond avec la grandeur de la création poétique.

Et pourtant, quelle création poétique ?

La satire et l'épître, nommées par un seul terme *sermo* (ici, dans le vers 250, mais aussi dans *Epist.* I, 4, 1), ne peuvent pas s'assumer la responsabilité de représenter la poésie, car leur condition est complètement humble (*repentes per humum*, *Epist.*, II, 1, 251).

Le poème lyrique, *carmen* (v. 258), se substitue comme un idéal immédiat, préférable : malgré cela, ni dans ses cadres ne peuvent trouver une place adéquate la splendeur de l'histoire, l'élan de la poésie : le poème lyrique est *paruum* (v. 257).

L'aspiration à un idéal supérieur pourrait prendre substance ou matérialité poétique soit par le truchement de la poésie épique (*res componere gestas*, v. 251), soit par un poème érudit, un *doctum carmen* (le syntagme nous appartient), selon le contenu des vers 252-253: mais le dédoublement de la forme dans laquelle on peut projeter la poésie idéale mine l'unité même de cet idéal.

Quel est alors l'idéal de la poésie ou, plus exactement, cette poésie idéale ?

La dernière épître et, ainsi que nous avons déjà montré, très probablement le dernier ouvrage d'Horace, l'épître adressée à Auguste, contient dans une position centrale (v. 90) le concept de *nouitas* (Thill : 1-4). Dans la perspective de ce concept, la fin du poème et du discours poétique horatien même dans son ensemble peut acquérir des significations accomplies. La recherche de la nouveauté, l'exploitation de l'inédit dans la poésie équivaut, dans cette dernière perspective d'Horace, à une présence nécessairement permanente dans la conscience littéraire. D'autre part, cette ouverture sur la nouveauté devient une condition de la qualité, le critère axiologique fondamental : *mediocribus esse poetis / non homines, non di, non concessere columnae* (*Ars*, 372-373). La lutte contre la médiocrité littéraire signifie tout d'abord la lutte avec le vers, le combat

¹⁹ Sur la chronologie des derniers ouvrages horatiens, voir Rostagni: 90, 119; Pippidi: 79; Grimal [1]: 79.

incessant contre la tradition vétuste, contre le déjà dit, contre le chemin déjà foulé (Courbaud : 25 ; Thill : 260, 471-504, spécialement 473-479). Cette lutte signifie l'horreur provoquée par la banalité, par le commun et la routine, signifie l'attachement éprouvé pour la *nouitas* et l'idéal d'un vol plus haut : autrement, si le poème n'aspire à la perfection (*si paulum summo decessit, ibid.*, v. 378), il s'écroule dans les abîmes de l'oubli (*uergit ad imum, ibid.*).

Au nom de cet idéal de la poésie accomplie (Nisbet-Hubbard : 31 ; Thill : 176, n. 35) qui, à mesure qu'il paraît plus proche et plus facile à atteindre, s'éloigne en fait davantage, doit être repoussée l'imperfection, doivent être ciselés le son, le mot, le vers, le poème, tout doit être vérifié par l'ongle et jusqu'au bout des ongles, *castigare ad unguem* (*Ars*, 294). Au nom de cet idéal de la poésie parfaite, professé par Horace le long de son œuvre, surtout dans les épîtres finales, est refusé tout ce qui se trouve en bas, au-dessous de cet idéal ; et, si on n'atteint pas la mesure des normes de cet idéal, tout ce qu'on a écrit, quoiqu'on a écrit, quoiqu'on a publié, n'a aucune valeur : *nil scribens*. C'est comme si on n'avait rien écrit. Peu importe que le poète se réveille de bon matin, s'assoit à la table pour écrire et demande des papyrus et un porte-plume (voir ce scénario dans *Epist.* II, 1, v. 111-113). Le refus devient la condition obligatoire de la perfection.

Entre le verbe poétique et la pensée de la sagesse, l'indécision a été définitivement tranchée. La poésie a vaincu, même au moment où la renonciation à elle paraît imminente.

Et pourtant, quel mode de la poésie incarnera la perfection ? La fin de la dernière épître, adressée à Auguste, laisse la question sans la réponse attendue. En sauvant la condition humaine, la poésie devra se sauver elle-même. Mais comment ? Si on nie les formes établies de la poésie – de nature satirique ou familière, épistolaire, lyrique, épique, dramatique, le poème docte (évité, quoique recommandé) – est-ce qu'on n'arrive pas de nouveau à la négation de la poésie elle-même ? C'est justement dans ce refus de cantonner la poésie entre des limites considérées insurmontables, c'est justement dans ce refus de subordonner la poésie aux formes de l'expression, soumises toujours à la révision, sinon à l'amélioration que nous avons considérée, dans les pages précédentes, que réside le fondement ontologique de l'idéal horatien de perfection poétique²⁰.

Nous croyons qu'ici se trouve ce que nous avons nommé l'énigme du refus chez Horace. Après l'an 12, le poète s'est tu pour toujours. À partir de l'année de son déménagement dans l'éternité, l'histoire a couvert définitivement cette énigme²¹.

REFERENCES

- Cartault, A. (1899). *Étude sur les Satires d'Horace*, Paris.
 Courbaud, E. (1914). *Horace, sa vie et sa pensée à l'époque des épîtres. Étude sur le premier livre*, Paris.
 Dahlmann, H. (1970). *Kleine Schriften*, Hildesheim – New York.
 Dams, P. (1970), *Dichtungskritik bei nachaugusteischen Dichtern*, Marburg – Lahn.
 Grimal, P. (1968). *Essais sur l'Art Poétique d'Horace*, Paris.
 Grimal, P. (1965). *Horace*, Paris.
 Grube, G. M. A. (1965). *The Greek and Roman Critics*, London.

²⁰ Voir aussi Marchesi : 552.

²¹ Une telle réponse différée, convertie dans une attitude indécise, qui réunit toutes les conditions d'une véritable énigme, a été jadis formulée intuitivement (Grimal : 84) : « Après l'*Art Poétique*, ou l'*Épître à Auguste* [...] la voix d'Horace se tait. Toutes les tentations qu'il portait en lui, drame satirique, épopée, 'épinicie', il a tout refusé, petit homme nonchalant et têtu, inquiet de se définir et résolu à ne pas franchir ses propres limites. » Le célèbre savant français proposait cependant un sens complètement différent – par rapport à notre analyse – du profil spirituel horatien, à savoir l'image du créateur parfaitement content de rester à l'intérieur de ses propres limites. Notre étude dans son ensemble a essayé de démontrer exactement le contraire.

-
- Hering, Wolfgang (1979). *Die Dialektik von Inhalt und Form bei Horaz. Satiren Buch I und Epistula ad Pisones*. Berlin.
- Hus, A. (1965). *Docere et les mots de la famille de docere*, Paris.
- Immisch, O. (1932). *Horazens Epistel über die Dichtkunst*, Leipzig.
- Kiessling, A. (1930). *Q. Horatius Flaccus. Oden und Epoden*. Erklärt von Adolf Kiessling. Siebente Auflage, besorgt von Richard Heinze, Berlin.
- La Drière, C. (1939), *Horace and the Theory of Imitation*, in « American Journal of Philology ».
- Marchesi, C. (1978). *Scritti minori di filologia e di letteratura*. In appendice *Religiosità di Marchesi*, di Pietro Ferrarino. Vol. II, Firenze.
- Merguet, H. (1905), *Handlexicon zu Cicero*, Leipzig.
- Nisbet, R. G. M., Hubbard, M. (1987). *A Commentary on Horace : Odes, Book II*, Oxford.
- Norden, E. (1966). *Kleine Schriften zum klassischen Altertum*. Herausgegeben von Bernhard Kytzler. Berlin.
- Pascal, C. (1920). *Scritti varii di letteratura latina*, Torino.
- Pippidi, D. M. (1984). *Parerga. Écrits de Philologie, d'Épigraphie et d'Histoire ancienne*, București-Paris.
- Pöschl, V. (1981). *Bemerkungen zu den Horazoden III 7-12*, in *Litterature comparate. Problemi e metodo. Studi in onore di Ettore Paratore*. Volume secondo : *Litterature antiche*, Bologna.
- Ronconi, A. (1972). *Interpretazioni letterarie nei classici*, Firenze.
- Rostagni, A. (1937). *Orazio*, Arpino.
- Rostagni, A. *Arte poetica di Orazio*, Edizione minore, Torino, s. a.
- Sedley, D. (2014). *Horace's Socraticae chartae (Ars poetica 295-322)*, in « Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici », 72, 97ss.
- Thill, A., Alter ab illo. (1979). *Recherches sur l'imitation dans la poésie personnelle à l'époque augustéenne*, Paris.
- Williams, G. (1968). *Tradition and Originality in Roman Poetry*, Oxford.
- Wimmel, W. (1960). *Kallimachos in Rom. Die Nachfolge seines apologetischen Dichtens in der Augusteerzeit*, Wiesbaden.

LIVIU FRANGA • PhD Professor at the Faculty of Foreign Languages and Literatures, University of Bucharest. His research is mainly centered around classical literatures and cultures: the history of Latin literature, the literary ideas and aesthetics of the Antiquity, the modern reception of the Greek and Latin classics, the theory and practice of translation etc. His most recent publications include: *Poeții latini și poezia lor. De la Lucilius la Martialis*, I, București, 2007; *Scrisori din mica mea latinitate*, București, 2010; *Ianus*, Iași, 2015.

E-MAIL • liviu_fringa@yahoo.com

THE BIRTH OF THE ORATOR

A situational approach to “the moment’s glory”

Roxana PATRAȘ

ABSTRACT • Following recent research devoted to “rhetoric’s sensorium” and “rhetorical situation”, the essay aims at relating the birth of the orator to his “moment of glory”. The analysis departs from the similarities of Mihail Kogălniceanu’s and B.P. Hasdeu’s discontinuous careers, both of them eminent Romanian personalities of the 19th century who gave up literature on account its inherent uncertainty, afterward pursuing success as political orators. Nonetheless, even if both of them discover that sensuality can be converted into brilliant oratory, it is the aspiring orators’ education (both education of senses and institutional education) that makes the difference between the former’s glory and the latter’s failure. A series of examples extracted from early literature and grouped according to the frequency of favored rhetorical effects prove that each one understands “glory” in a different manner, which makes the former a typical *persuader* (a mediator of experience) and the latter a *manipulator* (a seeker of the Absolute). Each orator’s manner (persuader vs. manipulator) becomes apparent in the way autobiography is functionalized within political speeches: while Kogălniceanu formalizes autobiography so that it becomes a trope enabling the orator to reinvent himself in any new rhetorical situation may occur, Hasdeu attaches autobiography to a sense of exceptionalism. Hence, the relationship between the birth of the orator and his moment of glory is discernible not only in his awakening of senses but also in the orator’s (aptitude for) rebirth in new situations.

KEYWORDS • Sensorium, Rhetorical Situation, Risk, Autobiography, Jacotot.

1. A moment’s glory

The literary productions of Mihail Kogălniceanu (1817-1891) and B.P. Hasdeu (1838-1907) have drawn the attention of Romanian researchers chiefly for their apparent propagandist functions in the context of 19th-century transition to modernity. Curiously, the idea that literary endeavors are marred by ideology was meant to make peace between literates and historians, who otherwise would have disputed heavily over these “heroes with a thousand faces”, active and authoritative in fields such as history, literature, linguistics, archeology, journalism, politics, ethnology, and so forth. Beyond debate, what brings together the two figures is their risk-taking style of personal branding, their oratorical ambitions (with greater success in Kogălniceanu’s case and with lesser in Hasdeu’s), and their casual literary occupations.

Among Kogălniceanu’s literary works, the best known are the sketches: *Filozofia vistului/ philosophy of whist* (1838), *Adunări dăntuitoare/ Dancing Parties* (1839), *Nou chip de a face curte/ A New Way of Courting Ladies* (1840), *Iluzii pierdute/ Lost Illusions* (1841), *Fiziologia provincialului în Iași/ the Physiology of the Provincial at Iași* (1844). But he also left what looks like an unfinished novel, *Tainele inimii/ The Heart’s Secrets* (1850), and several historical short-stories inspired by the history of The Principality of Moldavia during Stephen the Great’s time (15th century). The list of titles appears to cluster around 1840, which determines Nicolae Iorga to assume that there is a moment, apparently around thirty, when Kogălniceanu quit writing

literature and converted his creative energy into something else (Iorga 1920, 76). In the same fashion, Hasdeu's literary consecration occurs between his mid-twenties and early thirties. Extremely active, he publishes poetry (a collection is published in 1873 and another, miscellaneous, in 1897), a gallant short-story entitled *Duduca Mamuca. Din memoriile unui studente/ Lady Mammie. From the Memoirs of a Student* (1862), republished two years after under the new title *Micuța/ The Little One* (1864), and preceded by a Lemontovian diary written in Russian (translated posthumously by E. Dvoicenco); furthermore, an unfinished historical novel featuring the Moldavian boyar Iancu Moțoc, republished under the title *Ursita/ The Fate* (1864), and a historical romance on the Moldavian ruler John 3rd the Terrible, mixing history and mystification (1865). Several plays written in a Shakespearian vein – among which *Răzvan-Vodă*, later known as *Răzvan and Vidra* (1867) – made him the pioneer of historical theatre in Romania.

A brief analysis of Hasdeu's list of publications shows that, like Kogălniceanu, he involved himself thoroughly in the foundation and editing of various newspapers, which he deserted afterward. At one point, literary activities seem to be estimated as something that enfeebles one's personal brand. Thus, creative energies are converted into new modalities of being on the public market. However, whereas Kogălniceanu's success seems easier to tackle with (he gave up literature just in time and discovered the higher calling of tribune speech), Hasdeu's failure both as writer and as orator needs a deeper analysis.

Described in *De oratore*, Cicero's ideal orator is a man of wisdom and eloquence, of virtue and practice/ technique, of "mind" and "heart", a man able to "define in a comprehensive manner the complete and special meaning of the world" (Cicero 1967: 47), a philosopher and a poet at the same time. If we take Cicero's word for it, Hasdeu's poetic talents and not Kogălniceanu's prosaic experimentalism should stand as the decisive argument for being accepted among the high ranks of Romanian oratory.

The poet - says the Ancient rhetorician - is a very near kinsman of the orator, rather more heavily fettered as regards the rhythm, but with ampler freedom in his choice of words, while in the use of many sort of ornament he is his ally and almost his counterpart; in one respect at all events, something like identity exists [emphasis added] (Cicero 1967: 51).

Yet, in comparison to Kogălniceanu and in spite of his natural endowments, Hasdeu did not receive the right of residency within "the republic" of Romanian orators. Envious of the others' success, he commits himself to parody or black humor (Lăzăreanu n.d.). For instance, Kogălniceanu's own oratorical style – a style of colportage marked through the verbal automatism "Zice el"/ "Says he", his false obedience to the rulers of the day, his speculative impartiality in politics (Hasdeu 2006: 197-198) become Hasdeu's target in a bitter poem published in 1864. A story of emulation turned into envy can be detached from the above-mentioned parody.

Indeed, the two careers are stamped by similarities and competition, by the same interests and strategies of personal branding: the history of the Principality of Moldavia (high Moldavianism), the provincial mores (low, provincial Moldavianism), the historian's encyclopedic profile, the desire for consecration within both national and international academia, the greed for archeological items and archives, the antiquarian's profile. Whatever the differences and animosities, these early dispositions show that the appetite for public staging is awoken by the one and the same stimulus acting upon senses: "the illusions of love". Apparently, the sentimental education comes before rhetoric education; the education of senses arises awareness of the rhetoric's articulation to sensorium.

In their early prose, both Kogălniceanu and Hasdeu thematize the birth of a man's senses, the first instances of courtship in a man's life. In front of young lovers, both men try to convert sensuality into (apparently successful) oratory. In a situational frame of rhetoric (Bitzer 1968: 6-

7), not only *the rhetorical exigences*, that is, the urgencies that can be resolved only with the assistance of the discourse, *the constraints* imposed on urgencies (the pedagogical method by which the orator is formed as well as his sentimental education), and *the typified audience* (highly impressionable women) are relevant. *Spaces* such as the boarding school classroom, the student's room, the teahouse, the ice-cream parlor, etc., where an aspiring orator's senses are awakened and educated, *modal embodiments* of the orator's self, and outer *stimuli/ instant responses/ motivations* provide a key to what has been considered so far as inaccessible – *rhetoric's sensorium*.

*

The Romanian literary critics strengthened the prejudice that "post-enlightenment" experiments, romantic verbosity and casual literary postures specific to early modernity are not worth the audacious interpreter's pains because they represent only "a moment" when "the tactic prevails over strategy, and ethics and politics over aesthetics" (Cornea 2008: 380, 376, 373). Being perceived as "moments", hence as instances of levity and evanescence, Kogălniceanu's and Hasdeu's literary pieces turned into poor inventory wrecks, placed outside the canon and visited by scholars without much enthusiasm. In Mihai Zamfir's fashion (Zamfir 2011: 126, 218-219), just about anyone could challenge the value of a sham writer "that nearly did not write literature" (Kogălniceanu); similarly, just about anyone could challenge the authenticity of a patented "genius" (declared as such by the Romanian Parliament), who quit literature around the age of thirty (Hasdeu). Romanian historians instead have not been discouraged either by this purely circumstantial manner of dealing with literature or by the myriad of postures thereby implied. Even though monographs such as Al. Zub's absorbed the literates' prejudices – chiefly the ones regarding "the excess of history" within fiction (Zub 2012: 734) or the ones regarding the literature's character of "rough sketch" with respect to the late political or historical productions, moments of casual commitment to literature are seen with enough complacency.

Be they "tactical", "ethical", "political" or else, *moments* attach themselves to a sense of greatness, magic, and risk that the dynamics of linear time has lost. Briefly put, *moments* are risked forms of life (Macé 2016: 301), defined as such by their isolation and remoteness. It is not by chance that G. Poulet uses, in one of his writings, the phrase "the island of the moment", and that McLuhan coins the phrase "momentary deities" (McLuhan 1975: 58). For consummated orators, *a moment's glory* – all *moments of glory*, in fact, should be linked with "the rhetorical situation" theorized by Lloyd F. Bitzer (Bitzer 1968: 1-14), with the *mythos* of inspired/ "embodied words" articulated to the course of history, discerned by Jacques Rancière (Rancière 1998), as well as with the realm of interconnected senses (McLuhan's *sensorium*).

Within an environment presumed as full of life, thus emotionally charged and modelled by perceptions, it is neither the arguments nor the ornaments that makes the recipe of the orator's glory. On the contrary, all elements that become subjects to senses give a key to "the island of the moment". For the orators of all times, mastering "the embodied word" is extremely significant in order to justify the risks incurred by public exposure (being booed, not being listened to, being reified, etc.). As rhetoric delivers itself as a "practical science" (Roussin 1996: 111), glory cannot be either predicted before the performance or read in the *post festum* transcriptions of speeches. It is a situational result, generally presumed to be a peak point: the point where "exigences" are resolved through "constraints" and the audience is oriented toward change; the point where the senses (the speaker's, the audience's) involved within the *sensorium* connect to the environment and to the rhetoric tradition (which, though remote and impersonal, still instantiates as an absent audience). It is quite clear that not only the orators are responsible for a moment's glory; while they are speaking and being rewarded for that, the realm of the orators' mind and senses is

inaccessible. Still, the orators' motivations for pursuing glory, their instant responses to glory and their understandings of glory can give solutions for something apparently resistant to analysis.

The orator's glory can be explored only through the remnants of the moment, through what has been left outside "the island of the moment", through "the remains of the day". Like the pre-performance or post-performance transcriptions of speeches, the orators' literature (produced before or after their experience of glory) has a residual character, which allows us to read it as a correlative of life. The livelier the oratorical moment, the more abundant its "remains". The more glorious the rhetorical delivery, the bitterer the taste of incomplete transcriptions. Hence, such literary attempts could document the relationship between (rhetorical) glory and (literary) precariousness, the latter being circumscribed to the finalist concept of "success" rather than to transitory "glory".

Turning to Mihail Kogălniceanu and B.P. Hasdeu, both of them seem to prefer short-span oratorical glory to linear literary success. According to their personal manners of looking at things and experience, they seem to assign different values to the moment's glory: while Hasdeu cannot conceive glory without its metaphysical extensions (glory is a matter of propensity), Kogălniceanu is perfectly comfortable with the moment's physicality (glory is a matter of intensity). Configured by a posture of higher risk, by deified words, and by the awakening of all senses, *a moment's glory* – the orator's glory, represents one of the central themes of the early literary works of the two Romanian personalities.

Commenting on Hasdeu's particularities, G. Călinescu remarks "the Talmudist's scientific imagination", his "aptitude to extract the fifth essence", which leaves the reader to "an insatiable hunger for knowing the unknowable" (Călinescu 1982: 379). The critic also points at Hasdeu's variegated postures, as "naturalist", "philosopher" and "poet". In similar terms, N. Iorga notices Mihail Kogălniceanu's postural diversity: "the writer", "the political man", and "the Romanian patriot" (Iorga 1920). As in Hasdeu's case, the three *personae* cannot be defined through differentiation, all of them being subjected to a type of transpersonal energy called "natural realism" (*realism organic*). According to Iorga, Mihail Kogălniceanu was endowed with "a perfectly balanced personality", which authorized him to speak on behalf of the entire Romanian society and to discharge, like a fury, its "specific forms of living" (Iorga 1936: 7-11). Notice that the three *personae* are figured as a kaleidoscopic system of *Pathosformeln* (Warburg 2015: 90-91). They represent temporary crystallizations, moments, making visible the movements occurred in the inaccessible reality of the mind and soul.

Indeed, as the two commentators suggest, Hasdeu's and Kogălniceanu's styles of postural self-defining seem to call for "a logic of modality" (Macé 2016: 57-109), apt to capture the "variations of life" on life itself. Therefore, "writing history" and "making history" (Zub 2012: 262-265), "outdated" scientific exercise and "eternal" principles of art (Călinescu 1982: 378-379), documentary value and "mysti-fictions" (Anghelescu 2016: 162-166) are not complementary heads and tails, as the critics have said until recently, but only modal variations on the same principle. In this case, postures – the naturalist, the poet, the politician, the orator, the philosopher, the historian and so forth – enable us to imagine a body engaged in the act of communication, animated and moved by an external cause, and not by an internal propeller.

Yet, just consider the idea of an orator whose life is somewhere else, an orator lacking inner motivation (chiefly the impulse of social climbing), moved around by an external force, and you will find it quite worrying. This happens because we got used to conceiving the art of oratory as a machine, as something preformatted by will and awareness at both ends: steadfast virtues, well-defined topoi (common places and clichés), precise techniques (Aristotle 2004: 187), and targeted purposes (move, persuade, convince). Yet, the rhetoric tradition, chiefly the sophists aver that the orator must be available and ready to endorse any cause. This is why his instruction should be

encyclopedic in "all divine and human sciences", in music "for voice and body" (Quintilian 1974: 108), in geometry for "graphic demonstrations" and spatial/ visual conveyance of ideas (Quintilian 1974: 110-115), in knowledge of oratorical tradition, in history (Quintilian 1974, 1: 149-155; Quintilian 1974, 3: 360), and in civil law (Quintilian 1974, 3: 356-360). Thereby, one may legitimately ask whether the orator, while he is trying to be in control of "the rhetorical situation", keeps on being his own master anymore; whether he can be made responsible for either success or failure (Sălăvăstru 2010: 38), for either glory or failure to attain glory.

While an orator's mind and senses during the act of speaking seem inaccessible, I turned to early literary attempts in order to explore if the moment's glory is inscribed in the education of senses. Is the rhetoric's sensorium and the rhetorical situation the propitious environment where the orator can orient *doxa* and its profuseness of commonplaces according to the sophistic principles of *Kairos* (opportune moment), *prepon* (appropriateness) and *dynaton* (possibilities)? Is glorious oratory an articulation between the traditional "art of eloquence" and the art to adapt one's personal resources to the challenges of "the rhetorical situation"? Is the education of senses a resource to rely on when hinting at oratorical glory?

2. Talking your way into a woman's heart: the sentimental education of aspiring orators

Despite their young age, both authors and their literary alter egos seem already consummated in the art of eloquence. The narrative voice from Kogălniceanu's *Lost Illusions* is a boarding school student around 14, and Toderiță N.N. from Hasdeu's *Lady Mammie* is a law freshman around 17. The former is a Lamartinian hero, the latter a Lermontovian hero, an Eastern Don Juan. Their excellent command of *technê rhêtorikê* can be fully proved through their use of a pedant terminology (*digresis, narratio, exordium, captatio, exposé*), through their speculating on rhetorical rhythm (especially in deliberative and judiciary genres), and through their knowledgeable functionalization of tropes and topoi. This shows already an interest in capturing and expressing accurately the modalities of things around them.

Surprisingly, oratorical talents are not trained with large audiences but in the company of young ladies, on whom both persuasion and manipulation skills are tried. Niceta, a Greek girl of 14 and Maria-Mamuca, a Russian girl of 17 are the epitomes of the 19th-century public, the embodiments of its expectations. One of Kogălniceanu's prose pieces is entitled *A New Way of Courting Women*, which definitely stresses the importance of multi-sensorial words for one's way to erotic/ rhetoric glory, especially when the young orators are proven to lack physical accomplishments. Styling himself as a sort of Moldavian Pechorin in his diary, Hasdeu too admits the fact that he was not exactly the handsomest man in the world. Thus, the melodramatic intricacies from *Lady Mammie*, the endless series of lovers Toderiță N.N. boasts with evince the same intention of devising "a new way of courting women" with the assistance of discourse. Yet, while Hasdeu's manner of courting of women (and public) uncovers a *manipulator's* mind, the deconstruction of illusions from Kogălniceanu's *Lost Illusions* and *The Heart's Secrets* make manifest a *persuader's* patience.

In what follows, I am going to identify the orator's apparel and manners (*the manipulator* and *the persuader*) in the early works of Hasdeu and Kogălniceanu. By comparing *the manipulator's* and *the persuader's* manners of dealing with the major rhetorical tropes and techniques, I intend to elucidate two problems. 1. How Hasdeu and Kogălniceanu approached the issue of glory: Extension or intensity? Perennial valorization or gratification of the moment?. 2. Why, though both make appeal to the same strategies of personal branding, the former failed and the latter succeeded.

2.1. Familiar and unfamiliar similarities

A profusion of *similes* captures the atmosphere and the ways of living, communally and separately, in the mid-19th century Eastern European cities Iași (Romania) and Harkov (Ukraine). For Kogălniceanu, inherited enmities can be cooled down only by wandering around the anonymous streets and alleys of Iași. Nevertheless not the streets, but the inveterated enmities are “like the discord between Atreus and Thyestes”, “like the war of Greeks and Trojans” or “like the quarrel between Guelfs and Ghibellines”. A particular mood that the Copou neighborhood has about will vanish and be forgotten like “the Lebanon cedar”, “the wild flowers of the field” or like “the ex-Hunters’ club” and “The Historical and Natural Sciences Society”. A gathering without women is like “a garden without flowers”, “a man without beard”, “a day without sun”, “a newspaper without readers”, “a plain without grass”, “a theater without a public”, “the verses without poetry”, “a life without illusions”, “a judge without trials”, “a young man without love” and so forth:

[Ulițele anonime, fără nume, ale Iașilor] te mântuie de o mulțime de uri moștenitoare *ca discordia lui Atreu și a lui Tiest, ca a troienilor și elinilor* sau, dacă vrei o comparație mai nouă, *ca sfada guelfilor și a ghibelinilor* [emphasis added] (Kogălniceanu 1974, 1: 50).

Prin urmare, Copoul cum este acum în curând nu va mai fi, va trece și se va uita *ca chedrul Libanului, ca floarea câmpului* sau, dacă voiți comparații, *ca fostul club al vânătorilor* sau *ca Soțietatea istorică-naturală* [emphasis added] (Kogălniceanu 1974, 1: 92).

O adunare fără femei este *ca o grădină fără flori, ca un bărbat fără barbă, ca o zi fără soare, ca o gazetă fără abonați, ca un șes fără verdeață, ca un teatru fără public, ca versuri fără poezie, ca o viață fără iluzii, ca un judecător fără proțesuri, ca un tânăr fără amor, în sfârșit, ca toate comparațiile din lume* [emphasis added] (Kogălniceanu 1974, 1: 51).

Whereas Kogălniceanu employs the simile for its explanatory potential, which perhaps echoes Aristotle’s *Rhetoric*, Hasdeu exploits its metaphoric possibilities. For instance, the young girl hides her little nose in the collar like “the little bird that shelters its head within the wing’s warmth”. The winter “has its own poetry, diminutive, like a poem of Alecsandri”. The artist has to be cold, “cold like the positive law, cold like the letter of the law, cold like the *pandectae*, cold like...”. A candidate to a young woman’s favors is described as “handsome like a Persian, amorous like a Turk, and hot like an Arabian”.

Aleasa inimei mele mergea repede înainte, lăsând în stratul de omăt urmele unui picioruș fabulos, și ascunzându-și năsușorul în manșon – *asemene păsăruiceii, când își adăpostește căpșorul în căldura aripioarei*. Precum vedeți, și iarna are *o poezie a sa, diminutivă ca a lui Alecsandri*, pe care trebuie să o căutăm în omăt și în manșon [emphasis added] (Hasdeu 1973: 124-125).

Artistul ar trebui să fie întotdeauna rece, *rece ca dreptul pozitiv, rece ca litera legilor, rece ca pandectele, rece ca...* [emphasis added] (Hasdeu 1973: 101).

I-am spus că ești frumos *ca un persian*, că o iubești *ca un turc*, că ești înfocat *ca un arab* [emphasis added] (Hasdeu 1973: 123).

All in all, Hasdeu’s simile is meant to shock and show off culture. Metaphor-ism and experimentalism dissolve the urgency that defines the rhetorical situation.

2.2. Amplification and concentration

Plentiful descriptive series emphasize a diversification of tastes, personal styles and endorsements during this stage of transition from old ways to modernity. Young men drop old baggy, colored clothes (the Turkish fashion) and try new tight black-and-white attires (the Western fashion). This awakens, in Kogălniceanu's prose, a sense of mechanical behavior and maybe of public nakedness. The man that pleases is the "man-machine", the man whose essence lies at the surface, the man ready to parade the shapes of his own body and even accept a state of nakedness.

La 19 ani ne bucurăm de joc ca de o mare desfătare; dar nu este desfătare în lume care să treacă așa de degrabă la bărbați și așa de târziu la femei... cu o suvenire defătăcioasă, mă uitam la rămășițele strălucitei mele toalete din ziua trecută ce era împrăștiată în mijlocul odăii: *șacșării cei roși* aruncați pe covor, *galbinii papuci* dormind pe vatră, ca o mătă ce se încălzește, *mănușele aninate de coada unui ibric, cilicul cel globos*, rostogolit sub pat, și *taclitul căruia coadă*, în ziua trecută, prin scoborârea sa până la pământ, făcea mirarea tuturor babelor, ședea învăluit pe scaun. Nu zic de *fermeneaua cea roșie* care, *aninantă pe ușă, semăna la cununele de pipăruși* întinse înaintea casei *unui bulgar din Huși* [emphasis added] (Kogălniceanu 1964: 9).

Omul plăcut, omul mașină, omul ce joacă se face o specialitate, o individualitate, o nevoie [emphasis added] (Kogălniceanu 1964: 12)

Cavalerii civili... poartă neapărat o *jiletcă albă, legătură de gât de atlas neagră și gulerul fracului căptușit cu catife*; de abie la al doilea sau al triilea an al intrării lui în lume, începe a se deprinde cu *pălăria-clacă*, cu *pantalonii collants* și cu *papuci cu cătărămi de la Miculi* [emphasis added] (Kogălniceanu 1964: 13).

For Kogălniceanu, the young men's discourses need to occur always in the open, that is, in the ice-cream parlor, in the café, in the reception room or in the ballroom.

Despite rapid change and mechanization, despite outer challenges faced by the human body (chiefly the new clothes that figure public nakedness), Hasdeu's student is still draped and dressed from top to toe, still interested in the hidden (human) essence, in the fundamental truths about the world and mankind, in the distinctions matter-force, form-content, body-soul, etc. Perfume/medicine bottles, books, paints, and guns assembled in the student's room indicate a severely closed and crammed intimate space, prepared for the explorations of the Absolute (Oprișan 2001), for pursuing mysteries. Hasdeu's alter ego is thus completely unprepared to accept that the channel (that is, the man in the act of speaking) is the message itself:

Camera mea amintește lăcașul unui savant: cărți, hârtii, pene de scris, creioane, pensule, culori împrăștiate pe masa și pe sub masa, pe scaune și sub scaune, pe pat și pe sub pat, alături de borcane cu crème, parfumuri, perii, piepteni, revolver, dolman și altele. În harababura asta de lucruri e greu să găsești stăpânul. Este suficient să-ți oprești privirea pe halat și fes, ca să descoperi sub aceste găтели pe cineva, nici chiar student, nici chiar husar: este însuși stăpânul [emphasis added] (Hasdeu 2006, 1: 1327).

2.3. Topoi and bon mots

Clichés and topoi are used in order to mark intra-fictional speeches (definition, classification, series of interrogations, recapitulation, moral saying). In Kogălniceanu's case, one speech opens with a classification of "illusions" ("political illusions", "literary illusions", and

“love illusions”) and ends in the manner of *Dixi et salvavi animam meam*. Another speech opens with a line of rhetorical questions as shown below.

Mesdames, iluziile care le-am pierdut sunt de trei feluri: *iluzii politice, iluzii literare și iluzii de amor* [emphasis added] (Kogălniceanu 1974, 1: 55).

Nou? Da ce-i astăzi nou sub soare? Nu sunt toate trecute? Nu sunt toate vechi? Nu-i cinstea veche, încât n-o mai găsești pe pământ? Nu-i patriotismul vechi, încât abia îi mai afli numele în gura procleților? Nu sunt, în sfârșit, vechi, pagine vechi, toate virtuțile și toate vițiurile, pân' și moda? Și-apoi mai ai încă pretenție să ne arăți ceva nou și încă ce?! *Un nou chip de a face curte!* [emphasis added] (Kogălniceanu 1964: 25).

Iată, *mesdames*, cum am pierdut, prin o zaharica, iluziile celui întâi amor. Altul, și eu astăzi aș face-o, ar fi mâncat inima și pe urmă s-ar fi dus și ar fi strâns pe Niceta în brațe tare și zdravăn. Dar atunci eram de cinsprezece ani; poezia și delicatetea inimei era încă pentru mine o religie. *Eu am sfârșit* [emphasis added] (Kogălniceanu 1974, 1: 63).

Most of the times, the syllogisms are twisted by subjectivity, by “quasi-logical argumentation” (Perelman& Olbrechts-Tyteca 2012: 238-314), in order to designate a quasi-rhetorical situation. For Hasdeu’s alter ego, the premise “the taste is subjective” leads to the conclusion that a rabbit may have the taste of a turkey, that the rabbit is, in subjective terms, a turkey. Hegelian clichés such as “thesis”, “antithesis”, “synthesis” draw to the idea that the contradiction is impossible in nature. The same Lermontovian hero gives a tautological definition of happiness: “the happiest happiness is to be happy in happiness”.

Gustu-i subiectiv; gustul s-află în noi; și, prin urmare, iepurele dumneavoastră e curcan pentru mine, de vreme ce subiectul meu simte în acest moment un gust curcănesc.

Contrazicerea e cu neputință în natură. Dumneavoastră n-ați citit pe Hegel?

Fericirea cea mai fericită este de a fi fericit în fericire [emphasis added] (Hasdeu 1973: 118).

In both cases, *bon mots* are always ready for use; some of them are extracted from available collections, and Kogălniceanu seems to prefer ready-made solutions; some of them are ingenious, and Hasdeu is always looking for genial “sophistic effects” (Cassin 1995). As Anne Coquelin remarks, *bon mots* are, most of the time, “arguments of seduction” (Coquelin 1999: 153), thus they impress on senses and stir sensuality. Most of the times, they are a result of café small-talk, bistro conversations and reception-room discussions, but their rhetorical usage implies, beside emotional, cognitive directionality: to persuade, to convince, to seduce, to stir emotions. It is interesting that the use of *bon mots* is linked, in the early texts of Kogălniceanu and Hasdeu, with urban settings (the café, the bistro, the ice-cream parlor, the ballroom, the university, multistoried houses and so forth), which is certainly a symptom of both litterateurs’ crescent oratorical dispositions.

*

The examples provided above should be enough for drawing a few remarks on the aspiring orator’s approach to the issue of glory in particular and to the rhetorical situation in general. First of all, educational spaces (opened or closed) configure the oratorical manner and its potential for either glory or failure. Secondly, oratorical faculties are tried on young women, thus on persons “capable of being [highly] influenced by the discourse” (Bitzer 1968: 8). Young women epitomize the 19th-century rhetorical audience, that is, an audience extremely sensual and sensitive to the situation of speech in terms of *timeliness, appropriateness and articulation of the possible*.

As John Poulakos notices, “speaking involves a temporal choice. The choice is not whether to speak but whether to speak now”. This also means “taking a risk on contingent information”:

“the right thing must be said at the right time; inversely, the right time becomes apparent precisely because the right thing has been spoken”. Accordingly, the triangle formed by *timeliness (Kairos)*, *appropriateness (Prepon)* and *the articulation of the possible (Dynaton)* (Poulakos 1983: 35-48) leads into privileging *the-will-to-become-something* over *being*. In her article entitled *Rhetoric's Sensorium*, Debra Hawhee underlines the fact that imagination is the proper way to activate and re-balance the distribution of senses within the sensorium. In point of fact, imagination allows the orator to get outside his own mind and feeling (Hawhee 2015: 8-9), hence to get outside the premises of selfishness, seize *Kairos* and fashion new possibilities of being.

3. The birth of the Orator: “I, Kogălniceanu!” and the Jacotot Method

In *Lost Illusions* Kogălniceanu mentions the famous Jacotot method of teaching. This involves the memorization of Fénelon's novel, *Les aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, and then the imitation of certain fragments. He himself a rhetorician, Jacotot experienced, along his career, several absurd situations when he had to teach chemistry, math, piano lessons, painting or juridical sciences without knowing a bit of any of them. From afar, he looks like an adventurer refusing specialization. But the epiphany of a new way of teaching occurs in Louvain, where he was supposed to teach his native French to Flemish students, while neither the teacher nor the students could articulate a single word from the other's language. Realizing that he has to give up explanations for a while, Jacotot comes with a bilingual edition of Fénelon's novel and hands it to students for thorough memorization. They duly observe the master's orders and, at the end of the year, they can bring testimony that memorization has not been a mechanical, but an integrative activity. Eventually, the Flemish learn French by having as helping tool only Fénelon's text, which practically has annulled the master's mission as clarifier, as “explainer” of things. “The explainer”, says Rancière, is the one who abolishes the distance between “learning and understanding”, and maintains the prejudice that oral explanations have a greater degree of crystallization than the written ones; that an oral explanation should always re-explain what has been already explained through writing (Rancière 1991: 5).

Anyhow, (im)pressed by this Jacotot method, young Kogălniceanu had to dispose of both masters and their explanations. Unlike Hasdeu, who would not give up models (father and grandfather) and the argument of origins, Kogălniceanu finds out that he is on his own; that he has to take risks. One can imagine that, developing an appetite for risk, the apprentice aspires to be a master himself. Jacotot method is, for the pupil, a method of learning to take risks in terms of instant decisions and choices. It has been noted that the risk of choosing a particular idea/modality of living (and not any other), the risk of deriving from particular choices both capacities and incapacities, represents a way of bringing forms to the fore, of making them apparent for everyone (Macé 2016: 315-316).

Once the taste for risk is stirred by the Jacotot method, the student of Miroslava boarding school can turn his (erotic) attention to his colleague, Niceta:

Metoda Jacoto începuse atunci a fi la modă [approx. 1831]: ea fu introdusă și în pansionul nostru. Așa, îndată ce am intrat în clasă, Niceta și eu am primit de la profesor câte o carte franțuzească; era evanghelia acestei sisteme de învățătură ... Această carte trebuia s-o învățăm toată pe de rost, ca pe urmă, după metoda ei, să putem face și compuneri. Și așa cele dintâi ochiri de amor, din partea mea mai rușinoase, din partea Nicetei mai îndrăznețe, le-am schimbat când repetam în glas mare începutul cărții întâi [emphasis added] (Kogălniceanu 1974, 1: 58).

The adult's narrative voice does not record Jacotot's mnemonic precepts as boring or burdening. On the contrary, he suggests that the lack of explanation and translation (into native Romanian) is supplied by the young man's own love dreams. Therefore, he embarks on writing an original prose, which is, as a matter of fact, his first rhetorical attempt:

Premiile primite la examen îmi dădură curajul să-mi arăt amorul persoanei iubite. Însuflat de mândrie și *socotindu-mă orator de căpitenie*, m-am apucat și, pe o coală întreagă, am scris Nicetei o declarație de amor în terminile cele mai înfocate. Toate comparațiile lumii, *toate cuvintele tehnice* de filosofie, *de retorică* [s.n.], de geografie, de istorie, pân și de astronomie, figura în acest vinograd epistolar [emphasis added] (Kogălniceanu 1974, 1: 59).

It seems that Jacotot's method is effective not only in terms of risk-taking, but also in terms of talent awareness. This is the way the writer appears and this is also the "appropriate situation" when he feels that he must speak: the birth of the orator is a question of *Kairos* instilled in the literary domain. Imagining himself as speaking to his beloved Niceta, the teenager Kogălniceanu learns how to handle the feelings of a larger audience. "Political illusions" come always before both "literary" and "love illusions", and they are meant to be always discredited by reality. Read as a series, according to the model of a Moldavian Decameron (Boccaccio's model is invoked by the writer himself), *Lost Illusions*, *The Heart's Secrets*, and *Dancing Parties* form a network of love stories formalized as literary microstructures that may be called "illusions". Traditionalist boyars, cosmopolite lawyers, naturalized French and suchlike people tell "illusions". However, this chained structure of "illusions" is often interrupted by a speech delivered on a "professorial tone". The writer's need for rhetorical situated-ness (in terms of *exigence*, *audience*, and *constraints*) is quite clear. The inherent limitations of "the typographic language" (McLuhan 1975: 387) are felt as similar to death-like numbness:

"Îndată ce cineva se hotărăște să scrie, să se *tipărească de viu* [s.n.], el nu mai este slobod, este rob; și ca rob trebuie să se supuie publicului ca țiganul armașului sau nazirului" [emphasis added] (Kogălniceanu 1974, 1: 54).

4. Me as someone else: the orator's autobiography

In one of his digressions, the narrator of Kogălniceanu's unfinished novel *The Heart's Secrets* excuses himself for delivering "*a speech* [sic!], as the English say":

Cetitorii mei binevoiască a-mi ierta acest *speech*, cum zic englezii, adecă românește, *acest mic cuvânt ieșit din șirul romanului*. Cursurile însă de moral plac astăzi; de aceea moralității în secolul nostru sunt siliți ca *spițerii*, a polei hapurile ce vroiesc a da bolnavilor, [...] fie-mi iertat, între descrierea cofetăriei lui Felix și o declarație de amor, a vă zice două cuvinte în contra maniei ce avem a ni întipări numai modelele rele și abuzurile străine și de a mijloci totodată și pentru o nenoricită stare, cea mai neapărată pentru puterea și înflorirea unei țări, starea cării i s-a făcut o solenă făgăduință: *îmbunătățirea soartei* etc. [emphasis added] (Kogălniceanu 1974, 1: 102-103).

Several years later, the politician develops "the speech" from Felix Barla's ice-cream parlor into real parliamentary speeches: *Discurs cu privire la reglementarea relațiilor dintre țărani și proprietari*, 1857 (Kogălniceanu in Patraș 2016, 1: 155-168), *Îmbunătățirea soartei țăranilor*, 1862 (Kogălniceanu 1987, 3: 162-196). However, this is not by far as interesting as Kogălniceanu's simile between "orator" and "apothecary" ("spițer"). The true orator, opines the young writer, is the one who is able to glaze the bitter pills with a coat of "sweetness" and "love".

For the orator who uses words in the manner of an apothecary, the rhetoric space (the ice-cream parlor) and the urgencies of love conspire in order to bring about the best speech delivery. Surprisingly, in *Lady Mammie*, the main character's nickname is exactly "The Apothecary". The students at the University of Harkov find Toderiță N.N. such a funny nickname not only for his renowned taste for perfumes and pomade, and not only for his love-affair with the apothecary's widow, but also for his way of wrapping "despicable realities" into sublime phrases. When the reality is despicable, one is always tempted to have a spiritualist philosophy, and look for the Absolute. Note that while Kogălniceanu's orator *is like* an apothecary, Hasdeu's orator *is* the Apothecary. As the examples discussed above have shown, Hasdeu's similes are always closer to metaphorical identification (*A is B*) than Kogălniceanu's (*A is like B*).

In spite (or maybe because) of his Don-Juan-ism, Hasdeu's alter-ego from *Lady Mammie* shapes his erotic behavior as a polemic and poetic reaction against Bentham's utilitarianism (Hasdeu 1973: 107). Strong political models are placed in poetical circumstances. For instance, the one known as The Apothecary can walk, hands on chest, in Napoleon's manner. Love's ways are described as so intricate that only Metternich's mind can solve them. The lover's air, the narrator comments, should be as joyful as Alexander the Great's (Hasdeu 1973: 119-120). Instead, Kogălniceanu's café conversationalists count on the low triad of "pleasure", "utility", and "truth-to-life" (Coquelin 1999: 25), which turns them into experience vehicles, into artists of common places who, by refusing strict identification, leave all the possibilities open. Deriving knowledge from experience, they mediate and facilitate the "meteorological" and "epidemiologic" circulation of *doxa* (Coquelin 1999: 77-94) within the rhetorical microclimate.

What obstacles Hasdeu on his way to oratorical glory is exactly this spiritualist attitude towards reality, his will to provide ingenious solutions to "*doxa*-related" experience. As he himself admits, his only educational model is the one provided by his father's encyclopedic propensity. Thus, the orator's discourse may be presumed as being grounded on an arborescent memory that cannot be shrieked into clichés. It is common knowledge that B.P. Hasdeu fetishized his princely origins as well as all sciences related to origins (etymology, archeology, ethno-psychology, astrology) in general. His esoteric sensibility as well as his strict identification makes him rather tyrannical, unable to negotiate with *realia* and impassible to ridicule. So, when he tries to speak for the many and to the many, he cannot refrain from manipulating and vulgarizing tendencies. He is always looking down on people and things. Consequently, people suspect him of malevolence and improbity, which is absolutely devastating for an orator's reputation.

For instance, in his series of political speeches entitled *Olteneștele* (1883) and in his previous *Hrist și Tudor Vladimirescu* (1871), the candidate to a MP seat advances two quasi-absurd hypotheses. The royal dynasty founded by the Wallachian king Bassarab can be related to... Bessarabia, that is, to the eastern part of the old Principality of Moldavia and Hasdeu's birth place; Stephen the Great's mother was born in Oltenia, which is the Western part of the Principality of Wallachia, so the great Moldavia ruler (and epitome of high Moldavianism) proves to be in fact... a Wallachian (*oltean*). Such argumentation recalls the already mentioned fictional situation where Hasdeu's alter ego wants to pass a rabbit for a turkey. Departing from these false conjectures, the political orator can formulate a claim to represent king Basarab's descendants – that is, the inhabitants of Craiova, in the Parliament of Romania:

Nu sunt născut în Craiova, dar dv. până acum în curs de secole ați tot dat bărbați celorlalte părți ale României, ați dat pe Basarabi, pe Tudor, pe Brăiloi, pe Otetelișeni, pe Bengești, pe Nicolae Bălcescu și alții. Ați dat mereu. Aveți, dar, dreptul și datoria a primi și dv. Bărbați din celelalte părți ale țării (Aplauze). Sunt basarabean. Basarabia... acest nume îmi provoacă o lacrimă (Aplauze). Basarabia este pierdută pentru mine ca individ, dar nu e pierdută pentru România (Aplauze). Basarabia nu e numai un pământ, ea este un popor și acel popor e român, cugetă românește, simte românește, cugetă

și simte ca mine, va rămânea totdeauna al nostru (*Aplauze*). Eu, basarabean, nemiavând pentru mine un cuib al meu în Dacia lui Traian din Basarabia, am venit în țara Basarabilor. *Dacă mă veți onora cu voturile dv., veți arăta lumii că românii nu au pierdut Basarabia (Aplauze prelungite și entuziaste)* [emphasis added] (Hasdeu in Patras 2016, 2: 385-389).

Here is what the speaker writes his wife after the performance: “my improvised (not written) speech has been admirable... I have shaken and moved everybody’s hearts, so many of them burst into tears” (Hasdeu in Patras 2016, 2: 385). The socialist press, especially V.G. Morțun, laughs at the orator’s glorious moment (Morțun in Hasdeu 2006, 4: 1823-1826). Quite apparent, his manner of using autobiography as an argument of authority cannot be missed by anyone. Although he mimics modesty (“work” and “research” are his only “wealth”), Hasdeu baffles the public formed of secondary-school teachers with an impressive list of works, most of them books already awarded with prestigious prizes by the Romanian Academy (*Istoria critică a românilor, Ion Vodă cel Cumplit, Arhiva Istorică a României*).

“Din munca mea, din studiul meu – căci munca și studiul sunt singura mea avere –, din acestea, mai mult de jumătate le-am închinat Olteniei (*Aplauze*), le-am consacrat Craiovei (*Aplauze*). *Istoria critică a românilor*, pedestal pe care s-a ridicat modesta mea reputațiune, vorbește mai mult despre Oltenia, am urmărit în parte originile orașului Craiova. Nu numai atât. *Memoria lui Tudor Vladimirescu* a fost deșteptată de mine la 1871. Cu vro doi ani înainte, o grupă de studenți cu inimi românești m-au ales de președinte al lor. Se vede că și guvernul m-a considerat de oltean, când mai an *mă trimisese aci spre a primi și duce la București steagul lui Tudor ...* [Ca deputat] Publicasem deja pe *Ion Vodă cel Cumplit* și patru tomuri din *Arhiva Istorică a României*” [emphasis added] (Hasdeu in Patras 2016, 2: 386-387).

*

A different strategy and functionalization of autobiography can be noticed in Kogălniceanu’s political speeches. None of the 19th-century Romanian orators seems so prone to confession. His Reception Speech at the Romanian Academy (1891) is in fact an autobiography, his lecture in the opening of Academia Mihaileană (1840) is not a historical excursus but a self-legitimation, and his speech in defense of 1860 Government sounds like a personal creed.

One of his admirers jots down the following: “often, the Parliament of Romanian has seen him in tears” (Burghel 1901: 37). Nicolae Iorga also points out that many of Kogălniceanu’s political speeches contain autobiographical elements: *Chestia Universității din Iași, Cuvânt la Adresă, Cuvânt în contra Adresei*, etc. (Iorga 1920: 93). In point of fact, Nicolae Cartoian considers that there are three propellers of Mihail Kogălniceanu’s endurance as political orator: 1. historical excursus; 2. citation from literature; 3. recalling personal memories (Cartoian 1942: 16-17). Asking himself how Kogălniceanu’s inner portrait must have looked like, Mihai Zamfir suggests an egocentric nature, incapable of fictional *travesty*, and having a taste for hybrid genres such as memoirs and diary (Zamfir 2011: 130-131).

Nevertheless, Zamfir’s hypothesis of egocentrism is refuted by all testimonies. V.A. Urechia, for instance, likens his friend’s eloquence to the profoundness of the sea (Urechia 1878: 127-158). Anghel Demetrescu (Demetrescu 1937: 312-317) and N. Petrașcu (Petrașcu în *Mihail Kogălniceanu...* 1936: 76-81) recall Kogălniceanu’s prodigious memory; apparently, it was not a disseminating encyclopedic memory such as Hasdeu’s, but an active memory, ready to turn soon into a battle gun. Language intuition and “wonderful quickness in catching one’s psychology” add to the orator’s endowments. By and large, these evocations emphasize the orator’s situational intuition, the orator’s orientation towards *timeliness, appropriateness and possibility*.

Relieved of the self’s load and formalized to the schematic structure of a rhetorical *topos*, Kogălniceanu’s autobiographic equation can be detected at all levels of speech preparation:

invention, disposition, elocution, and chiefly memoria (memorization). In *Lost Illusions* for instance the first person narrative is used purposefully; it does not convey confession, but the right quantity of personal recollections so as to dodge the opponents' direct attack and their virtual *ad hominem* argumentation. Who speaks of oneself can be taken for a civilized sentimental, but never for a disarticulate barbarian.

In the history of Romanian oratory, Kogălniceanu earned some reputation for his endurance. He is always ready to cut in, to speak for about 6 hours in a row, to make and comment history. It is not by chance that the statesman's biography becomes *a way of medializing* facts, historical data, economic, ethnographic, and statistical considerations. His autobiography is not, as in Hasdeu's case, a statement of exceptionality, a case of desperate seeking for what is behind and beyond reality. Kogălniceanu's autobiography can stand formalization as a rhetorical trope because it exalts the values of common-ground experience. This is why every time he appeals to this autobiographical trope, the orator is born symbolically and reinvented in a new situation. Consequently, the orator's "I" overlaps in fact a "collective I"; the orator's "I" is always referring to "we, the Romanians", functioning as an argument *ad populum*. Revealing "an affective organization of arguments" (Sălăvăstru 2010: 241-272) and not arguments as such, autobiography can turn into a powerful trope of persuasion. Moreover, when circumstances call for it, autobiography can even take the shape of the opponent's biography:

De câte ori am vorbit de alții, chiar adevărat, totdeauna am pățit pozna... *am jurat să nu mai vorbesc decât de mine*. Poate așa nu s-a mânia nimene și m-a lăsa să spun adevărul de mine, dacă nu pot să spun de alții [emphasis added] (Kogălniceanu 1974, 1: 60).

We can notice that, while Hasdeu's orator cannot take leave of biographic exceptionalism, Kogălniceanu's orator manages to formalize autobiography for rhetorical use. This formalization makes him apt to be reborn in a new situation, whenever the "illusions" (be they love, political or literary illusions) dissolve and must be fired again with the assistance of discourse. For him, reality is a field of negotiated experience, where "I" means taking as many faces as possible, where "I" means the ability to be numberless.

5. Conclusions

The literary productions of Mihail Kogălniceanu (1817-1891) and B.P. Hasdeu (1838-1907) have drawn the attention of Romanian researchers chiefly for their augural air and for their apparent propagandist functions in the context of 19th-century transition to modernity. Indeed, the two careers are stamped by the same interests (the history of the Principality of Moldavia, the provincial mores, the historian's encyclopedic profile, the desire for consecration within both national and international academia, the antiquarian's profile and so forth) and by the same discontinuities (giving up literature for higher callings, chiefly public glory).

The analysis of early works has shown that the birth of the orator, his appetite for rhetorical staging is awoken by the same stimulus acting upon senses: "the illusions of love". For both writers, "the illusions" are not only psychological or cognitive realities, but also literary forms (prose fragments) that, like any other literary forms, lead an incomplete and precarious life. The dissolution of "illusions", which menaces both literary form and sensitive realities, is resolved through the insertion of Kairos (opportunity, risk, urgency) within the literary domain. Apparently, the sentimental education comes before any other institutionalized education (rhetorical education included). Also, the education of senses arises the awareness of the rhetoric's

situated-ness in terms of both “rhetorical situation” (exigence-audience-constraints) and “rhetoric’s sensorium” (localization, embodiment, the senses’ mechanisms).

While the orator’s mind and senses during the act of speaking seem fairly inaccessible, I turned to literary attempts in order to explore if rhetorical glory can be related to the education of senses, to sentimental education in general. In order to do that, I discriminated between (literary) success and (oratorical) glory, the former belonging with the linear time and the latter belonging with what G. Poulet calls “the island of the moment” and what M. McLuhan calls “momentary deities”. Even if such expressions convey the isolation, the mystic and the remoteness specific to the *moment*, I preferred to use the term “a moment’s glory” for its understated articulation with *risk*. When addressing the issue of risk-taking in oratory, I had in mind the risk taken on contingent information in the spirit of the Sophists’ *Kairos*, the risk of choosing a specific idea/ modality of living (and not any other), as well as the risk of deriving from one’s choice both capacities and incapacities. Lastly, *risk* proved to be extremely important for the birth and rebirth of the orator because it is a way of bringing new forms of life to the fore, of making them apparent for everyone. Briefly put, risk is a method of glory.

Having divergent visions on reality and experience, each of the chosen personalities seems to attach a personal value to *the moment’s glory*: while Hasdeu cannot conceive glory without its metaphysical extensions (glory is a matter of propensity and immortality), Kogălniceanu is perfectly comfortable with the moment’s short spanning (glory is a matter of intensity, birth and rebirth cycles). The birth of the orator (the awakening of senses, chiefly of one’s appetite for risk) must be also linked with the orator’s possibilities of being born again and again, according to “the meteorology of clichés”, within the frames of new rhetorical situations. Birth and rebirth should be also connected to the orator’s own perception of autobiography. Analyzing the uses of autobiographic accounts in the political speeches delivered by each of the two personalities, I was able to notice that a rhetorical formalization of autobiography (autobiography can even take the shape of the opponent’s biography) can provide, along with risk, a key of access to the orator’s manner of addressing the issue of temporality. A moment’s glory, the moment’s glory.

REFERENCES

A. Sources

- *** (1936), *Mihail Kogălniceanu. Ciclu de conferințe ținute la Radio București în februarie 1935*, Bucharest, Cultural Foundation “Mihail Kogălniceanu”.
- Hadeu, B.P. (1973), *Duduca Mamuca. Din memoriile unui student*, edited by Ion Șeuleanu, Cluj Napoca, Dacia Publishers.
- Hasdeu, B.P. (2006), *Opere IV. Publicistica politica*, edited by Stancu Ilin and I. Oprisan, Bucharest, FNSA-Univers Enciclopedic Publishers.
- Hasdeu, B.P. (2006), *Opere. I. Poezii. Proza*, edited by Stancu Ilin and I. Oprisan, Bucharest, FNSA-Univers Enciclopedic Publishers.
- Kogălniceanu, M. (1964), *Tainele inimei. Scrieri alese*, Bucharest, EPL.
- Kogălniceanu, M. (1974), *Opere I. Beletistica, studii literare, culturale și sociale*, edited by Dan Simonescu, Bucharest, RSR Academy Publishers.
- Kogălniceanu, M. (1987), *Opere III. Oratory I. 1856-1864*, edited by Dan Simonescu, notes and comentaries by Vladimir Diculescu, introduction by Dan Berindei, Bucharest, RSR Academy Publishers.
- Patraș, R. (2016), *Oratorie politică românească*, vol. 1, Iași, “Alexandru Ioan Cuza” University Press.
- Patraș, R. (2016), *Oratorie politică românească*, vol. 2, Iași, “Alexandru Ioan Cuza” University Press.

B. Secondary Literature

- Anghelescu, M. (2015), *Lâna de aur. Călătorii și călătoriile în literatura română*, Bucharest, Cartea românească Publishers.
- Anghelescu, M. (2016), *Mistifictiuni. Falsuri, farse, apocrife, pastişe, parodii, pseudonime și alte mistificații în literatură*, 2nd edition revised and completed, Bucharest, Spandugino Publishers.
- Aristotle (2004), *Rhetoric*, translated into Romanian by Maria-Cristina Andrieș, notes and comments by Ștefan-Sebastian Maftai, Bucharest, IRI Publishers.
- Bitzer, Lloyd (1968), *The Rhetorical Situation*, "Philosophy and Rhetoric", 1, pp. 1-14.
- Burghel, G.G. (1901), *Mihail Kogălniceanu. Conferință...*, Bucharest, "Eminescu" Institute of Graphic Arts.
- Călinescu, G. (1982), *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 2nd edition revised and completed, Bucharest, Minerva Publishers.
- Cartoian, N. (1942), *Mihail Kogălniceanu. Activitatea literară*, în *Academia Română. Memoriile secțiunii literare*, 3rd series, tome XI, Bucharest, Lupta Națională Publishers.
- Cassin, B. (1995), *L'effet sophistique*, Paris, Gallimard.
- Cicero (1967), *De oratore*, translated into English by E. W. Sutton, London, Heinemann-Harvard UP.
- Cicero (1942), *De oratore*, with an English translation by E.W. Sutton, London, William Heineman.
- Coquelin, A (1999), *L'art du lieu commun. Du bon usage de la "doxa"*, Paris, Editions du Seuil.
- Cornea, P. (2008), *Originile romantismului românesc*, 2nd edition, Bucharest, Cartea Românească Publishers.
- Demetriescu, A (1937), *Opere*, Bucharest, "Regele Carol II" Foundation for Literature and Arts.
- Gusti, D. (1984), *Ritorică pentru tinerimea studioasă*, edited by Mircea Frânculescu, Bucharest, Editura științifică și enciclopedică Publishers.
- Hawhee, D. (2015), *Rhetoric's Sensorium*, in "Quarterly Journal of Speech", vol. 101 (1), pp. 2-17.
- Iorga, N. (1920), *Mihail Kogălniceanu, scriitorul, omul politic și românul*, Bucharest, Socec Publishers.
- Lăzăreanu, B. (n.d.), *Umorul lui Hasdeu*, Bucharest, Adevărul Publishers.
- Macé, M. (2016), *Styles. Critiques de nos forms de vie*, Paris, Gallimard.
- Macintyre, A. (2007), *After Virtue. A study in Moral Theory*, 3rd edition, Notre Dame-Indiana, University of Notre Dame Press.
- McLuhan, M. (1975), *The Gutenberg Galaxy*, translated into Romanian by L. & P. Năvodaru, foreword by V.E. Mașek, Bucharest, Editura politică Publishers.
- McLuhan, M. (2011), *The Gutenberg Galaxy*, Toronto, University of Toronto Press, <https://books.google.ro>.
- McLuhan, M. (2011), *Understanding Media: The Extensions of Man*, translated into Romanian by Ovidiu George Vitan, Bucharest, Curtea Veche Publishers.
- Oprisan, I. (2001), *B.P. Hasdeu sau setea de Absolut. Tumultul și misterul vieții*, Bucharest, Saeculum Publishers.
- Perelman, C. & Olbrechts-Tyteca, L. (2012), *Tratat de argumentare. Noua retorică*, translated into Romanian by Aurelia Stoica, prefaced by Michel Meyer, Iași, "Alexandru Ioan Cuza" University Press.
- Poulakos, J.(1983), *Toward a Sophistic Definition of Rhetoric*, in "Philosophy and Rhetoric", vol 16 (1), pp. 35-48.
- Quintilian (1974), *Arta oratorică*, vol. 1-3, translated into Romanian, prefaced and annotated by Maria Hețco, Bucharest, Minerva Publishers.
- Rancière, J. (1991), *The Ignorant Schoolmaster. Five Lessons in Intellectual Emancipation*, translated with and introduction by Kristin Ross, Stanford, Stanford UP.
- Rancière, J. (1998), *La Chair des Mots*, Paris, Éditions Galilée.
- Roussin, P. (1996), *Retorica*, in Ducrot, O. & Schaeffer, J.-M. (eds.), *Enciclopedia științelor limbajului*, translated into Romanian by Anca Măgureanu, Viorel Vișan, Marina Păunescu, Bucharest, Babel Publishers.
- Sălăvăstru, C. (2010), *Mic tratat de oratorie*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”.

-
- Urechia, V.A. (1878), *Despre elocința română. Oratoria forense, amvonul, haranga. Oratorii moderni. Panu, Barbu Catargiu, Cogălniceanu, Bratianu &. &. Lectura publică ținută în 12/24 decembrie 1866*, Bucharest, Carol Göbl Publishers.
- Warburg, Aby (2016), *Essais Florentins*, Paris, Hazan.
- Zamfir, Mihai (2011), *Scurtă istorie. Panorama alternativă a literaturii române*, Bucharest, Cartea românească Publishers.
- Zub, Alexandru (2012), *Mihail Kogălniceanu, istoric*, 2nd edition, Iași, “Alexandru Ioan Cuza” University Press.

C. Electronic resources

<https://archive.org>

Aristotle, *Rhetoric*, translated by W. Rhys Roberts, <http://classics.mit.edu/Aristotle/rhetoric.3.iii.html>.

ROXANA PATRAȘ • PhD in Philology (2012), is a Researcher at the Department of Interdisciplinary Research in Social Sciences and Humanities, “Alexandru Ioan Cuza” University of Iași, Romania. Books: *Cântece dinaintea Decadenței. A.C. Swinburne și declinul Occidentului* (2013). Editor: *Ibrăileanu. Scrieri alese* (2010), *Oratorie politică românească (1847-1899)*, 3 vol. (2016). Co-editor: *Figures of Migration* (2016), *From Manuscript to E-book* (2015), *Perspectives in Humanities. Keys for Interdisciplinarity* (2015). Research topics: political eloquence, history of rhetoric, 19th-century contexts.

E-MAIL • roxana.patras@uaic.ro; roxana.patras@yahoo.ro.

AVANT-GARDE, ARRIÈRE-GARDE ET ESTHÉTIQUE APOCALYPTIQUE CHEZ IONESCO

Laura PAVEL

ABSTRACT • *Avant-garde, Rearguard and Apocalyptic Aesthetics in Ionesco.* The study centers upon what I call the apocalyptic or rather *post-apocalyptic aesthetics* of Ionesco's theatre, focused on an experience of weariness, of obsolescence, and of the reiterated dramatic (and existential) end. The theatre-making techniques, the various (anti)aesthetics of the avant-garde, the different artistic fashions and ideologies that impregnate the literary and the dramatic writing follow, in Eugène Ionesco's vision, a kind of spectacular-agonistic, catastrophic route. The tragicomic, dramatic, or even melodramatic tension emerges, in Ionesco's work, from an avalanche of post-conflictual moments, in which every intrigue contradicts or even deconstructs the previous one. The catastrophic vision of the cavalcade of miraculous and inexplicable ends (or beginnings) is a symptom of an exacerbated type of "pure", self-reflexive theatricality. The theatrical machinery therefore functions under the sign of an eternal aesthetic epilogue: it is emphatically post-linguistic, post-psychological, post-ideological, non- or rather post-figurative. A symptomatic aesthetic paradox is that the rearguard makes the avant-garde experiments visible and archivable.

KEYWORDS • Apocalyptic Aesthetics, Experience of Obsolescence, Theatrical Machinery, Post-figurative, The Avant-garde/Rearguard Paradox.

Le paradoxe du futur antérieur

Dans *l'Expérience du théâtre*, un essai publié dans *Notes et contre-notes*, Eugène Ionesco marque sa préférence pour un théâtre qui resterait invulnérable devant les avatars des modes esthétiques et des diverses idéologies. Le mécanisme théâtral atemporel ou transhistorique laisserait s'entrevoir, au-delà de l'intrigue contingente et des caractères individuels, un canevas universellement valable et une structure dramatique archétypale. Les réflexions théoriques de Ionesco réunies dans son essai sont loin de toute tonalité (néo)avant-gardiste épataante :

Certains reprochent aujourd'hui au théâtre de ne pas être de son temps. À mon avis, il l'est trop. C'est ce qui fait sa faiblesse et son caractère éphémère. Je veux dire que le théâtre est de son temps tout en ne l'étant pas assez. Chaque temps demande l'introduction d'un « hors temps » incommunicable, dans le temps, dans le communicable. Tout est moment circonscrit dans l'histoire, bien sûr. Mais dans chaque moment est toute l'histoire : toute histoire est valable lorsqu'elle est transhistorique ; dans l'individuel on lit l'universel (Ionesco 1966 : 54).

C'est à partir de cet angle privilégié projeté dans un « hors temps », sorte de présent atemporel, qu'on pourrait contempler et interpréter le théâtre dans toute sa périssabilité et son historicité. Le paradoxe de l'historicité des modes (fussent-elles théâtrales, littéraires, ou plus généralement esthétiques) est d'apparaître à la manière d'un Sisyphe – elles se « dé-modent » pour se retrouver ensuite dans le cadre du même schéma ou canevas permanent ou transhistorique.

Dans son *Discours sur l'avant-garde*, Ionesco soutient que, issue de l'intériorité la plus profondément non-conformiste et de ses auto-projections narcissiques, la soi-disant dramaturgie avant-gardiste et exploratoire puiserait ses ressources de représentativité, voire d'une certaine objectivité, précisément dans une subjectivité exacerbée :

Un auteur d'avant-garde peut avoir le sentiment – en tout cas il en a le désir – de mieux faire du théâtre qu'on ne le fait autour de lui. Sa démarche est donc une véritable tentative de retour aux sources. Quelles sources ? Celles du théâtre. Un retour à un modèle intérieur de théâtre ; c'est en soi-même que l'on retrouve les figures et les schèmes permanents, profonds, de la théâtralité (Ionesco 1966 : 86).

Or ce sont les mécanismes de la théâtralité, adaptés à des schèmes dramatiques anhistoriques qui se révèlent à la fois dans l'*avant* et l'*après* du (pseudo)drame ou de la farce tragique absurde. Ce cadre métathéâtral, à la fois pré- et postdramatique, circonscrit tout en minant (par la parodie) la série théoriquement infinie d'événements potentiellement dramatiques, de conflits éphémères ou d'intrigues aléatoires. Dans son discours déjà cité, Ionesco résume ainsi l'aporie temporelle et esthétique de l'affirmation d'une communauté artistique (un « groupe ») avant-gardiste : « [o]n ne peut s'apercevoir qu'il y a eu avant-garde que lorsque l'avant-garde n'existe plus en tant que telle, lorsqu'elle est devenue arrière-garde ; lorsqu'elle aura été rejointe et même dépassée par le reste de la troupe » (Ionesco 1966 : 77).

Les arguments du dramaturge-théoricien concernant la reconnaissance officielle de l'avant-garde qui ne vient qu'*après* que celle-ci devient arrière-garde semblent confirmés, une vingtaine d'années plus tard¹, par les réflexions du philosophe Jean-François Lyotard. L'auteur du *Postmoderne expliqué aux enfants* envisage la manière artistique postmoderne à la lumière du paradoxe du *futur antérieur* :

L'artiste et l'écrivain travaillent donc sans règles, et pour établir les règles de ce qui *aura été fait*. De là que l'œuvre et le texte aient les propriétés de l'événement, de là aussi qu'ils arrivent trop tard pour leur auteur, ou, ce qui revient au même, que leur mise en œuvre commence toujours trop tôt. *Postmoderne* serait à comprendre selon le paradoxe du futur (*post*) antérieur (*modo*) (Lyotard 1988 : 31).

Dans ce contexte, il convient de mentionner une parabole surréaliste écrite par Ionesco pendant sa jeunesse, datant d'environ 1946 et intitulée *Dupălog* [Après-log]. Nous pourrions y puiser les phrases les plus symptomatiques (et les plus prophétiques à l'égard de son œuvre future) concernant ce contretemps ou cet extra-temps à tel point propre au théâtre de Ionesco, marqué par le futur antérieur (de ce qui *aura* (déjà) *été fait*). En fin de compte, toute la série de pseudo-fables réunies sous le titre générique de *Sclipiri* [Éclats], qu'Eugen Ionescu (comme il signe son recueil) dédie à son ami, l'écrivain Oscar Lemnaru, contient des textes postdramatiques. Typologiquement parlant, on pourrait les inscrire soit dans le sillage de l'anti-art dadaïste par leur déconstruction parodique des mécanismes de la pensée logique et de tout message didactique ou moralisateur, soit dans la lignée du programme surréaliste lorsqu'à la dictée automatique on ajoute un riche imaginaire onirique et un scénario invraisemblable greffé sur le miraculeux et le macabre comme

¹ Le texte en question, « Discours sur l'avant-garde », date de 1959 et reproduit le discours d'inauguration prononcé par Ionesco à l'occasion de l'ouverture des *Entretiens de Helsinki sur le Théâtre d'Avant-Garde*, organisés par l'Institut international du Théâtre. Il sera par la suite publié en 1962 chez Gallimard dans le cadre de l'ouvrage *Notes et contre-notes*.

dans l'art gothique préromantique. Regardons de plus près les phrases métatextuelles, ironiquement autoréférentielles, d'*Après-log* :

Au lieu d'un après coup, préférons l'après log.

Réflexion morale

Pour dire vrai, il n'y a pas de véritable après-log. N'importe quel après-log peut à tout instant être suivi par un après Après-log et un Après-après-log, qui à son tour...²

Traduisible jusqu'à un certain point par la formule *Après le Logos*, la fable à rebours du jeune Ionesco correspond en fait à une méta-fable exemplaire, annonçant des modèles artistiques et théoriques qui ne font que se succéder l'un à l'autre depuis plusieurs décennies, confortablement placés sous l'ombrelle d'une sarabande ahurissante de préfixes *post-*. Le *post-* envahit tout, depuis les perspectives interprétatives post-linguistiques ou poststructuralistes jusqu'au discours philosophique et anthropologique du post-humanisme, l'herméneutique postcritique (de certains philosophes et théoriciens comme Paul Ricœur, Bruno Latour, Hal Foster ou Rita Felski, qui se placent au-delà du discours criticiste du « soupçon ») ou bien l'art post-médial (c'est le critique d'art Rosalind Krauss qui s'interroge ainsi sur un régime artistique « post-médium » où cohabiteraient divers médias ou langages artistiques). La liste pourrait se prolonger indéfiniment.

Pour revenir à la pseudo-fable ionescienne et à son caractère métatextuel, nous pourrions bien affirmer que c'est un hasard objectif (au sens surréaliste) qui fait que celle-ci anticipe, une fois de plus, une remarque de Lyotard datant des années 80 et par laquelle celui-ci tentait de définir le contretemps sémantique désigné par le préfixe *post* : « Tu comprends qu'ainsi compris, le "post-" de "postmoderne" ne signifie pas un mouvement de *come back*, de *flash back*, de *feed back*, c'est-à-dire de répétition, mais un procès en "ana-", un procès d'analyse, d'anamnèse, d'anagogie, et d'anamorphose, qui élabore un "oubli initial" » (Lyotard 1988 : 119). D'ailleurs, les dialogues qu'on peut recenser dans les pièces de Ionesco ne sont souvent que des exercices de maïeutique (néo-)surréaliste, des procès d'anamnèse à travers lesquels le passé des personnages, leurs souvenirs et leur enjeu dramatique sont placés dans un futur antérieur effectivement miraculeux, se présentant sous la forme de « ce qui aura été fait ». Le futur dans le passé des Martin dans *La cantatrice chauve*, des Vieillards dans *Les Chaises* ou de Bérenger dans *Le Roi se meurt*, de même que les souvenirs toujours incomplets, ambigus et quasi-oniriques des protagonistes de *L'homme aux valises* et de *Voyages chez les morts* se composent à partir d'*anciens* conflits dramatiques ou d'*anciennes* intrigues où un « après-log » est suivi à l'infini par un « Après-après-log ». Dans cette succession temporelle fantasmatique, le passé se trouve disloqué et rejeté en dehors de la chronologie, étant projeté dans une sorte de futur continu tandis que, dans le cadre de l'épilogue dramatique, de l'*après-log*, le futur redevient un futur reconstitué, placé dans le régime de ce qui *aura été fait*.

² « Decât după deget, mai bine după log. Reflecțiune morală. De fapt, un după log adevărat nu există, orice dupălog putând fi oricând urmat de un după Dupălog și de un Dupădupălog, și acesta... » Eugène Ionesco, *Destellos y teatro/Scipiri si teatru*, édition bilingue, Mariano Martín Rodríguez (éd.), Madrid, Espiral/Fundamentos, 2008, p. 286. Il s'agit d'un texte de jeunesse de Ionesco que le dramaturge a écrit directement en roumain et qu'il n'a d'ailleurs plus repris en français après son émigration. Dans le fragment cité, Ionesco pratique un jeu de mots créé par la reprise en roumain de la même préposition (*după*) à l'aide de laquelle se construisent à la fois l'expression idiomatique roumaine évoquée par « după deget » (*a te ascunde după deget* dont l'équivalent français serait « se cacher derrière son petit doigt » ; on emploie en français une préposition différente) et l'invention verbale ionescienne « după log » (« après log »).

L'esthétique apocalyptique et le théâtre non figuratif

Nous nous trouvons ainsi devant un mécanisme théâtral qui fonctionnerait par et dans lui-même à l'infini. D'ailleurs, Ionesco déclarait lui-même, dans ses *Entretiens avec Claude Bonnefoy*, que « toute fin est factice ». Le théâtre sans fin où l'avant-garde côtoierait de près l'arrière-garde alors que l'historicité de toute mode s'y serait retrouvée dissolue dans une sorte de trahistoire serait donc la conséquence esthétique de ce scénario apocalyptique, ou plutôt d'un scénario mettant en scène une marche apocalyptique de l'Histoire. La pièce deviendrait par la suite une chevauchée de catastrophes, un « jeu de massacre » dans lequel la victime serait la temporalité, dissolue, elle, dans un présent éternel :

En réalité, il n'y a pas de raison pour qu'une pièce finisse. On devrait s'arrêter n'importe où, tout comme l'on coupe un ruban. [...] La fin ne sera plus factice lorsque nous serons morts. C'est la mort qui clôture une vie, une pièce de théâtre, une œuvre. Autrement, il n'y a pas de fin. C'est simplifier l'art théâtral que de trouver une fin et je comprends pourquoi Molière ne savait pas toujours comment finir. S'il faut une fin, c'est parce que les spectateurs doivent aller se coucher. (Ionesco 1996 : 85-86).

Ainsi, la fin d'une pièce pourra en principe survenir à tout moment. On peut l'interrompre et la couper comme un ruban n'importe où. Concevoir une pièce sans fin équivaldrait paradoxalement à écrire et à mettre en scène un texte dramatique composé d'une succession de fins ou de catastrophes. Or la finalité de cet enchaînement insolite de catastrophes est précisément le déclenchement de la catharsis, la délivrance du fardeau de la longue et ininterrompue série de catastrophes réelles de l'Histoire. Le théâtre aurait comme but de permettre « la canalisation d'une tension dramatique, son appui, ses paliers, ses étapes », de déployer une énergie que se réglerait elle-même « sans le secours d'aucune véritable intrigue, d'aucun objet particulier » (Ionesco, 1966 : 254). Pour le dramaturge devenu théoricien, provoquer un enchaînement d'effets cathartiques constituerait le symptôme d'une esthétique apocalyptique ou plutôt post-apocalyptique, centrée sur une expérience de la péremption et de l'obsolescence, d'une fin perpétuellement reprise. La tension tragi-comique, dramatique ou même mélodramatique est le résultat d'une avalanche de moments post-confliktuels où chaque nouvelle intrigue contredit ou même déconstruit l'intrigue antérieure. La vision *catastrophique* de la chevauchée de fins (ou de commencements) à la fin miraculeuses et inexplicables serait donc le symptôme d'une *théâtralité* en excès, toujours plus accrue, mais dont l'extension se ferait aux dépens de l'évolution logique et vraisemblable d'un conflit *dramatique* consistant (au sens traditionnel du mot). Dans *Notes et contre-notes*, Ionesco avoue que *La Cantatrice chauve* tout comme *La Leçon* ne représentent que des « tentatives d'un fonctionnement à vide du mécanisme du théâtre. Essai d'un théâtre abstrait ou non figuratif. Ou concret au contraire, si on veut, puisqu'il n'est que ce qui se voit sur scène, puisqu'il naît sur le plateau [...] » (Ionesco 1966 : 254).

Les diverses manières de faire du théâtre, les différents *-ismes* des avant-gardes, les intrigues particulières et le langage contaminé par le psychologisme ou les idéologies obéissent, selon la vision de Ionesco, à une formule de déroulement spectaculaire et agonal, ou, pour le dire autrement, catastrophique. Ce qui sous-tend la sarabande de pseudo-actions aléatoires, de figurations et de styles scéniques périssables, c'est un mécanisme théâtral autoréflexif, un schéma archétypal, une matrice d'où jaillit la tension dramatique pure. Somme toute, la marche du mécanisme vidé de consistance et de drame psychologique ou social rend évidente la péremption de diverses manières et modes esthétiques ou théâtrales. Le fonctionnement de la mécanique théâtrale sera donc placé sous le signe du *post* : du post-théâtre, de l'épilogue perpétuel, d'un régime du type « après-log » ou, pour mieux dire, d'un « post-Logos » – un régime post-linguistique, post-psychologique, post-idéologique, non ou plutôt post-figuratif.

La pure tension post-figurative et postdramatique est mise en évidence par la reprise parodique de diverses formules théâtrales, fussent-elles traditionnelles ou modernes. Le théâtre d'Eugène Ionesco dénonce l'historicité propre à la modernité. Autrement dit, l'esthétique théâtrale que nous venons de qualifier d'« apocalyptique » parodie la temporalité moderne centrée sur l'idée de progrès. Comme Bruno Latour le soutient, « [p]uisque tout ce qui passe est éliminé à jamais, les modernes ont en effet le sentiment d'une flèche irréversible du temps, d'une capitalisation, d'un progrès » (Latour 1991 : 93). La parodie surgit pourtant chez Ionesco à partir d'une nostalgie pour les fondements, plus précisément pour la re-fondation métaphysique de la littérature qui « devrait être un passage vers autre chose » comme s'en plaint, déconcerté, Bérenger, le personnage-dramaturge du *Piéton de l'air*. Dès sa jeunesse avant-gardiste jusqu'à sa maturité où l'on célèbre le « dramaturge de l'absurde », Ionesco semble animé par la tentation de déconstruire avec une ferveur nihiliste la notion même de *littérature*. Dans un article de jeunesse d'Eugène Ionesco, dont le titre est particulièrement révélateur (« Décès de la critique »), la métaphore du *cadavre* (qui anticipe par ailleurs l'imaginaire gothique d'*Amédée ou Comment s'en débarrasser*) renvoie à la fois à la littérature et à la critique qui y est attachée :

Avec la mort de la littérature, on constate aussi celle de la critique. Pourtant, à la façon de la barbe qui ne cesse de pousser pour un temps sur le visage d'un cadavre, la critique littéraire subsiste encore, quoique son existence dépende entièrement du fait qu'elle se fait sur du vivant.³

Le scepticisme que le jeune Ionesco affiche ici vis-à-vis d'une littérature considérée uniquement comme *langage* sera repris plus tard dans la fable parodique et pédagogique de *La Leçon*. La morale illusoire à accents dadaïstes de la leçon comiquement macabre pourra ainsi se résumer à cette simple phrase : « La philologie mène au crime ». En dernier lieu, pour Ionesco, *l'apocalypse* annoncée de la littérature devrait être suivie par la naissance d'une création littéraire nouvelle, une création *naïve*, qui prendrait en compte la « stridence nécessaire », basique et organique des états d'âme. Dans ses *Entretiens* avec Claude Bonnefoy, Ionesco fera appel une fois de plus à son ancien ton rempli d'intransigeance avant-gardiste de ses négations critiques d'autrefois, tout en affirmant qu'« une démarche importante pour la littérature serait d'aboutir à la non-littérature, à l'anti-littérature, parce que la littérature doit se nier en tant que littérature ». Ionesco poursuivra ses idées dans le même sens, s'appuyant sur l'exemple d'une peinture qui avait frayé son chemin parmi diverses écoles non figuratives pour déboucher enfin sur une nouvelle peinture réaliste, de facture pop : « ce qu'il faudrait peut-être, c'est faire une littérature toute neuve, recommencer de zéro et franchir les différentes étapes, recommencer peut-être par une littérature naïve » (Ionesco 1996 : 190-191).

La flagellation de soi-même par le langage, de même que cette manière parodique dont Ionesco fait preuve dans la reprise de diverses formules théâtrales traditionnelles représentent pour le dramaturge ses solutions personnelles pour faire de la littérature après la « mort » de la littérature. Au bout de celle-ci, épuisée du point de vue des canons techniques, périmée dans ses propres clichés ou tout à fait *morte*, il y aurait un *être vivant*, miraculeux et autonome par rapport à l'auteur. C'est de lui que parle l'essayiste des *Notes et contre-notes*. Or cet être, c'est *la fiction*. On pourrait donc parler de l'existence chez Ionesco non seulement d'une dualité vie/littérature ou journal/littérature mais aussi d'une dichotomie conceptuelle paradoxale qui distinguerait entre *la littérature* (fausse du point de vue de son statut ontologique, basée comme elle l'est sur la parole

³ « O dată cu moartea literaturii, înregistrăm și pe aceea a criticei. Totuși – ca barba care crește încă pe fața cadavrului – critica literară există încă, deși existența ei nu este valabilă decât întrucât se aplică pe viu. » *Război cu toată lumea*, t. I, ediție îngrijită și bibliografie de Mariana Vartic și Aurel Sasu, București, Editura Humanitas, 1992, p. 56.

dévitalisée, sur des *suppléments* ou des *renvois différentiels* comme le dirait Derrida) et la *fiction* (vraie, car fondée sur la « vie » de l'imaginaire de type onirique à accents archétypaux). La fiction, cet Autre de l'œuvre, tout à fait indépendante de la subjectivité du créateur qui lui a donné vie, recèle en soi une vérité transsubjective et universelle; comme Ionesco le soutient dans *Présent passé, passé présent* : « C'est dans cet universel, dans cette extra-conscience que je me trouve moi, dans ce que j'ai d'essentiel : c'est là mon essence ultime ».

Ainsi, selon Ionesco, l'artiste devrait être suffisamment objectif ou, en tout cas, vrai dans sa subjectivité. À son tour, l'œuvre devrait s'imposer comme un organisme vivant, un « être » paradoxal, d'autant plus vrai qu'il se place au-delà des dualismes, à la fois imaginaire et réel. Évoquant un esprit aristotélicien, Ionesco revient sans cesse à l'idée de la valeur de vérité de la représentation littéraire et dramatique, qui mettrait les assises d'une ontologie propre, parallèle à celle du monde réel :

... L'œuvre est comme un organisme vivant, comme un être, c'est en cela qu'elle est en même temps invention et découverte, imaginaire et réelle, utile et inutile, nécessaire et superflue, objective et subjective, littérature et vérité. Elle procède d'un jeu qui n'est pas un mensonge. Bien sûr, on peut rejeter cette œuvre, on peut la juger malfaisante, comme on peut condamner et tuer quelqu'un (Ionesco 1966 : 30-31).

En même temps, Ionesco rejette toute contamination entre celle-ci et le caractère accidentel ou arbitraire du discours historique ou des idéologies de toutes sortes.

Parodie et anti-historisme

Envisagée dans le contexte des éclaircissements conceptuels et des positionnements théoriques polémiques de sa propre dramaturgie, tels qu'on les retrouve exposés surtout dans *Notes et contre-notes*, la parodie est pour Ionesco la modalité de poétique théâtrale la plus souple et la plus flexible. Ionesco lui prête une double fonctionnalité. Dans un premier temps, il y voit un moyen de dénoncer la caducité du langage stéréotypé, idéologisé ou falsifié du point de vue esthétique, de tout un pan de la littérature dramatique « canonique » du passé ou du présent (de ce point, il est significatif de voir la manière dont il rejette le théâtre politisé de Brecht). Dans un deuxième temps, c'est que la parodie réhabilite par la déconstruction et, ensuite, par la reconstruction intertextuelle qu'elle opère, la vérité universelle proposée par l'Anti-Monde de la fiction. Pour Ionesco, la fiction devrait rester autonome par rapport à la marche apocalyptique de l'Histoire et de la politique; la seule chose à laquelle elle est censée obéir, c'est la loi de sa nature exemplaire et atemporelle.

Dans la postmodernité, la parodie est une forme de reconnaissance de l'histoire des représentations, comme le soutient Linda Hutcheon, l'auteur de la *Politique du postmodernisme* (« a [...] form of acknowledging the history (and through irony, the politics) of representations »). La parodie spécifiquement postmoderne se définit, selon la chercheuse, par une révision contestataire du passé, qui « confirme et subvertit » en même temps « le pouvoir des représentations de l'histoire » (« Postmodern parody is a kind of contesting revision or rereading of the past that both confirms and subverts the power of the representations of history. »⁴). La

⁴ Voir, dans ce sens, Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, 2^{ème} édition, London & New York, Routledge, 2001, pp. 94, 95 et, plus généralement, tout le chapitre consacré à la politique de la parodie. Pour les acceptions revêtues au XX^e siècle par le très ancien procédé parodique chez des artistes tant modernes que postmodernes, voir aussi Linda Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York and London, Methuen, 1985.

reprise ironique de la littérature canonique du passé se fait par des allusions ou de véritables citations puisées dans le texte de départ devenu le support de la parodie; à la limite, on pourrait même arriver au détournement de l'enjeu de ce texte et à son remplacement par un enjeu différent, souvent polémique et récrit à rebours. Selon Linda Hutcheon, la stratégie parodique serait doublement codifiée puisqu'elle thématise, en fin de compte, la question même de la *représentation*, et ce, au-delà de l'importance, toujours relative, du fait *re-représenté* à travers la parodie. En abandonnant de manière polémique le mythe de la représentation mimétique et transparente, de type réaliste, la reprise intertextuelle parodique de certains textes phares du passé littéraire légitime tout comme déconstruit ce même passé, laissant s'entrevoir la manière dont son interprétation rétrospective devient « politisée ».

Une telle vision postmoderne de la parodie comme *représentation* historicisée de la littérature antérieure semble présenter toutefois des limites dans un débat sur la dramaturgie de Ionesco. Car celui-ci affiche ouvertement, à plus d'une occasion, son hostilité envers l'Histoire, tout en refusant aussi l'idée selon laquelle l'œuvre devrait subir quelque déterminisme idéologique ou social. L'anti-historisme marqué de Ionesco et sa préférence complémentaire pour des représentations littéraires archétypales envisagées, comme chez Jung, à travers des expériences oniriques révélatrices sont perceptibles depuis les écrits roumains de jeunesse jusqu'aux pièces et aux essais mémorialistiques tardifs. Même dans ses premiers journaux datant des années 30-40, le futur dramaturge entend l'Histoire comme une sorte de chute perpétuelle, un scénario apocalyptique ou un « lieu » des conformismes politiques décourageant tout comme abaissant le travail artistique. Il s'ensuit logiquement que celui-ci ne devrait en aucun lieu subir son influence.

Plus tard, Ionesco profite de chaque occasion pour adopter la même attitude polémique et critique envers les empreintes que le discours historique de même que politique pourrait laisser sur l'œuvre d'un écrivain. Selon le dramaturge, qui reprend ainsi la conception de souche aristotélicienne sur la dichotomie « poésie » vs Histoire, tout artiste devrait avoir en vue seulement le général, ce qui est paradigmatique et archétypal, et non l'arbitraire et la fausseté de l'Histoire et des représentations politisées qui lui sont propres :

Dans *Le Solitaire* je donne la parole à un personnage qui est en conflit avec l'histoire, ou plutôt qui vit parallèlement à l'histoire. L'histoire et la politique essaient vainement de résoudre ou de masquer le problème fondamental de notre condition, car elles ne peuvent pas répondre à ces questions : Qu'est-ce que je fais ici ? Pourquoi je suis ici ? Qu'est-ce que ce monde qui est autour de moi ? Ce sont là des questions élémentaires, que l'histoire fait oublier, mais qu'on ne peut pas ne pas poser : on ne doit pas perdre conscience de soi-même (Ionesco 1996 : 174).

Une telle esthétique anachronique, celle d'une parabole à visée plus généralement humaine, est à retrouver dans la pièce ionescienne *Macbett*, une réécriture en clé parodique de deux textes dramatiques célèbres, la fameuse tragédie de Shakespeare et la farce *Ubu* de Jarry. Pareille à la *métamorphose* kafkaïenne, la rhinocérisation ou, dans une perspective ludique, l'ubuisation transcrit allégoriquement non tant la montée d'une pensée fascisante ou les agressions totalitaires qu'un phénomène déshistoricisé, atemporel ou tout simplement archétypal. Ainsi se fait-il que l'omniprésente parodie ionescienne de nature intertextuelle s'accorde plutôt avec la signification autoréflexive et non transgressive de la modalité parodique : il s'agit d'un travail de pasticher de manière apolitique et anhistorique un passé littéraire.

La parodie acquiert chez Ionesco une fonction de légitimation et de renforcement de la condition textuelle (voire textualiste) de l'œuvre. Dans une pièce néo-gothique comme *Tueur sans gages*, les manuscrits du terrible assassin de la Cité radieuse rendent Édouard sensible à la nature fortement livresque de ses crimes. Le tueur serait donc un Don Quichotte enfermé dans son

bovarysme, qu'une pathologie de la lecture aurait rendu maléfique, ou bien un criminel intellectuel dans la directe filiation de Rodion Raskolnikov; c'est par l'écrit qu'il programme et théorise ses futurs actes criminels :

Édouard : [...] Le criminel m'avait envoyé son journal intime, ses notes, ses fiches, il y a bien longtemps, me priant de les publier dans une revue littéraire. C'était avant l'accomplissement des meurtres.

Bérenger : Pourtant, il note ce qu'il vient de faire. Avec des détails. C'est comme un journal de bord.

Édouard : Non, non. À ce moment, c'était simplement des prévisions... des prévisions imaginaires. J'avais complètement perdu tout cela de vue. Je crois que lui-même ne pensait pas perpétrer tous ces crimes. Son imagination l'a entraîné. Il n'a dû songer que par la suite à mettre ses projets en acte. Moi, pour ma part, j'avais pris cela pour des rêveries ne portant pas à conséquence...

Bérenger (levant les bras au ciel) : Vous êtes d'une naïveté !

Édouard (continuant) : ... Quelque chose comme de l'assassinat-fiction, de la poésie, de la littérature...

Bérenger : La littérature mène à tout. Ne le saviez-vous pas ?

Bien que « monstrueuse » et parfois non éthique par cela même qu'elle « mène à tout », la littérature trouve dans le double geste de se dénoncer et se parodier elle-même les ressources de sa régénération. La chute dans l'intertextualité n'est pas uniquement le signe du vieillissement et de l'épuisement esthétique. C'est aussi l'indice d'un chargement de sens (ontologique) de l'espace fictionnel. Grâce à la reconnaissance parodique de son caractère inévitablement répétitif et au choix délibéré de se situer dans une filiation par rapport aux grands textes de l'humanité, cet espace regagne sa valeur de représentation archétypique et exemplaire. Récrivant en clé parodique le mythe d'Œdipe, la parabole intertextuelle de *L'homme aux valises* devient ainsi tout à fait significative. Lorsque le Sphinx demande de la part du nouvel Œdipe moderne (appelé, de manière archétypale, le Premier Homme) de deviner le nom d'un « romancier connu, en trois lettres », celui-là lui répond : « Sue, Eugène Sue ». La correction du Sphinx vient aussitôt : « Non, c'est Poe, Edgar Poe ». En fin de compte, le théâtre de Ionesco, que le critique Jacques Lemarchand qualifiait à juste titre de théâtre « d'aventures » (Lemarchand 1954 : 12), semble souvent une parodie non seulement des exigences esthétiques aristotéliennes concernant la tragédie, mais aussi du roman « de seconde main », celui d'aventures ou de mystères « à la Sue », ou des proses noires, terrifiantes et fantastiques, d'Edgar Allan Poe.

L'exemplarité atemporelle des canons de la littérature tragique sera donc parodiée dans le double but de la mettre en question et de la restituer. À travers le détournement parodique, les éléments majeurs de la réflexion aristotélienne sur la tragédie (le concept de *reconnaissance* et celui de *catharsis*) sont présents de manière explicite, ostentatoire même, dans les anti-pièces sous-titrées soit farces tragiques, soit pseudo-drames ou comédies naturalistes. Dans *Victimes du devoir*, le poète Nicolas d'Eu avance même une théorie du théâtre « irrationaliste » ou non aristotélien qui renoncera au « principe de l'identité et de l'unité des caractères », gardant toutefois « la contradiction dans la non-contradiction, de la non-contradiction dans ce que le sens commun juge contradictoire ». J'y ajouterais enfin un autre élément structurel de la tragédie antique et que Ionesco réintroduit avec une fréquence symptomatique : il s'agit du *chœur*. On le rencontre revêtant diverses formes, allant des familles des époux Smith et Martin dans *Englezește fără profesor* ou la famille de Jacques l'insoumis, jusqu'aux « oies » de la mère Pipe dans *Tueur sans gages*, aux « rhinocéros » de la pièce homonyme, aux Anglais du *Piéton de l'air* ou aux bourgeois devenus des marionnettes dans *Jeux de massacre*, pour ne plus mentionner les revenants ou les apparitions oniriques dans *L'homme aux valises* ou *Voyages chez les morts*.

Dans *Le piéton de l'air*, la masse anonyme des Anglais dont le grotesque ballet mécanique est orchestré par John Bull représente à son tour un chœur qui, à la manière du chœur antique,

énonce des réflexions et des sentences ambivalentes : si des fois elle fustige, au nom des coutumes communautaires, le comportement excentrique et le vol du « héros » Bérenger dans l'Anti-Monde, elle encourage aussitôt le parti-pris de la révolte, version dérisoire et ironique de l'*hybris* tragique.

Fussent-elles (pseudo)mélodramatiques ou gothiques⁵, les farces tragiques « anglaises » retranscrivent en régime parodique des chapitres majeurs de l'histoire littéraire ou théâtrale, tout en renversant leur ordre chronologique ; ainsi, le topos du mélodrame (apparu suite à la dramatisation des romans gothiques du XVIII^e siècle) arrive à précéder, dans les étapes de la dramaturgie ionescienne, les textes gothiques mêmes. Ceux-ci vont remplir le vide laissé par l'abandon de la tonalité mélodramatique parodiée dans les premières pièces pour prendre une place toujours plus grande à partir de *La Soif et la Faim* (1964), un *mystère* d'inspiration occulte, évoquant parfois la symbolique rosicrucienne ; viennent ensuite la farce métaphysique *Jeux de massacre* (1969), la pseudo-tragédie ubuesque *Macbett* (1972), la farce de souche gnostique, *Ce formidable bordel !* (1973) et, enfin, les pièces oniriques et psychanalytiques des années 70, *L'homme aux valises* et *Voyages chez les morts*. L'apparent « absurdisme » trop souvent mentionné par les exégètes pour qualifier le théâtre de Ionesco (et qui correspond après tout à une étiquette critique facile et commode, attachée à cette œuvre à tort ou à raison) se dévoile, à un examen plus approfondi, comme un hybride composé de plusieurs paradigmes littéraires et des catégories esthétiques sous-jacentes. Ionesco grossit les « ficelles » théâtrales, rend visibles et dénonce les conventions esthétiques, exposant ainsi leur usure tout comme celle des différentes modes théâtrales ; les formules artistiques d'avant-garde ne cessent de se transformer en clichés d'arrière-garde. Le phénomène de l'usure, mis en évidence par une parodie qui déconstruit pour reconstruire par la suite, ne concerne pourtant pas tant une expérience esthétique ou sociale, mais une expérience de facture anthropologique renvoyant à une condition ontologique :

C'est donc non pas l'écroulement ou la désarticulation ou l'usure d'une société qui est le thème principal, la *vérité* de ces œuvres : mais l'usure de l'homme dans le temps, sa perdition à travers une histoire, mais vraie pour toute l'histoire : nous sommes tous tués par le temps (Ionesco 1966 : 97).

Ainsi, pour Ionesco, la vérité atemporelle et l'usure historique ou l'éphémère pulsatile ne sont pas des valeurs opposées comme dans un dualisme philosophique rigide. Elles cohabitent à l'intérieur d'un dispositif autorégulateur et autoréflexif de poétique théâtrale. La réalité de la « perdition », de la dégradation de l'humain dans l'Histoire confirme, par ricochet, la valeur de vérité de la création dramatique suspendue dans le hors temps, dans la transhistoire. C'est l'arrière-garde qui rend visibles et, en fin de compte, archivables les expériences de l'avant-garde. Le titre d'un volet de *Notes et contre-notes* est dans ce sens emblématique : « Vouloir être de son temps, c'est déjà être dépassé ». L'avalanche de fins et de morts successives du théâtre, de la littérature ou des modèles esthétiques nouveaux devenus aussitôt obsolètes ou de véritables pièces de musée a donc pour Ionesco la finalité de mettre en évidence le mécanisme de la théâtralité (ou de la littéarité) pure. Or les valeurs contingentes qui entrent dans la formule de cette théâtralité tout comme de cette littéarité ne font que les dater ; en même temps, leur inflation apparente les purifie. En prêtant attention avec Ionesco au mécanisme de la dégradation permanente et de l'usure parodique de soi, on se découvre, disons-le une fois de plus avec Bruno Latour (1991 : 123), « simplement ce que nous n'avons jamais cessé d'être, des non-modernes ».

⁵ Voir l'argumentation critique du chapitre sur *le théâtre néogothique (Il teatro neogotico e i suoi « fantasmî »)*, dans mon livre sur l'œuvre de Ionesco : Laura Pavel, *Ionesco. L'antimondo di uno scettico*, traduction de Maria Luisa Lombardo, prefazione di Irina Petraş, Roma, Aracne Editrice, 2016, pp. 221-256.

REFERENCES

- Hutcheon, L. (2001), *The Politics of Postmodernism*, 2^{ème} édition, London & New York, Routledge.
- Ionesco, E. (2008), *Destellos y teatro / Sclipiri și teatru*, édition bilingue, Mariano Martín Rodríguez (éd.), Madrid, Espiral/Fundamentos.
- Ionesco, E. (1996), *Entre la vie et le rêve. Entretiens avec Claude Bonnefoy*, Paris, Gallimard.
- Ionesco, E. (1966), *Notes et contre-notes*, Paris, Éditions Gallimard.
- Ionescu, E. (1992), *Război cu toată lumea. Publicistică românească*, t. I, ediție îngrijită și bibliografie de Mariana Vartic și Aurel Sasu, București, Editura Humanitas.
- Latour, B. (1991), *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte.
- Lemarchand, J. (1954), *Préface*, in Eugène Ionesco, *Théâtre*, Paris, Gallimard.
- Lyotard, J. F. (1988), *Le Postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982-1985*, Paris, Éditions Galilée.
- Pavel, L. (2016), *Ionesco. L'antimondo di uno scettico*, traduzione di Maria Luisa Lombardo, prefazione di Irina Petraș, Roma, Aracne Editrice.

LAURA PAVEL • is Professor at the Faculty of Theatre and Media Studies, Babeș-Bolyai University, where she teaches theatre theory, aesthetics and anthropology of performance, cultural studies. She is the author of, among other publications, *Dumitru Tsepeneag and the Canon of Alternative Literature*, transl. by Alistair Ian Blyth, Dalkey Archive Press (2011), *Theatre and Identity. Interpretations on the Inner Stage* (2012) and *Ionesco. Anti-lumea unui sceptic/Ionesco. L'antimondo di uno scettico*, transl. by Maria Luisa Lombardo, Aracne Editrice (2016).

E-MAIL • laura.pav12@yahoo.com; laura.pavel@ubbcluj.ro

S'INTERROGER SUR LE PÉRISSABLE

L'enquête littéraire de la dernière décennie communiste
et les enjeux d'un champ littéraire sous contrainte

Magdalena RĂDUȚĂ

ABSTRACT • Questioning the Ephemeral. The Literary Enquiry in the Last Decade of the Romanian Communism. Halfway between literature and journalism, the literary enquiry can be seen as a useful documentary tool in the attempt to determine the state of a certain literary field: genre of a very vivid actuality, this short questionnaire is directed to the most relevant – and debatable – themes of literary life. The present article aims to investigate, in a socio-historical perspective, the place and stakes of practicing the genre of literary enquiry during the Romanian last communist decade.

KEY-WORDS • Cultural Journalism, Communist Romania, Literary Enquiry, Generation 80.

Consulter les archives de presse littéraire roumaine de la dernière décennie communiste donne l'occasion d'articuler une réflexion sur les rapports entre l'éphémère de l'actualité et la constitution d'une historicité forte dans un champ littéraire sous contrainte. « Activité sociale prise dans l'histoire » (Lyon-Caen, Ribard 2012), l'écriture de presse littéraire est censée enregistrer les changements bénéfiques, mais également les charges de la censure (politique, économique, religieuse), les modifications de tendance littéraire et les prises de position plus ou moins idéologisées, les événements circonscris au quotidien périssable et les efforts de renforcer la *doxa* ou de se forger une position stable dans le champ. C'est dans les revues littéraires roumaines de la déstalinisation que l'on peut reconnaître les premiers signes du changement de paradigme culturel: à travers des chroniques dédiées aux écrivains réintroduits dans le circuit officiel après la période d'interdiction des années 50 ou des traductions littéraires et théoriques venus de l'Occident, la presse littéraire des années 60 arrive à rendre compte de premiers signes de libéralisation de l'espace littéraire. C'est toujours la presse littéraire, à la fin des années 1970, qui abrite les premiers textes de jeunes prosateurs et poètes qui se réuniront sous le nom de la génération 80 ; la nouvelle direction littéraire va se cristalliser – sous la forme des articles ouvertement programmatiques ou simplement par la fréquence de certaines signatures - dans les journaux littéraires.

L'article qui suit se propose de tracer une esquisse socio-historique du champ littéraire roumain des années 1980, à partir d'un regard plus attentif vers un genre de presse périodique très fréquenté à l'époque : l'enquête littéraire. « Forme de récit inédite, devenue un genre à part entière » (Carbonnel 2002 : 29) en France depuis le début du XIX^e siècle, ce court questionnaire sur des thèmes littéraires de l'actualité est une pratique de presse qui facilite l'orientation dans la vie littéraire d'une certaine époque et qui arrive à éclairer les débats et les hiérarchies, en faisant du présent littéraire une catégorie dynamique et familière.

Le jeu subtil entre la proximité temporelle – la toute-puissante actualité qui détermine l'événement – et les agendas des comités de rédaction, bien soucieuses aux exigences des services

de censure¹, la sélection des répondants et l'effet de liste qui s'en suit, les thèmes de l'enquête, juxtaposant questions sur la littérature engagée – propagande oblige – et dernières constructions théoriques des jeunes auteurs roumains, tout fait de ce genre de presse périodique un bon exemple, semble-t-il, pour un certain trajet du fait littéraire : d'une inscription dans le présent le plus proche, il progresse, à travers les débats et les disputes, vers son inactualité, condition (obligatoire pour un champ littéraire autonomiste) d'accéder à la littérature même (Lyon-Caen Ribar 2012). En tant que répondants, les agents du champ acquièrent le statut légitimant de voix audible, de participants égaux aux débats, ce qui renforce leur inscription dans le jeu littéraire, en augmentant leur capital de reconnaissance et de consécration². Le choix des thèmes et la sélection des répondants rendent plus clairs les enjeux de la vie littéraire de cette décennie, dont la dispute essentielle reste celle entre la littérature de glorification nationaliste (le culte de la patrie, du parti communiste et de son dirigeant) et la littérature du non-engagement, qui continue à promouvoir les valeurs internes de la littérature dans l'effort de défendre l'autonomie de plus en plus restreinte du champ littéraire par rapport au champ politique.

Une actualité surpolitisée – les enjeux de la sélection des répondants

Dans un espace littéraire soumis aux contraintes idéologiques, l'enquête garde en grandes lignes son usage d'éclairer et de rendre plus compréhensif le paysage de l'actualité littéraire. Genre en vogue de la presse périodique de l'entre-deux-guerres (quand le questionnaire est pratiqué souvent à côté de son double plus prestigieux, la visite à l'écrivain), l'enquête littéraire de la dernière décennie communiste³ reste dans le modèle classique du questionnement sur la vie littéraire actuelle : des écrivains connus répondent à des questions pérennes de confession professionnelle : pourquoi pratiquez-vous la critique littéraire ?⁴ ou pourquoi écrit-on des journaux intimes ?⁵ ; on met en discussion les modifications de poétique apportées par la dernière génération littéraire roumaine du communisme, la génération 80 (la narration brève, une formule innovatrice de cette génération⁶, et la poésie des débutants⁷), on débat sur le lieu du roman dans

¹ Depuis 1977, La Direction pour la Presse et les Imprimés, les services centralisés qui assuraient la censure des publications, est remplacé par 4 organismes dispersés : le Comité de la Culture et de l'Éducation Socialiste, le Ministère des Affaires Intérieures, l'Agence Nationale de Presse (AGEPRES) et la Radiotélévision Roumaine. Pratiquement, les rédactions, les maisons d'édition ou les imprimeries fonctionnent comme premiers bureaux de censure, mais leur mention BAT doit être complétée par les cachets des organismes supérieurs.

² Les deux composants du capital symbolique dans la théorie de Pierre Bourdieu sur le champ littéraire. Pour un commentaire sur l'articulation de ces deux, voir Jurt 2001 : 45.

³ Pour cet article, notre travail d'archive inclut 43 enquêtes (y compris celles dont le titre n'est pas assez évident – débat ; attitudes-débats-controverses ; en débat etc.) parues entre 1978 et 1985 dans les revues littéraires hebdomadaires et mensuelles « Amfiteatru » [Amphithéâtre], « Ateneu » [Athénée], « Caiete Critice » [Cahiers Critiques], « Contemporanul » [Le Contemporain], « Dialog » [Dialogue], « Echinox » [Équinoxe], « Familia » [La Famille], « Luceafărul » [L'étoile du matin], « Opinia Studențească » [Opinion Estudiantine], « Orizont » [Horizon], « Suplimentul literar-artistic al Scînteii Tineretului -SLAST» [Le supplément littéraire et artistique de L'Étincelle de la Jeunesse], « Vatra » [Le Foyer], « Viața Românească » [La Vie Roumaine].

⁴ « Amfiteatru », 9, septembre, 1982, pp. 4-5.

⁵ « Opinia Studențească », 1-2 (82-83), 1985, pp. 6-7.

⁶ *La narration brève, le genre littéraire de l'implication immédiate*, in « SLAST », 1, septembre, 1981 ; *La narration brève, de nouveau en actualité*, in « Amfiteatru », 3, mars, 1983, pp. 4-5 .

⁷ *La jeune littérature, accomplissements et perspectives*, in « Amfiteatru », 9, septembre, 1983, pp. 4-5.

l'histoire de la littérature roumaine⁸ et sur les nouvelles directions dans la critique littéraire⁹. Une pléiade de répondants, agréés par le pouvoir politique ou pratiquant une littérature non-engagée, académistes ou nouveaux-entrants, tous se côtoient dans les colonnes des revues littéraires qui favorisent le genre de l'enquête. Parmi elles, surtout les revues pour un public étudiant ou les revues littéraires de province – les revues estudiantines « SLAST » ou « Opinia Studentească » ont une rubrique permanente pour les enquêtes littéraires, de même que « Orizont », mensuel culturel de Timișoara. Le genre semble vif et attractif, donc, pour les publications non-centrales – la marginalité favorise la flexibilité des contenus, obtenue par des négociations et des échanges avec les services locaux de censure. Techniquement, on arrive à une maquette censée dépasser les rigueurs de la censure : l'inclusion obligatoire des citations de Nicolae Ceausescu, en aldines et placées presque toujours juste après le titre courant du journal, et les slogans de propagande en chapeau. Mais les innovations ne sont pas toujours de nature technique : sous le titre général de *notre enquête*, on voit des questionnaires conçus sous la forme de micro-interviews, avec des questions variables et adaptés à chaque répondant¹⁰ ; d'autres enquêtes s'organisent comme une table ronde, même si le titre générique reste le même.

C'est dans les milieux estudiantins que le premier public de la génération 80 va se cristalliser. Jusqu'à la fin des années 70, une quinzaine de revues régionales et deux revues centrales sont éditées sous l'égide de l'Union des Associations des Etudiants Communistes de Roumanie. Le patronage de ce conseil n'est qu'une obligation idéologique: les indications officielles imposaient la présence d'un organe de presse dans chaque institution d'enseignement supérieur. L'intrusion dans la politique rédactionnelle était cependant plus faible que dans le cas des journaux et des revues centraux :

On y était tous des étudiants qui travaillaient avec leurs professeurs. La revue [« Equinoxe » de Cluj-Napoca] avait un tirage de 1 000 exemplaires, c'était une liberté insulaire, indiscutable. [...] On n'avait pas de soucis financiers : l'éditeur était l'UAECR Babes-Bolyai [Université de Cluj]. Tout semblait une fiction entretenue à travers l'accord des autorités communistes universitaires. [...] Le tribut était plus petit par rapport à d'autres revues de prestige, comme « România Literară » [La Roumanie Littéraire] même : des textes insignifiants à la une, mais rien de plus (Hurezeanu 2002).

Cette image de normalité se colorie différemment si on regarde de plus près les questions et la sélection des répondants. Le critère essentiel : s'approprier au thème. Une enquête sur la poésie patriotique¹¹ a comme répondants les noms incontournables des poètes glorificateurs de l'époque : Adrian Păunescu, Dan Verona, Mihai Beniuc, Nicolae Dragoș, partisans déclarés de la littérature engagée. Dans la réponse du premier on peut lire, rétrospectivement, les principales lignes de débat entre les autonomistes, défenseurs de l'esthétisme et du non-engagement, et les représentants du pôle hétéronome:

Malheureusement, on a abandonné l'affirmation excessive que les thèmes font la littérature, mais on est tombé dans l'excès contraire, et je le vois bien dans les écrits de quelques critiques littéraires. Dès le moment qu'un écrivain pratique la littérature patriotique, n'importe si c'est avec de bons ou de

⁸ *Arguments pour un musée du roman roumain*, in « Amfiteatru », 2 et 3, février, mars, 1984, pp. 4-5.

⁹ *Directions et tendances dans l'histoire littéraire actuelle*, in « Amfiteatru », 4, janvier, 1979, pp. 4-5.

¹⁰ *Le roman de la réalité. Authenticité et valeur*, in « Amfiteatru », 2, février, 1980. La question pour Mihai-Dinu Gheorghiu, sociologue, est : Peut-on parler d'un certain thésisme dans le roman d'actualité ? Comment se manifeste-t-il ?

¹¹ *L'exigence de la création révolutionnaire. La permanente actualité de la poésie patriotique*, in « SLAST », 23-24-25, janvier-février-mars, 1982, pp. 8-9.

mauvais résultats, pour eux c'est de la mauvaise littérature. C'est comme si on est déjà passé du côté du conformisme et, par conséquent, on a perdu son esthétique¹².

La stratégie des noms appelés à donner des réponses adéquats aux enquêtes fait voir non seulement les positions dans le champ, mais également sa dynamique – une série de nouveaux noms dans une certaine liste de répondants signale un trajet de légitimation déjà bien entamé – puisque la reconnaissance des pairs est déjà acquise. C'est le cas d'une enquête littéraire de la revue « Amfiteatru » de janvier 1979, reprise en 1981 : le thème reste le même – directions et méthodes dans l'histoire littéraire roumaine –, les questions sont également similaires, la seule chose qui change c'est la liste des répondants. En janvier 1979, les invités sont Dim. Păcurariu (n. 1925), professeur à la Faculté de Philologie de Bucarest, M. Bucur (n. 1929), historien de la littérature, G. Dimisianu (n. 1936), chroniqueur littéraire de la revue « România Literară » et partisan de l'autonomisme, Z. Sângeorzan (n. 1939), historien de la littérature, et M. Ungheanu (n. 1939), chroniqueur littéraire de la revue « Luceafărul », d'orientation très engagée. Trois ans plus tard, les répondants appartiennent, intégralement, à la nouvelle génération littéraire qui avait commencé son trajet d'imposition en 1978-1979 : Mircea Scarlat (n. 1951), Ioan Buduca (n. 1952), Mircea Mihăieș (n. 1954) et Radu G. Țeposu (n. 1954) – jeunes chroniqueurs dans les revues estudiantines, qui vont débiter en volume au début des années 1980. La présence des nouveaux-entrants dans le jeu littéraire est un fait accompli au début de la dernière décennie communiste – leurs signatures dans la presse périodique témoignent d'une inscription forte dans le champ et d'une accumulation progressive de reconnaissance par les pairs.

Le modèle de l'enquête de poésie personnelle n'est sûrement pas le seul type d'enquête pratiqué dans les revues littéraires de l'époque. Les enquêtes hétéronomes, qui mettent en discussion les thèmes obligatoires du camp engagé et dont les listes de répondants assurent une description assez adéquate des prises de position près du pouvoir politique, devraient être le type le plus prévisible et le plus répandu dans les publications de l'époque. Elles représentent, en fait, une bonne partie de notre corpus (17/43). Les plus nombreuses enquêtes de ce type apparaissent dans le journal « Scînteia Tineretului », journal de l'Union de la Jeunesse Communiste (qui, entre 1981 et 1983, tient une rubrique permanente, *Opinion Littéraire et Artistique*, qui inclut une enquête littéraire), et dans son supplément « SLAST » : une macro-enquête, qui dure trois ans, sur la littérature des jeunes créateurs, professionnels et amateurs confondus¹³. Les thèmes font écho aux exigences d'une définition hétéronome du fait littéraire, intéressée par les genres-phare de la création révolutionnaire : la littérature politique contemporaine¹⁴, la poésie patriotique¹⁵, le travailleur comme personnage de la prose¹⁶, la défense de la langue roumaine¹⁷. On établit ainsi les points forts d'un agenda littéraire engagé et qui s'intéresse plutôt au cas de la littérature nationale – la présence des exemples de littérature étrangère est rarissime ; quand ils existent, ces exemples sont souvent dirigés vers le canon d'universalité soi-disant anhistorique (Cervantes, Shakespeare, Baudelaire ou Poe)¹⁸.

¹² A. Păunescu, *Parfois, la patrie même ne peut plus être conçue sans la grande poésie patriotique*, enquête en « SLAST », 24, mars, 1982, p. 9.

¹³ *La jeune génération de créateurs, une génération de tout le pays*, loc.cit.

¹⁴ « Amfiteatru », 4, avril, 1981, pp. 4-5.

¹⁵ *L'exigence de la création révolutionnaire. La permanente actualité de la poésie patriotique*, loc. cit.

¹⁶ « Amfiteatru », 12, février, 1982, pp. 4-5.

¹⁷ « SLAST », 28, 30, avril, 1982, pp. 8-9.

¹⁸ Ce sont les références critiques choisies par Gh. Grigurcu, poète et critique de poésie de la revue « România Literară », qui répond à une enquête dont les questions font, de biais, écho au présent dossier

Détourner le thème idéologiquement chargé de l'enquête en utilisant des références du savoir littéraire étranger ou en offrant, en guise de réponse objective, des fragments de prose de confession c'est une stratégie que le camp non-engagé utilise fréquemment pour bloquer les questions encombrantes. Une pléiade de citations de Mallarmé, Borges et Barthes et des réponses lyriques sur « l'état de vide devant la feuille blanche »¹⁹ font d'une enquête sur « la littérature des jeunes et l'esprit révolutionnaire » un simple prétexte pour se déclarer partisan de l'esthétisme dans l'une de ses formes les plus pures, celle de l'isolationnisme créateur : « [l'écriture est] une irisation irréelle [...] comme si son intensité arrivait à l'expulser du quotidien linéaire et la projeter dans un espace atemporel, isolé »²⁰. Par cette rhétorique éthérée de l'anhistorisme, qui renforce l'*illusio* bourdieusien, les jeunes auteurs confirment leur appartenance au camp non-engagé : les projections dans l'inactualité, les effacements des lignes du réel reconnaissable viennent s'inscrire dans les stratégies utilisées pour marquer la distance par rapport à (sinon le refus de participer à) la littérature de glorification et d'enthousiasme collectif. Dans ce champ surpolitisé, les autonomistes n'ont plus le pouvoir symbolique de définir la littérature légitime – dans une logique de riposte *sui generis*, leur enjeu reste de s'arroger le droit de refuser ce qui à leurs yeux passe pour illégitime et de donner, par ce repli puriste, le poids d'une pratique autonomiste qui « ne conduit pas au retrait hors du monde (politique), [...] en revanche [c'est] une manière spécifique d'y intervenir » (Dubois 2010).

L'enquête générationnelle – une pensée cénaculaire ?

Genre privilégié plutôt dans les revues des étudiants des principaux centres universitaires du pays, l'enquête littéraire choisit souvent comme thème de débat la littérature roumaine récente, plus précisément le groupe littéraire réuni sous le nom de « génération 80 ». Les membres de la génération, nouveaux-entrants dans le champ à la fin des années 1970, sont des étudiants, majoritairement philologues, qui commencent leur activité littéraire dans les cénacles des universités²¹. Le réseau de camaraderie né à l'intérieur de ces groupes de création se retrouve également dans les réponses aux enquêtes du corpus ; dans cette demi-décade, s'interroger sur la génération 80 signifie surtout laisser la parole à ses membres, pour parler d'eux-mêmes – et cela, spécialement dans la presse littéraire. La pratique de lire en cénacle et de commenter les créations entre collègues, pratique présumée naître « une gestuelle, un idiolecte, des rites d'initiation » (Glinoyer 2005 : 223), s'étend également vers la série de chroniques littéraires aux volumes des collègues, la citation circulaire, les portraits flatteurs et les réponses auto-légitimatrices dans les enquêtes sur l'actualité littéraire. Secondés par d'autres noms du non-engagement littéraire (leurs

thématique : « Quelles sont les causes et les conséquences de l'apparition du phénomène de la mode en littérature ? Y-a-t-il une différence entre la mode et le maniérisme littéraire ? Comment peut-on combattre la mode en littérature ? », « SLAST », 1983, 25, 26, pp. 1-3.

¹⁹ Les réponses de S. Melancu, respectivement D. Fulga à l'enquête de la revue « Echinoc », 9-10, 1984, pp. 6-7.

²⁰ La réponse de C. Braga, *loc. cit.*

²¹ Le Cénacle de Lundi, constitué le 3 mars 1977 comme cénacle du Centre Universitaire Bucarest, dirigé par le professeur et critique littéraire autonomiste Nicolae Manolescu ; Junimea, le cénacle de prose dirigé par un autre professeur et critique littéraire de la faculté bucarestoise, Ovid S. Crohmalniceanu ; le groupe rassemblé autour de la revue « Equinoxe » à Cluj, sous la direction de Ion Pop, Ion Vartic et Marian Papahagi ; le groupe de la revue « Dialog » de Jassy. De ces groupes littéraires, seulement Junimea, fondé en 1971, va survivre jusqu'après la chute du communisme : il va s'auto-dissoudre dans les premiers mois de 1990.

mentors de cénacle ou les chroniqueurs des revues esthètes), les jeunes écrivains sont appelés à répondre à des questions taillées sur mesure, tout à fait propices pour un groupe de nouveaux-entrants qui cherche à se préciser une position stable à côté du camp autonomiste : Y a-t-il une mutation dans la sensibilité littéraire actuelle ?²² Peut-on parler d'une spécificité littéraire des cénacles estudiantins ?²³, Quelle voie pour la prose des jeunes écrivains ?²⁴ ou, encore plus directement, Une nouvelle génération poétique existe-elle aujourd'hui ?²⁵.

Accréditer l'existence d'une nouvelle génération est l'enjeu de la plupart des enquêtes d'actualité répertoriées – sous la forme d'une question tout à fait directe (voir l'exemple de « Opinia Studențească » de 1982) ou s'interrogeant sur les marques d'individualisation artistique des jeunes auteurs, l'espace de la presse littéraire périodique assure le premier terrain où les jeunes auteurs puissent accéder à la reconnaissance en tant qu'écrivains. Qui plus est, ils y accèdent à la suite d'une action collective, en bloc, ce qui a l'avantage de produire de certitudes (Gobille 2001 : 457) dans les confrontations du champ.

Une question sur l'existence de la génération, adressée en 1982 à deux poètes qui avaient déjà débuté²⁶, ne peut réserver aucune surprise. L'enquête est utilisée, d'ailleurs, pour préciser la présence de la conscience commune du groupe, le signe final (et le plus convaincant, d'ailleurs) de la présence d'une génération vraiment soudée. Pour I. B. Lefter, la cohésion du groupe est achevée parce que l'on se trouve devant une poétique unitaire et, le plus important, devant une conscience commune du groupe, une conscience du créateur qui dépasse celle de la création : « La conscience artistique [...] est devenue maintenant une vraie conscience – la conscience de l'être qui produit le texte, qui est conscient de ce qu'il fait »²⁷. Plusieurs voix de jeunes auteurs répondent, dans d'autres enquêtes, dans le même esprit de la cohésion générationnelle: Mircea Nedelciu, le plus important prosateur du groupe, Ioan Groșan, Gheorghe Crăciun, Mihai Dinu Gheorghiu. Une poétique de l'affirmation collective peut se lire même dans les titres de leurs réponses aux questions: *Les Jeunes Loups et d'autres considérations*²⁸ ; *Une génération, oh, tellement dingue!*²⁹ ; *Une belle solidarité intellectuelle*³⁰.

Mais la cohésion ne s'impose pas pour les membres de la génération, comme pour tous les groupes de nouveaux entrants, sans débats. Dès le début, la dynamique du mouvement enregistre des voix qui refusent le terme de *génération* appliqué tous azimuts. Pour quelques-uns d'entre eux, la pluralité des dénominations du groupe commence par leur propre effort théorique de mise en ordre du concept. Selon Liviu Antonesei, membre du comité de rédaction de la revue « Dialog » de Jassy et essayiste avec une formation de psychologue, la dénomination doit inclure plus de détails :

Si on prend le concept de *génération* comme opératoire, on doit examiner également les facteurs qui déterminent la constitution d'une nouvelle génération dans la littérature et les critères selon lesquels celle-ci arrive à se délimiter dans le vaste corpus de la littérature en général. On a parlé déjà de l'âge

²² « Echinox », 1-2, février-mars, 1983, pp. 6-7.

²³ « Convingeri comuniste », 4, 1984, p. 6.

²⁴ « Tribuna », 22 (1380), juin, 1983, p. 4.

²⁵ « Opinia Studențească », 3 (360), 1982, pp. 6-7.

²⁶ Ion Bogdan Lefter (n. 1957), début dans l'ouvrage collectif *Cinq* (1982) du cénacle bucarestois de poésie; Matei Vișniec (n. 1956), deux volumes de poésies au moment de l'enquête.

²⁷ I.B. Lefter, *Esprit critique et personnalité*, réponse à l'enquête de « Opinia Studențească », 3 (360), 1982, p. 6.

²⁸ L. Vasiliu, , réponse à l'enquête de « Opinia Studențească », *loc. cit.*

²⁹ M. Odangiu, réponse à l'enquête de « Orizont », 3, mars, 1983, p. 3.

³⁰ S. Antohi, réponse à l'enquête de « Orizont », 4, avril, 1983, p. 3.

des auteurs, du moment de l'affirmation publique, d'une hypothétique unité de la tonalité artistique. [...] Pour moi, le concept de *génération* n'est pas du tout viable : par contre, je vais employer d'ici en avant le terme de « nouvelle vague poétique » ou même, selon la terminologie de Ion Mircea [poète de Cluj, également membre de la génération], « la nouvelle Pléiade », ce dernier ayant le privilège d'apporter le très fin degré d'ironie, nécessaire quand on est obligé de parler d'un phénomène littéraire en plein déroulement³¹.

Cependant, ces précautions n'ont pas de place dans le discours critique des autres collègues de groupe littéraire ; les noyaux actifs de la génération, réunis surtout autour des cénacles, se présentent dès le début comme un groupe coagulé, cohésif, capable de menacer les positions fortes du champ. L'enquête littéraire, avec son spécifique encrage dans l'actualité, rend compte justement de cette image émergente du groupe, qui cherche à s'imposer par une action collective dont la presse périodique est l'un des meilleurs moyens d'expression.

REFERENCES

A. Corpus d'archive

43 enquêtes littéraires parues dans « Amfiteatru » [Amphithéâtre], « Ateneu » [Athénée], « Caiete Critice » [Cahiers Critiques], « Contemporanul » [Le Contemporain], « Dialog » [Dialogue], « Echinox » [Équinoxe], « Familia » [La Famille], « Luceafărul » [L'étoile du matin], « Opinia Studențească » [Opinion Estudiantine], « Orizont » [Horizon], « Suplimentul literar-artistic al Scînteii Tineretului - SLAST » [Le supplément littéraire et artistique de L'Étincelle de la Jeunesse], « Vatra » [Le Foyer], « Viața Românească » [La Vie Roumaine] entre 1979 et 1985.

B. Repères bibliographiques

- Carbonnel, M. (2002), *Les écrivains en leur miroir. Jeu et enjeux de l'enquête au sein de la République des Lettres*, in « Mil neuf cent », dossier *L'enquête sur l'enquête*, 1 (220), pp. 29-58.
- Dubois, V. (2010), *De la politique littéraire à la littérature sans politique. Des relations entre champ littéraire et politique en France*, téléchargé le 11 janvier 2010 de <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00498022/document>.
- Glinoe, A. (2005), *La pensée cénaculaire de Sainte-Beuve*, in « Cahier de l'Association internationale des études françaises », 57, pp. 211-229.
- Gobille, B. (2001), *Être écrivain en mai 68. Quelques cas d'écrivains d'aspiration*, in « Sociétés et Représentations », 1 (11), pp. 455-478.
- Hurezeanu, E. (2002), *La troisième voie*, in « Observator cultural », 111, 9 avril, p. 9.
- Jurt, J. (2001), *La théorie du champ littéraire et l'internationalisation de la littérature*, in B. Keunen and B. Eeckhout (eds.), *Literature and Society. The Function of Literary Sociology in Comparative Literature*, Brussel, Peter Lang, pp. 43-56.
- Lyon-Caen, J., Ribard, D. (2012), *Historiographies. L'activité et l'écriture critique entre presse et littérature. XVIII^e et XIX^e siècles*, in « CONTEXTES », 11, *Le littéraire en régime journalistique*. <http://contextes.revues.org/5303>, en ligne depuis 16 mai 2012, consulté le 11 janvier 2017.

MAGDALENA RĂDUȚĂ • Chargée de cours à la Faculté des Lettres, Université de Bucarest. Intérêts scientifiques: histoire de la littérature roumaine pendant le communisme, sociologie littéraire, histoire de la presse culturelle de l'entre-deux-guerres et d'après la deuxième guerre mondiale. Publications: « Comparative Theory: Chronotops and Circulation Practices », in *Dacoromania*

³¹ L. Antonesei, *La recherche d'une génération*, réponse à l'enquête de « Opinia Studențească », *loc. cit.*

Litteraria nr. 2/2015 (en collaboration, <http://www.dacoromanialitteraria.institutul.ro/pdf/02/1INTRODUCERE.pdf>); *Dus-întors. Rute ale teoriei literare în postmodernitate* [*Aller-retour. Routes de la théorie littéraire dans la postmodernité*] (éd. en collaboration avec Oana Fotache et Adrian Tudurachi). București, Humanitas, 2016.

E-MAIL • magdalena.raduta@litere.ro

A POSSIBLE POETICS OF THE SUBVERSIVE PROSE UNDER COMMUNIST REGIMES*

Alex GOLDIŞ

ABSTRACT • The breakdown of the epic wholeness specific to the Thaw novel enables writers to undermine the politics of Stalinism. Influenced by Vincent Jouve’s analysis of the *mise-en-texte* of values, the paper emphasizes on undermining rhetorical strategies such as ellipsis, narrative focus or sympathy towards certain characters. One of the first occurrences of the ephemeral genre known as “the novel of the obsessive decade”, Marin Preda’s *Risipitorii* (1962) is used as a case study for the defending a poetics of subversion.

KEYWORDS • Thaw, Subversive Literature, Narrative Strategies, System of Values, Polyphonic Novel.

Literary phenomena under communist totalitarianism give account on some of the most interesting and most illustrative cases of the short life span of literature. Literature’s conditioning by ideology prompted immediate changes within the norms of text production. With each revision of the functioning rules of the political regime, literature – seen as an appendix to political propaganda – undergoes important transformations. Accordingly, the several decades of culture under communism witness the emergence and extinction of a considerable number of literary formulas, each with its manifestations and variations. With the sudden shift of the political context after 1989, a large part of this literature becomes obsolete. The fundamental prerequisite of the study is that, exiled from the living circuit of literary production, literature in the Soviet space can be studied as a privileged symptom of the short life span of literature. Literary works published in Poland, Romania, Hungary, Bulgaria, the Czech Republic or Slovakia in this period share some common features stemming from a set of rules of production imposed by the Stalinist and post-Stalinist regimes.

The poetics of subversive literature is more compelling than the poetics of socialist realism, relatively elucidated by innovative approaches in the last decades¹. Recent researches have convincingly proved that the phenomena of subversive literature can be traced back to ancient times, stating that “literature and censorship have been dialectical forms of culture” (Moore 2015: 3). However, the subversive literature under communist regimes surfaces at the beginning of the 1960s, when the uniformity of socialist realism gradually gives way to various literary phenomena, such as “village prose”, “camp literature”, Young Prose (the Soviet Union), “the

* This work was supported by a grant of Babeş-Bolyai University, GTC 31792.

¹ The most relevant books dedicated to socialist realism belong to Régine Robin, who insists on the contradiction between its clear ideological message and its ambiguous rhetoric (in *Le Réalisme socialiste. Une esthétique impossible*, Paris, Payot, 1986) and Evgeny Dobrenko, who sees socialist realism as a general cultural process of legitimizing the Soviet state (in *Political Economy of Socialist Realism*, New Haven & London, Yale University Press, 2007).

novel of the obsessive decade” (Romania). Each of these literary formulae was an attempt to undermine the schematic poetics of socialist realism. As the readers’ horizon of expectation changes, these literary forms become obsolete. Rather than a set of norms or devices universally acknowledged, subversiveness can be defined as “an attempt to push against the boundaries of permissible language, character and narrative possibilities”. (Komaromi 2015: 11). Thaw literature is as tributary to the political context as literature in the phase of socialist realism. Therefore, aspects that the reader saw as undermining in the 1960s-1970s works cease to be perceived as such after the fall of communism. Retrospectively, opposite labels such as “subversive literature” and “committed literature” were often applied to the same text.

The event that set in motion the subversive discourse in the 1960s-1980s (known as “the period of stagnation” in Soviet culture) was the decline of socialist realism, with its harsh ideological demands, in favour of a “plurality of voices and styles” (Cornwell 2001: 223). The specialists in Soviet literature already noted the presence of successive waves of Thaws, which led to the publication of works that helped expand the writers’ stylistic options: in prose writing, important Party conventions such as the September 1953 Central Committee plenum, Khrushchev’ 1956 “secret speech” or the Twenty-Second Party Congress in 1962 triggered the publication of novels such as *The Thaw* by Ilya Ehrenburg (1954), *Not by Bread Alone* by Vladimir Dudintsev (1956) or *One Day in the Life of Ivan Denisovich* by Aleksandr Solzhenitsyn (1962). Each of these works represented important junctures in the exposure of the immediate past and in “the concern for the right of individuals to a full and unhindered private life” (Clark 1981: 216). Without ever opposing Marxist-Leninist ideology or confronting the structural principles of socialist realism, these works were attempts to replace the Aristotelian aesthetics of socialist realism, “based on the search for ideological unity” (Brandist 1996: 88) with an open aesthetics, in which techniques of fragmentation became dominant. The aspect that allowed the infiltration of subversive messages was the breakdown of the epic wholeness (implicit in the phase of the socialist realism), in which the author’s perspective was expected to fully coincide with the reader’s poetics and, obviously, with that of the officials. The congruence between the perspective of the author and that of his heroes, between the message of the work and its interpretation is the first premise of socialist realism, obtained by administrative resolutions.

If the socialist realist novel was shaped upon the convention of an omniscient voice that clearly indicated the direction of interpretation, the decentering of this authority in the Thaw prose is meant to obscure the message of the text. Ideologists’ fear of losing the ruling account on reality, diagnosed as a crisis of power in modernist fiction, is best expressed by Ov. S. Crohmălniceanu, one of the artisans of Romanian socialist realism: “Under the pretense of giving voice to unprivileged ways of reflecting reality in its day to day continuum lies, in fact, the strategy of giving way to reactionary perspectives (...) The position of the omniscient witness of an epoch, acknowledged by Balzac’s fictions, is replaced by desperate worm-like creatures, expressing themselves through the disarticulate language of Samuel Beckett” (Crohmălniceanu 1963: 7).

Consequently, the first symptoms of the Thaw saw the rediscovery of the polyphonic novel. Consecrated by Mikhail Bakhtin in *Problems of Dostoevsky’s Art* (1929), it represents “the most advanced articulation of ‘fellow traveller’ aesthetics of the 1920s” (Brandist 1996: 23)². The

² Bakhtin’s significance for the intellectuals’ negotiation of freedom under Soviet rule is expressed in the words of the journalist Maia Kaganskaia: “Our relation to Barthes was not disinterested; his texts, already so packed, were overloaded with a subtext, and the criticism of the monologic form of artistic expression we took as the negation of monolithic ideology in general, and of the one that occupied us in particular (or, more exactly, that occupied itself with us); we read *The Problems of Dostoevsky’s Poetics* like a novel: in

ideology of the polyphonic novel presumes that reality is replaced by a multitude of perspectives that favour the free play of interpretation: “Instead of speaking for his or herself, the author merely pieces together the words of others, refusing to take any responsibility for his or her own discourse and the ideology present therein.” (Brandist 1996: 93). Without being political in itself, this technique of narration represented an important device for the corrosion of the ideological wholeness of the socialist realist novel. This lack of ideological commitment on the part of the author creates the premises for the infiltration of the subversive content. The fact that in the period of stagnation the narrator no longer sided with the viewpoint of the officials represents an ideological revolution whose effects on the diversification of prose writing under communism have not been studied thoroughly.

The emergence of the polyphonic novel, in which the omniscient voice meant to control the direction of interpretation has given way to a set of pluralistic strategies is best exemplified by the Romanian „novel of the obsessive decade”. The phrase was coined by Marin Preda, the most important novelist of the post-war period in Romania, although it only timidly alluded to the „emergence of dogmatism in the literary phenomena” (Preda 1970: 13). However, the phrase gained critical recognition and referred to a genre frequented by most of the prose writers active in the 1960s and 1970s, from Preda himself to Constantin Țoiu, Alexandru Ivasiuc, Augustin Buzura, D. R. Popescu, George Bălăiță, and many others: “The truth is that (...) the writing of a novel about the ‘obsessive decade’ had become some sort of moral obligation for every writer” (Ștefănescu 2002: 11). The popularity of the genre, which sought to criticise the abuses of the Stalinist decade, can be related to the absence of samizdat literature in Romanian context. Unlike in Soviet Union, Poland, Czechoslovakia, or Hungary, there was no informal circuit of dissident works which could openly oppose the totalitarian regime. The harshness of the repressive regime together with the Romanian writers’ urge to publish by all means – explain the birth of this “prose of half-truths”³, where gestures of ideological audacity intermingle with conformist and dogmatic fragments. The relevance of this type of enciphered literature that puts to use a complex series of coding and decoding processes, while employing a special relationship between the author, the censor and the reader, can only be understood by taking into account the uncommon prominence of prose in totalitarian societies: “Not by design but by necessity the novel greatly expanded its area of influence and took over the role which in other countries, especially in the West, would be considered more properly the domain of journalism, history, and other forms of expository prose writing” (Impey 1992 :61).

Therefore, a closer analysis of the subversive strategies this type of novel has engaged is required. The first literary convention specific to all these ‘justice-seeking novels’ (Negrici 2006: 169) refers to the extended criticism of the gestures or actions of the Stalinist regime. The denunciation, by Khrushchev, of the severe repressive measures enforced by Stalin is speculated by the use of what can be called a *metonymic* strategy. By signalling a number of wrongs of Stalinist society (hence, of a specific phase of socialist rule), prose writers often criticised the functioning of communism as a whole. This strategy established a thin line between texts considered by official critics subversive and those committed to the Party ideology as it was often

L. N. Tolstoy, for example, we divined an allegory of Soviet power (which, speaking honestly, is not such a strained interpretation, if one keeps in view a structure whose basic categories, not political but aesthetic, are ‘the people’, ‘simplicity’, and ‘moral benefit’). Dostoevsky was our positive hero (a symbol of spiritual freedom), and a personage by the name of ‘Polyphony’ stepped forward as an allegory for ‘pluralism’ and ‘democracy’. Ridiculous? – Well, ridiculous. Painful? – Yes, painful.” (Apud. Joseph Frank, *Through the Russian Prism: Essays on Russian Literature and Culture*, Princeton University Press, 1990, p. 32).

³ In a book that analyzes the Romanian prose under communism, Eugen Negrici observes the balance between the audacity of the writers, who unmask the terror mechanisms of the Stalinist period, while employing at the same time complex strategies of self-censorship. (*Literatura română sub comunism*, București, Editura Fundația Pro, 2006).

hard to discern whether the writer criticized communist order *per se* or only its Stalinist undertakings: „Bad features of Soviet life may be depicted, but only if they are set in a context which makes it quite clear that the writer is a supporter of the Soviet regime and is convinced that the general trend of developments in Russia is outward and upward” (Gibian 1960: 23). Almost impossible to detect at the level of the content, the difference between a literary work indebted to dogmatic principles and a corrosive one depends on complex narrative strategies that the writers tried to refine in order to conceal the unorthodox message from the censors’ watchful eye. In the following lines I will describe the elaboration of a poetics of the subversive novel by using the case study of Marin Preda’s novel *Risipitorii*.

The breakdown of the epic wholeness and the dispersal of the regulatory narrative voice that spoke in favour of the Party lead to the ambiguity of the novel’s system of values. Subversive writers made the most of the Party’s allowance of innovative techniques such as the fragmentary nature of the plot or the shift of perspectives. However, more often than not the subversive message was hidden in the multiple layers of the text due to the precautions in front of censorship. The crucial dilemma formulated by the ‘novel of the obsessive decade’ regards the decoding of the implicit values employed by such complex narrative techniques. To answer it, a model of analysis that ensures access to “l’inconscient social du texte”/ “the literary unconscious of the text” (Claude Duchet) is required. While in the didactic novels of the socialist realism this ideology is discernible at the surface of the text, in more complex narratives it requires close scrutiny. The most efficient model of analysis meant to decode the work’s inherent value system can be found in Vincent Jouve’s semiologic approach. Based on the assumption that “on parlera de « polyphonie » lorsqu’il est impossible de ramener les différents « points-valeurs » du texte à une orientation unique”/ “one can speak of polyphony when it is impossible reduce different perspectives on values to an exclusive orientation” (Jouve 2001: 118), the French critic is interested in the *mise-en-texte* of values. He explores both the narrative techniques such as “le silence du narrateur”/ “the silence of the narrator”, “le brouillage de l’intrigue”/ “the complication of the plot”, “les ambiguïtés de l’énonciation”/ “the ambiguities of the discourse” or the ironic stance, as well as aspects of content: Vincent Jouve’s semiologic analysis holds the literary character at the core. Thus, the narrator-character relationship and the character’s status become relevant in accordance with a number of criteria: agent, action, motif, mobile, role. In short, Jouve’s study interrogates the values defended by the character in relation to its position in society.

Obviously, the study of such relationships is likely to clarify the value system of the texts during the ideological Thaw, when literary formulae are diversified and the ideological message becomes ambiguous. One of Romanian literature’s most representative novels in this respect is Marin Preda’s *Risipitorii* [*The Prodigals*], published for the first time in 1962 and revised in 1965 and 1969. As the first novel in the series of the so-called fictions of the obsessive decade, it is an attempt to subvert the socialist realist prescriptions. The novel looks at the life of the Sterian family at the beginning of the 1950s, immediately after the Sovietization of the Romanian society. Conceived as an assemblage of episodes, *Risipitorii* obviously undermines the homogenous poetics of the novel in the previous decade. First of all, it no longer sides with the manicheism of the fictions of the socialist realism, wherein the relationship between the positive and negative characters was clearly assigned: positive heroes would always support the socialist Revolution, while the dissidents were invariably portrayed in negative tones. The antithesis of the two categories became so pervasive, that no dimension of these characters’ personality was innocent. Marin Preda’s 1952 short story, *Desfășurarea* [*The Unfolding*], was conceived under this black and white logic. The portrait of the opponent to collectivization is abominable even physically (“his mouth was small, his lips thin, a kind of moustache grew under his nose and wiggled

disgustingly, rat-like” – Preda 1952: 49), while the communist activist’s profile is flawless: “Such a kind man Nicolae Burcea was that he would even greet peasant women” (Preda 1952: 23).

However, in *Risipitorii*, one cannot state such a clear-cut assignment of roles, as reality itself can no longer be divided in contrasting colours. With the exception of Vale, one of the Sterians’ sons, a worker at the steel factory who constantly overachieves quotas while fighting against bureaucracy and corruption, the other characters are far from being models of enthusiastic commitment to the construction of socialist reality. On the contrary: when they are not downright negative models (like Anghel, Secretary of the District People’s Council, who mistreats his inferiors), these people abandon their active role in the society: doctor Sârbu hesitates to join the Communist Party, Petre Sterian waives inexplicably the position of President of Trade Union in his factory, Constanța faces a nervous breakdown while enrolled in the high mission of educating workers in the spirit of Marxism-Leninism. Every character in *Risipitorii* faces some kind of weariness or “moral trauma” which contrasts heavily with the optimism required from the socialist realist heroes. Although the narrator avoids the blaming of the political system for the moral crises of its heroes, there are sufficient suggestions that they are not caused only by inner disquiet.

In fact, in *Risipitorii*, the most important strategy of subversion is the *ellipsis*: the Party’s brutal intrusion in the everyday life is suppressed narratively, despite the fact that the consequences of this intrusion are described exhaustively. There is no character in *Risipitorii* who has not faced abuse or arbitrary decisions of the 1950s Stalinist government: doctor Munteanu is suddenly removed from the position of Council at the Romanian Embassy in Rome, Constanța’s excellent teaching results are “rewarded” by her assignment to fieldwork, while the diligent Vale, who is at the peak of his activity in the steel mill, is transferred to another section. The causes of these “fractures” in the professional and existential fate of its heroes are very significant gaps in Marin Preda’s novel. In this first phase of the subversive novel, the narrator decides to conceal many aspects of the life of his characters, while pointing at the abusive and arbitrary nature of the regime installed in Romania after 1948.

The complex system of ellipses would not be so significant if it were not backed up by a system of hints at repressive mechanisms. Due to the fear of repression, they never occupy the narrative foreground. Instead, they can be disclosed in a number of peripheral episodes. The most interesting of these episodes relates to the case of the Arvanitache family: former bourgeois, its members suffer because of the seizure of private property in the aftermath of the Soviet changes. The family’s real drama centers on the youngest son, of whom we learn in a narrative parenthesis that, despite his intellectual merits, was expelled from University because of his “flawed origins”. The selection of young people on the criterion of their social origins was one of the most traumatizing practices of the 1950s intellectual life. However, one can easily note that the narrator’s subversive gesture is diminished by a number of strategies of protection. On the one hand, the narrative focus turns this aspect into a seemingly marginal one: Dănuț Arvanitache is an episodic character, who lacks an obvious functionality in the narrative economy. Reduced to just a couple of lines, his drama is quickly dismissed by the narrator who transfers it to the viewpoint of its character: young Gabi Sterian makes the acquaintance of Dănuț Arvanitache, his lover’s brother, during a short visit at the family’s home. There, he finds out that “Dănuț was expelled from the faculty two months ago”. The authorial commentary does not provide additional clarifications, and when Gabi asks his girlfriend about the reason of her brother’s exclusion from the faculty, he is met with impenetrable silence: “- She’s nice, your mother! said the young man. But why was your brother expelled, Mimi? Did he do anything? She did not answer, stopped and, looking away, she said: - Gabi, I need to go back. I’ll see you tomorrow. Goodbye, I am very tired, I couldn’t sleep all night long” (Preda 2011: 214). It is only after 1965 that the “victim”

becomes a leading character (the best examples are to be found in Constantin Țoiu's or Alexandru Ivăsiuc's fiction). Consequently, the intensity of Dănuț's drama is misrepresented: the young man's anguish and death are reflected in a distant style that lacks empathy, as if his experience had been met on a daily basis under communist circumstances.

Apart from the complex system of ellipses or from the different degrees of narrative focus, a poetics of the subversive novel should also consider "le système de sympathie du texte"/ "the system of sympathy of the text" (Jouve 2001: 121), discernable in the narrator's attitude towards his own characters. This lack of ideological commitment of the narrative voice, allowed by the Soviet authorities in the wake of the successive waves of Thaw, does not equate with the ideological neutrality of the text, but it requires a careful decoding of the hidden message. The fact that in a polyphonic novel all the characters express themselves without being disciplined by the central narrative voice does not mean that their discourses weigh equally:

Certains personnages « ont toujours raison » - leurs commentaires (prévisions, analyses, jugements) sont toujours confirmés par les événements. Un tel personnage fonctionne comme interprète véridique, voire comme porte-parole des valeurs de l'œuvre. Une fois qu'un tel personnage est constitué, tous ces commentaires tendront à fonctionner comme des commentaires autorisés"/ "Some characters "are always right" – their observations (guesses, analyses, opinions) are always confirmed by the events. Such a character operates like a real interpreter, or even as a spokesman for the values of the work. As soon as such a character is established, all these observations will tend to operate like authorized commentaries (Suleiman 1983: 201).

Marin Preda's novel, like any "debate–novel" written in the period of the Thaw, is built on the antagonistic relationship of two characters. Doctors Munteanu and Sârbu are obviously representatives of two contradictory ways of relating to the communist ideology: the former incarnates Stalinist dogma, on behalf of which he enforces a repressive system. In the hospital under his command, Munteanu goes as far as to report his fiancée to Party authorities for lack of ideological commitment. On the contrary, the other character hesitates to join the Communist Party, while recognizing that "his desire to build a new world had been indoctrinated rather than born in his heart" (Preda 2011: 141). Moreover, his presence at the political meetings of the hospital's management illustrate an ideologically awkward conduct, as Sârbu is unable to adapt his speech to the political clichés of the age. The fact that the narrator insists on the character's ideological inabilities denotes a secret sympathy:

Doctor Sârbu also tried to embrace this style, by which slogans written on the walls or in the newspapers had to be grasped and spoken in such a voice that they should leave one with the feeling that they were the speaker's own thoughts. He noted, however, that the hospital's door keeper was more successful in this regard and then remembered that he was an intellectual and that he had to express himself accordingly; when he managed to do it he was truly appreciated, but this only happened once a year. Most of the times, when he'd want to speak while listening to what those in the presidium or those preceding him had to say, he'd come to understand that his opinion had neither rhyme nor reason with the progress of the meeting (Preda 2011: 346).

Crucial for the elucidation of the inherent value system of the text are the two characters' confrontations, wherein the opposition between political commitment and professional autonomy comes forth. While doctor Munteanu argues in favor of the fact that no profession "can be practiced independently of the economic and political laws of the society" (Preda 2011: 303), Sârbu condemns "the boosting of one's profession" by political gestures: "You run the risk of becoming the toy of social forces which are not interested in the integrity of our profession in or its ambition to earn independence in the social struggle" (Preda 2011: 302). At stake here is not

only an issue of professional ethics, limited to the field of academic or medical life, but the very problem of the intellectual's compromise with an illegitimate and abusive political regime. Although the narrator avoids the direct defense of one or another of the actants, their entire conduct assigns quite noticeably the ideological emphases of the text. This "portrait intentionnel"/ "intentional portrait" of the character (Jouve 2001: 73), which includes the relation between his general actions and the values that he stands for, indicates an outright disproportion between the two characters: Sârbu is an impeccable professional, while Munteanu is a man of the system, morally flawed: he climbs the social ladder by accepting political positions, he leaves his first wife and embraces a marriage of convenience with the daughter (whom he also abuses physically) of a high-ranking communist official. His evolution is marked by a psychological decline that ends with a suicide attempt. Although the narrator never interferes in the plot with moralizing comments, his "sympathy" for doctor Sârbu's autonomy towards ideology becomes visible in the series of narrative techniques employed in his "portrait intentionnel": Munteanu's moments of downfall (the ideological meeting during which his colleagues orchestrate an ideological trial against him; the suicide attempt) are described through Ilie Sârbu's narrative viewpoint, who comments upon them with empathy and sorrow. The fact that at the end of the novel the narrator decides to authorize one character while taking distance from the other represents an ideological option that cannot be neglected: the spokesman of *Risipitorii* is Ilie Sârbu, who, without dissenting the Stalinist order, avoids to adopt its ideological requirements. The advocacy of the intellectual's professional and moral autonomy in a society where everything is contaminated by ideology is the novel's fundamental message. Such a message is subversive *par excellence*, since at the beginning of the 1960s the hard Party-line still required full commitment to the revolutionary policies of Marxism-Leninism.

To conclude, Marin Preda's novel is representative of the subversion strategies underway in all the cultures under the influence of Soviet ideology: the *subversion by fictional mandate*, according to which the narrator's protest substituted the protest of the writer as a citizen. Ion Simuț has best described the process:

Unlike the previous phase, in the Ceaușescu era the distinction between the real critical discourse (which belonged to the writer as a public person) and the public discourse in terms of fiction (delegated to the narrator and thus diminished in its political impact, although not entirely: after all, it is not the writer who speaks, but his character, in fictional circumstances; the reader, however, could perceive perfectly the message sent through an agent who could outplay or safeguard the appearance of "correctness" and conformism). Subversive literature fulfilled its aim of sending a secret message because the writer and the reader shared a code residing in the same social experience (Simuț 2017: 51).

The complex nature of these novels – the large number of characters and storylines, as well as the sudden shifts in the techniques of narration – stems from the obvious attempt to avoid censorship. The only possibility of a text to transfer the subversive message to the reader was to veil it in a set of literary mechanisms that would constitute what Lev Lossef calls the "noise effect": "The author's one chance is to construct the text in such a way that the objectionable material will reach the Reader but be perceived by the Censor as an aesthetic imperfection, irrelevant material, empty filler (Lossef 1983: 45). The novels written during the Thaw use such a significant number of literary devices because of the need to protect and encrypt the message. Consequently, a poetics of subversion does not involve only the investigation of the ideological dimension of these messages. It also engages the analysis of rhetorical techniques highly significant for establishing the value-system of the text: the narrative focus, the sympathy awarded to certain characters to the disadvantage of the others or the sudden shifts of the viewpoints. The poetics of subversion involves a series of complex strategies that oscillate between ellipsis, as modality of signaling the ideological content by absence, and periphrasis as excess of narrative techniques meant to conceal the polemic attitude from the censors' reading.

BIBLIOGRAPHY

- Brandist, Craig (1996), *Carnival Culture and the Soviet Modernist Novel*, London, Macmillan Press LTD.
- Brown, Deming (1993), *The Last Years of Soviet Russian Literature Prose Fiction 1975-1991*, Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, Sao Paulo, Cambridge University Press.
- Clark, Katerina (1981), *The Soviet Novel. History as Ritual*, Chicago, London, The University of Chicago Press.
- Crohmălniceanu, Ov. S. (1963), *Romanul fără autor* (The Authorless Novel), in "Gazeta literară", X, nr. 35.
- Dobrenko, Evgeny (2007), *Political Economy of Socialist Realism*, New Haven & London, Yale University Press.
- Frank, Joseph (1990), *Through the Russian Prism: Essays on Russian Literature and Culture*, Princeton University Press.
- Gibian, George (1960), *Interval of Freedom. Soviet Literature during the Thaw 1954-1957*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Gillespie, David (2001), *Thaws, freezes and wakes: Russian Literature, 1953-1991*, in *The Routledge Companion to Russian Literature*, ed. Neil Cornwell, London and New York, Routledge, pp. 223-233.
- Impey, Michael H (1992), *Milan Kundera's Wisdom of Uncertainty and Other Categorical Imperatives: The Experience of the Contemporary Romanian Novel*, in *Literature and Politics in Eastern Europe*, ed. Celia Hawkesworth, London, Macmillan Press LTD, pp. 59-74.
- Komaromi, Ann (2015), *Uncensored. Samizdat Novels and the Quest for Autonomy in Soviet Dissidence*, Northwestern University Press.
- Loseff, Lev (1984), *On the Beneficence of Censorship. Aesopian Language in Modern Russian Literature*, München, Verlag Otto Sagner in Kommission.
- Jouve, Vincent (2001), *Poétique des valeurs*, Presses Universitaires de France.
- Negrici, Eugen (2006), *Literatura română sub comunism*, București, Editura Fundația Pro.
- Preda, Marin (1952), *Desfășurarea* (The Unfolding), București, Editura pentru literatură și artă.
- Preda, Marin (1970), *Obsedantul deceniu*, in "Lucafaurul", nr. 23, 13th of June, 1970.
- Preda, Marin (2011), *Risipitorii*, București, Curtea Veche Publishing.
- Robin, Régine (1986), *Le Réalisme socialiste. Une esthétique impossible*, Paris, Payot.
- Simuț, Ion (2017), *Literaturile române postbelice* (The Romanian Postwar Literatures), Cluj-Napoca, Editura Școala Ardeleană
- Suleiman, Susan Rubin (1983), *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Presses Universitaires de France.
- Ștefănescu, Alex (2002), *La o nouă lectură: Constantin Țoiu* (Rereading Constantin Țoiu), in "România literară", nr. 46, p. 11.

ALEX GOLDIȘ • is currently Assistant Professor, Ph.D. at the Babeș-Bolyai University and a researcher at the Sextil Pușcariu Institute of Linguistics and Literary History in Cluj-Napoca. His main topics of research cover the history of the Romanian literature (20th – 21st centuries). He is the author of the volumes *Critica în tranșee. De la realismul socialist la autonomia esteticului/ The Entrenchments of Literary Criticism. From the Realist Socialism to the Autonomy of the Aesthetic* (2011) and *Sincronizarea criticii românești postbelice în deceniile opt și nouă. Teorii, metode, critici/ The Synchronization of the Romanian Criticism in the Eighth and Ninth Decade* (2012). He has published approximately 30 scholarly articles in peer-reviewed journals and 300 literary reviews.

EMAIL • al3xgoldis@gmail.com

TEMPORALITÉS BRÈVES DANS LA RÉFLEXION LITTÉRAIRE CONTEMPORAINE

Adrian TUDURACHI

ABSTRACT • *Short-span Temporalities in Contemporary Literary Studies.* In recent literary studies, the themes and figures of the ephemeral may be found mainly in two domains: within the framework of literary sociology (in order to capture the writer's identity during a time of medialization and performance derived from what Nathalie Heinich calls "a regime of visibility"), and within a hermeneutic of gestures (in order to describe the tiny moments of engagement of either an attitude or a posture in documentary/ fiction writings). The question raised in the present essay is how the two series of values specific for "the short-span culture" can be articulated in literature and what their ethic and aesthetic implications might be.

KEYWORDS • "Short-Span Cycle" (Pierre Bourdieu), Performance, Regime of Visibility, Micro-Gesticulations, Marielle Macé.

1. Le retour de l'éphémère dans les études littéraires

Il y a un contexte contemporain qui nous rend sensible à la présence des temporalités brèves, qui nous encourage à les percevoir et à les penser. C'est ce que les éditeurs d'un collectif récent ont appelé « la culture du temps court » (Piponnier *et alii* 2017). De cette ample toile de fond font partie, par exemple, les thèmes économiques de la précarisation du marché du travail : la disparition des contrats à durée indéterminée, la difficulté de poursuivre une carrière, l'encouragement des rapports provisoires de travail etc.¹. Dans une perspective politique, il s'agit aussi de l'engagement temporaire des mouvements « occupy », qui tend à remplacer les adhésions stables à un programme partisan avec l'intervalle limité d'une présence dans la rue ou dans les lieux publics. D'un point de vue social, il faut y ajouter les nombreuses retombées² de la réflexion de Mark S. Granovetter sur les « liens faibles » (1973), qui s'appuient sur la capacité des rapports occasionnels et des épisodes à courte durée de constituer le tissu de la société.

¹ Toujours d'un point de vue économique, on retient les remarques de Yves Citton sur la puissance productrice qui émane des micro-unités temporelles. Il s'agit de la récupération d'une forme d'activité diffuse de la société, qui se réalise par la pluralité non-totalisable des moindres gestes quotidiens d'une collectivité : « Au sein de nos économies, l'exemple de la pollinisation nous invite à repérer le travail souterrain, diffus, non comptabilisé, d'un tissu productif qui est le substrat quotidien, microscopique, omniprésent et commun, indispensable à ce qu'émergent des produits individués commercialisables [...] : l'énorme masse de travail non-salarié qui se déploie dans les associations, les solidarités familiales, les échanges intellectuels, les élaborations culturelles, masse à laquelle chacun de nous contribue quotidiennement par des petites gestes qui, ensemble, pollinisent notre vie commune » (Citton 2012, 231).

² La théorie a été récemment reprise dans le domaine littéraire dans un colloque organisé à Cérisy par Alexandre Gefen et Sandra Laugier, « Le pouvoir des liens faibles » (<http://www.ccic-cerisy.asso.fr/liensfaibles17.html>).

Si ces repères économiques, politiques ou sociaux n'éclaircissent guère les valeurs et les pratiques dans le domaine des études littéraires, ils aident pourtant à en saisir la gamme très riche et la diversité des temporalités brèves : l'intérêt pour les identités provisoires des grands auteurs contemporains ; les analyses des « performances » publiques et des apparitions circonstanciées ; l'intérêt aussi pour les formes de sociabilité littéraire dans des contextes passagers ; l'attention accordée aux petits événements biographiques ; la concentration sur la micro-gestualité des personnages des fictions ; la lecture des documents qui racontent le vécu de l'instant, l'intensité des états momentanés ou la rapidité de leur changement etc.. Le regard sociologique sur l'expression éphémère de l'auteur s'articule avec une herméneutique littéraire attentive aux événements fictionnels à petite échelle qui réinvente la microlecture (*close reading*) dans la mesure où la petite instance du texte représente une petite instance du temps (Bolens 2008, 35sq.). Qu'il s'agisse de l'écrivain ou de ses personnages, des documents de vie ou des fabulations, il faut constater la migration de tout un pan des études littéraires vers une « micrologie ». Le paradoxe de ce retour a été exprimé par le manifeste du Groupe MDRN, *Pour une nouvelle approche de la dynamique littéraire* : les études littéraires contemporaines vacillent entre des approches « micro » et « macro » de l'histoire (2013, § 4-5). En fait, le développement de la réflexion sur la littérature mondiale, mobilisant un regard panoramique, l'essor des études quantitatives et de la *distant reading* illustrent l'intérêt pour l'inscription de la littérature dans la durée longue, à la recherche des lois qui organisent la grande masse de ses écrits. On s'est attelé à construire des dispositifs capables à sélectionner les données des énormes patrimoines littéraires, afin d'en dégager les significations, sans en sacrifier la masse. Or, tout se passe comme si notre besoin d'intelligibilité, notre volonté à opérationnaliser les archives et à en valoriser les lignes de force est torpillée par une attention accrue aux détails les moins significatifs. Comme si notre science du littéraire était déchirée entre une connaissance de ce qui est très important et un savoir de l'accessoire proliférant : l'une qui cherche à simplifier l'archive du littéraire, l'autre qui contribue à son expansion.

Quel est le sens de cette passion du petit qui agite la réflexion littéraire contemporaine ? Et comment participe-t-elle à la cohérence de notre horizon cognitif ? Il faut remarquer d'emblée que la distribution des temporalités brèves dans les études littéraires actuelles suit deux routes parallèles. C'est ce qu'on voit dans la courte énumération que je viens d'évoquer. Principalement, les thèmes et des figures de l'éphémère concernent la sociologie littéraire (lorsqu'il s'agit de décrire l'identité de l'écrivain à l'âge médiatique, dans le cadre d'un régime de visibilité et d'exposition intense) et l'herméneutique des gestes (lorsqu'il s'agit de décrire les micro-déploiements d'attitudes ou de postures dans les écrits documentaires ou fictionnels). Le premier comprend les occasions très brèves mises à la disposition des auteurs contemporains pour affirmer leur personnalité ou leur œuvre (entretiens, performances, « interventions » etc.), tandis que l'autre vise les épisodes courts de mise en valeur d'un état passager, non-substantiel et non-identitaire, de l'individu. Evidemment, derrière ces deux cadres d'interprétation de l'éphémère, il n'est pas difficile de deviner des enjeux éthiques et politiques opposés : si la sociologie des présences auctorielles de courte durée doit composer avec les conditionnements de la « société du spectacle » et avec sa logique de la domination, l'herméneutique des micro-gestes essaie de penser le refuge devant la « catastrophe » médiatique et les zones de retrait de l'individu.

Le questionnement concerne bien sûr l'articulation de ces deux séries d'enjeux qui engagent l'éphémère. Il est important de porter un regard commun sur ces deux instances censées représenter la durée courte, d'en cerner les catégories et les terrains de partage. Mais il semble nécessaire de passer d'abord par une analyse ces micro-temporalités et de leur rapport macro-temporalités, pour comprendre leur lieu dans le cadre de la réflexion littéraire contemporaine.

2. La temporalité des « cycles courts »

Dans un chapitre de son livre de 1992, *Les Règles de l'art*, Pierre Bourdieu distinguait entre deux figures du vieillissement des œuvres : un qui relève d'un cycle « long », l'autre – d'un « cycle court » (Bourdieu 1998, 243-268). Les deux syntagmes décrivent l'intervalle, plus ou moins étendu, du retour de l'investissement financier de l'éditeur. Techniquement, une œuvre à « cycle long » est celle qui met plusieurs années pour augmenter ses tirages, soit le temps nécessaire au public pour accepter de nouvelles valeurs formelles ou des thèmes inédits ; en revanche, une œuvre à « cycle court » assure la récupération rapide des coûts de production par ses chiffres de vente, en raison de sa capacité de répondre aux attentes et à la demande des lecteurs. Bourdieu utilise cette opposition pour renforcer la séparation entre les valeurs autonomes du champ littéraire et les valeurs économiques du marché : « l'opposition entre les deux pôles, et entre les deux visions de l'« économie » qui s'y affirment, prend la forme de l'opposition entre deux cycles de vie de l'entreprise de production culturelle, deux modes de vieillissement des entreprises, des producteurs et des produits qui s'excluent totalement » (Bourdieu 1998, 243). Ce sont deux rythmes de la reconnaissance sociale : l'un qui se mesure en années et s'articule en fonction des générations successives d'avant-garde et de l'alternance des styles littéraires ou artistiques ; l'autre qui se mesure en semaines et s'articule, bien plus étroitement, en fonction des petits repères médiatiques qui accompagnent dans l'immédiat l'apparition des livres – interviews, entretiens avec les lecteurs, événements de librairie etc. « Ces entreprises à cycle court – commente le sociologue – à la façon de la haute couture, sont étroitement tributaires de tout un ensemble d'agents et d'institutions de « promotions » qui doivent être constamment entretenus et périodiquement mobilisés », pour continuer en note avec la citation d'un éditeur : « La personnalité de l'auteur et son aisance d'élocution constituent un élément de poids dans le choix de ces médias et donc de l'atteinte du public » (Bourdieu 1998, 243-244, note 9).

« À la façon de la haute couture », le mot n'est pas lâché au hasard. Le sociologue français est enclin à penser ces deux « cycles » en fonction de deux hypostases de la mode³. Une qui correspond à la mode dans l'acception que lui donne Roland Barthes, comme système de différences, établi en fonction d'événements régulièrement engagés dans le champ. C'est l'avant-garde qui se détache de manière systématique par rapport aux pratiques consacrés du champ artistique. L'autre définition de la mode recouvre le phénomène plus superficiel du *buzz*, de l'excitation volontairement entretenue dans le quotidien pour capter et rentabiliser l'attention du public, pour le maintenir « en phase » avec l'actualité.

Or, il faut constater que cette deuxième acception est dépourvue de contenu historique dans la démonstration de Bourdieu : cette « mode du jour » désigne la classe des livres dont *on parle*, sans vraiment changer la donne littéraire, sans impacter sur l'histoire des produits culturels. Le « cycle court » ne met pas des bornes dans l'évolution littéraire. Il ne représente pas – de ce point de vue – une temporalité subordonnée, plus émietlée, par rapport à celle engagée par le « cycle long » : ce n'est pas l'heure par rapport à l'an. Ce qu'il dénote ce sont des événements médiatiques, sur le fond de reproduction historique du même : c'est une activité de promotion greffée sur l'écran d'une histoire neutre, sans changement, dont le seul référent temporel est l'« actualité ». Il est utile d'observer le faible degré d'articulation de ces deux figures de la temporalité dans la démonstration de Bourdieu et surtout la distribution complètement

³ S'il mentionne dans le cas du « cycle court » l'exemple de la haute couture, il invoque dans le cas de « cycle long » la tendance de recruter des spécialistes provenant de l'industrie de la mode, pour assurer la sélection des valeurs d'avant-garde dans les galeries d'art.

déséquilibrée des valeurs de l'historicité – cela annonce, me semble-t-il, le statut singulièrement incongru des temporalités brèves.

*

La temporalité du « cycle court » n'est pas pour Bourdieu un sujet de réflexion, mais plutôt un fond de contraste voué à mettre en évidence la seule vraie temporalité du champ littéraire, celle du « cycle long ». En revanche, elle devient un problème central des études littéraires dix ans plus tard. « La personnalité de l'auteur et son aisance d'élocution », qui était une simple note en bas de page dans *Les Règles de l'art*, se trouve aujourd'hui au cœur d'une interrogation systématique sur la présentation de l'écrivain au quotidien, sur la facture de son apparition publique et sur sa stratégie de médiatisation (Heinich 2012, Payen – Bessière 2015). Le rythme nerveux de la « petite mode » s'est généralisé, pour appuyer une réflexion sur le rôle de la performance dans la définition de l'identité d'écrivain (Rosenthal – Ruffel 2010). C'est ce qui justifie l'attention accordée aux expressions éphémères engagées dans les diverses présences publiques des auteurs. Il s'agit des entretiens, des dialogues ou des réponses médiatisées, phénomènes regroupés par Gérard Genette sous le nom d'« épitexte public » dans sa réflexion sur la para-littérature (Genette 1987, 346-373). Sauf qu'ils ne sont plus envisagés comme accessoires de l'œuvre et de l'existence, des occasions données aux auteurs pour exposer leurs intentions ou leur vie, sinon comme des espaces privilégiés d'une fabrique d'identités. John Rodden, qui a dédié une étude à la poétique des entretiens, a souligné les enjeux des performances publiques des auteurs : forger une identité alternative dans l'intervalle limité d'une conversation. La performance est la production sur place d'une image provisoire de soi, une expérimentation :

...advertisers may exploit interviews (and other media) to make their personae into objects of interest and contention equal to or frater than their work. They are little concerned with verisimilitude or literal historical accuracy, but rather enjoy experimenting with their personae. While the fashioning of personae is a creative act, the advertiser's energies are sometimes channeled as much into self-promotion as into projecting themselves as literary characters. [...] Interviews with advertisers thus move a step beyond those with raconteurs, being concerned not merely with the aesthetics but with the dramatics – indeed the melodramatics – of self-invention (Rodden 2001, 13).

L'interprétation de la performance comme « expérimentation » identitaire introduit dans l'activité de promotion spécifique à la « petite mode » un côté créatif. Les anecdotes lancées dans ces intervalles médiatiques ne sont plus de simples « faits réels » qui décorent une œuvre, elles composent des personnages, des êtres fictifs qui concourent la création littéraire proprement-dite. C'est un jeu pris au sérieux, comme les souligne Nathalie Heinich : « le modelage de sa propre personne devient pour l'artiste non seulement un jeu, comme l'attestent les rires accompagnant ces anecdotes, mais un véritable travail, qu'atteste la régularité des efforts ainsi déployés » (Heinich, 2005, 280-281). Cette création de soi inscrite dans la temporalité brève des conversations publiques est assimilée à la création fictionnelle et revendiquée, de la sorte, son intégration à l'œuvre. C'est notamment cette participation à l'économie de l'œuvre qui soutient l'importance des documents médiatiques et leur intérêt pour la sociologie littéraire :

... en lisant un roman de Michel Houellebecq précédé d'une intense rumeur médiatique, nous ne pouvons faire abstraction de toutes ces informations quand nous nous plongeons dans les propos d'un narrateur qui, dans *Plateforme* (2001), se nomme Michel, comme l'écrivain. Ce qui ne signifie pas que nous renoncions à la convention romanesque pour identifier purement et simplement auteur et narrateur. Nos inférences de lecture sont cependant modifiées par ces savoirs externes. C'est d'ailleurs, selon moi, ce que cherchent à provoquer Houellebecq ou Christine Angot, et qui alimente des débats houleux à leur sujet. Comme je l'ai montré ailleurs, ces auteurs incluent désormais à

l'espace de l'œuvre, conformément aux propositions de l'art contemporain, la performance publique d'écrivain (entretiens, lecture, etc.) (Meizoz 2009, § 19).

*

Toutefois, la signification historique de ces faits à durée courte reste problématique. Comme dans le cas du « cycle court » chez Bourdieu, le problème est celui de la mise en rapport, de la comparaison à une autre temporalité. Quelle articulation existe-t-elle entre cette « expérimentation » d'identité et la position durablement occupée par l'écrivain dans le champ ? Autrement dit, quelle est l'imbrication entre la temporalité très courte de la performance et les autres temporalités qui déterminent l'identité d'un auteur : appartenance à des groupements, fréquentation des revues ou des cénacles, option pour un régime stylistique etc., dont chacune a son « âge » ?

On peut saisir cette incertitude dans les études consacrées à la posture dans l'espace francophone. Théoriquement, ce domaine, qui concentre les thèmes et les figures de la présence publique de l'écrivain, est censé assumer la cartographie du vaste champ des micro-événements qui entourent l'identité des auteurs à l'âge médiatique. Or, il faut constater sa difficulté d'intégrer les hypostases les plus attachées aux circonstances éphémères. Bien que les présences médiatiques des grands écrivains soient systématiquement évoquées, comme signe d'une nouvelle condition de la création dans le monde contemporain, la capacité des analyses de rendre compte de « la rumeur médiatique » est d'emblée – et volontairement – limitée. Lorsqu'il doit préciser l'horizon de la posture, Jérôme Méizoz, invoque d'une part le « statut » (c'est-à-dire la condition sociale des artistes, avec une définition strictement historique, à l'échelle des siècles) et la « position dans le champ », c'est-à-dire le *habitus* établi durablement par le jeu littéraire. Autrement dit, il n'admet pas des « figures » provisoires, expérimentales, qui ne soient pas corrélées au déploiement d'une destinée/ carrière littéraire : « nous porterons notre regard avant tout sur les représentations de l'auteur, pensées en relation avec sa *position* dans le champ littéraire » (Meizoz 2007, 45). Il s'agit donc de sacrifier les « expérimentations » identitaires d'un soir, aux figures durables, confirmées par la répétition et par le consensus de la réception. En pratique, les analyses de Meizoz s'appliquent surtout aux récurrences, aux mythes construites au long d'une vie d'écrivain, encourageant une vision totalisante qui aplatit le relief des micro-événements : « un auteur n'est jamais, pour le public, que la somme des discours qui s'agrègent ou circulent à son sujet » (Meizoz 2007, 45).

Cette difficulté des études sur la posture des auteurs de rendre compte de leurs hypostases provisoires ressurgit également dans un numéro spécial de la revue « COnTEXTES » (no. 8/2011). Dans la préface du dossier, Denis Saint-Amand and David Vrydaghs proposent une typologie des images produites par les performances et les activités « auto-promotionnelles » des auteurs. Les anecdotes qui constituent les conduites excentriques des écrivains sont envisagées comme réalisation des modèles historiques qui caractérisent les possibles de ces identités « expérimentales ». Faute d'autre intégration à l'histoire, on recourt à une modélisation de la récurrence :

Un Jack Kerouac aurait de la sorte rejoué à sa façon les airs du Rimbaud nomade, refusant de porter des chaussures propres et s'empressant de traîner dans le caniveau la paire que la bonne de Charles Cros avait cru bon de cirer – ce qui était d'ailleurs une manière pour Rimbaud, de se présenter en quelque sorte comme un « maudit ». Dans le même ordre d'idées, la façon dont un Michel Houellebecq confie à la presse que son épouse cède le siège passager de sa voiture à leur chien, Clément, et que ce dernier assiste fidèlement à chacune de ses interviews n'est pas sans rappeler les

légendaires promenades dans les jardins du Palais-Royal de Gérard de Nerval et de son homard, tenu en laisse » (Saint-Amand – Vrydaghs 2011, § 10)⁴.

Mais même cette tentative d'ancrer les micro-événements dans l'histoire est faite dans la perspective de l'échec : « Le risque est grand – rappellent les auteurs – dans le cas des exemples précités, de franchir la frontière qui sépare la recherche de la collection d'anecdotes » (Saint-Amand – Vrydaghs 2011, § 11).

Ce qu'on voit ici ce n'est pas le refus des micro-événements, mais la difficulté de les situer, d'entraîner la temporalité courte de ces « rumeurs médiatiques » dans un rapport à l'histoire, de les constituer comme unité historique en corrélation à d'autres unités historiques. Soit par leur modélisation typologique, soit par leur réduction à la position occupée dans le champ, on cherche à aligner les temporalités brèves sur une logique historique. C'est ce qui nous permet, semble-t-il, d'identifier – en creux – un des traits caractéristiques de ces durées courtes engagées par la réflexion littéraire contemporaine. Le questionnement sur l'intégration historique doit être mis au cœur de leur compréhension.

3. Entre micro-histoire et microsociologie

Quelle est-elle la « substance » historique des temporalités brèves ? Dans une synthèse tardive de sa méthode, Carlo Ginzburg proposait une classification des micro-histoires en fonction de leur rapport à une durée supérieure, à une « histoire ». Dans les mots de l'historien, il s'agit de la relation entre la dimension microscopique et la dimension contextuelle plus large (Ginzburg 1993, 33)⁵. Ce rapport peut être de trois types, suivant les différents gestes de « comparaison » de la petite anecdote à la grande toile d'une époque : « An object, as we saw, may be chosen because it is typical (González) or because it is repetitive and therefore capable of being serialized (Braudel, à propos the *fait divers*). Italian microhistory has confronted the question of comparison with a different and, in a certain sense, opposite approach: through the anomalous, not the analogous » (Ginzburg 1993, 33). Pour schématiser, les micro-histoires engagent l'histoire en deux modes, par « métaphore » (en la symbolisant) ou par « métonymie » (en la recomposant à partir des miettes, modalité qui se décline, à son tour, dans une recomposition des séries et une recomposition des instances singulières).

Je vais reprendre brièvement chacune de ces valeurs des micro-temporalités :

(a) *typique*, lorsque l'épisode court porte une valeur d'exemple par rapport à un phénomène historique plus ample. Ginzburg cite l'ouvrage de George R. Stewart qui commente une confrontation très courte de Gettysburg, de seulement vingt minutes, ou l'histoire d'un petit village faite par Luis Gonzáles (Ginzburg 1993, 11-12). Ces deux instances historiques sont censées soit concentrer l'essence d'un phénomène historique, son point maximal de développement, soit symboliser, exprimer « en petit », la totalité plus large des réalités d'une époque.

(b) *sérielle*, lorsque les temporalités courtes s'inscrivent dans un horizon du répétable, comme dans le cas des faits divers qui peuplent le quotidien. Elles constituent leur propre histoire, assemblée de la totalité des épisodes infiniment répétables et qui caractérisent une époque par leur accumulation. Contre cette représentation de l'histoire s'est érigé la critique célèbre de Fernand Braudel : « le temps court, à la mesure des individus, de la vie quotidienne, de nos illusions, de

⁴ C'est ce qui essaie Nathalie Heinich (2005, 281) en rappelant la typologie de Max Scheller, du saint, du génie, et du héros – tout en insistant sur la nécessité d'ouvrir indéfiniment cette série.

⁵ « the relationship between this microscopic dimension and the larger contextual dimension ».

nos prises rapides de conscience – le temps par excellence du chroniqueur, du journaliste » (Braudel 1969, 46).

(c) *singulière*, lorsque les micro-histoires sont exploitées dans leur particularité qui ne peut être ni subordonnée à une signification supérieure, ni qualifié génériquement comme signifiant répétable d'une époque. Cette représentation des micro-temporalités récupère la force de disruption dans l'histoire, pour rendre le tissu épais d'une époque, composé des directions qui ne sont pas totalisées dans une représentation unitaire. La constitution de la toile historique se fait par la superposition, par le montage et par la stratification des micro-événements : « any social structure is the result of interaction and of numerous individual strategies, a fabric that can only be reconstituted from close observation » (Ginzburg 1993, 33).

Cela paraît un bon support pour un regard global sur l'éphémère dans les études littéraires. La plupart des usages littéraires des temporalités brèves peuvent être décrites à l'aide de cette classification. La figure *typique* s'illustre par la pratique des anecdotes qui nourrit les biographies du XIX^e siècle : les moindres épisodes de la vie des écrivains sont envisagés comme significatifs pour leur activité, pour leur formule psychique ou même pour toute une époque, concentrant « en petit » une réalité plus ample. La figure *sérielle* entre plus tard dans l'horizon littéraire et elle est directement liée à l'émergence de la théorie. On apprend à s'intéresser des petits « faits divers » une fois avec l'École formelle russe qui en fait un usage particulier, en les incluant entre les sources de la défamiliarisation (Compagnon 1998, 247). La capacité d'un fait de susciter des perceptions nouvelles, non-automatisées, ce que J. Tynianov appelle « la qualité différentielle » (1965, 124), est étroitement conditionnée par son appartenance à l'univers du quotidien ; d'où l'intérêt des documents de la vie saisie dans son déroulement jour par jour, à savoir les lettres et les journaux, les conversations et les salons. Leur « dose » du réel conditionne leur efficacité littéraire : plus les genres du discours expriment l'éphémère, plus ils sont susceptibles de nourrir la dynamique littéraire. Une direction ample des études littéraires s'est développée avec la mission de montrer la littérature s'emparant du « fait divers » et étant changée par celui-là, autrement dit – pour montrer le surgissement du réel et sa participation à l'inventivité des formes littéraires (Thérenty 2007, Suter 2010). Enfin, la figure *singulière* des durées courtes rend compte des développements de la critique anglaise dans les années 90, en l'occurrence de *New Historicism* et de son intérêt pour des « anecdotes ». Elle justifie la récupération des épisodes isolés, difficilement intégrables dans les grandes narrations, relevant des filiations secondaires, ignorés ou latentes, ainsi que l'option pour une représentation stratifiée de l'historicité de la littérature.

Au-delà des différences entre ces usages des faits divers et des anecdotes, on voit ce qui leur est commun. Les durées courtes invoquées par les études littéraires continuent à véhiculer un contenu historique : par typicité, par sérialité ou par exceptionnalité, la réflexion littéraire entend engager des valeurs historiques et composer avec leurs connotations. Le fait que ces temporalités font partie d'une histoire, leur participation (spécifique) à la grande temporalité, envisagée sous l'hypostase d'une « Vie », du « Réel » ou encore de l'« Exception », assure leur intérêt et leur signification. La littérature n'est qu'un autre discours qui étale, selon des modes qui lui sont propres, le contenu historique des micro-temporalités. C'est ce qu'on peut lire dans la conclusion de texte de Catherine Gallagher et Stephen Greenblatt sur les anecdotes et la contre-histoire :

Counterhistories have tried instead to revive that alterity, fostering disciplinary eccentricity; and it was that eccentricity that the anecdote carried into literary criticism as well. The force field of the anecdote pulled even the most canonical works off to the border of history and into the company of nearly forgotten existences. There literature's own dormant counterhistorical life might be reanimated » (Gallagher – Greenblatt 2000, 74).

*

Ce qui change dans l'usage contemporain des durées courtes est notamment cette fonction de « représentation ». Qu'il s'agisse des anecdotes, de petites fictions construites autour des micro-gestualités, des épisodes de performance de l'identité auctorielle – ce qui intéresse est la puissance d'affecter et d'infléchir les rapports entre les acteurs, les objets et les milieux. Ces temporalités brèves n'ont pas comme mission le découpage d'une tranche d'une quelconque réalité historique, elles offrent une scène où l'on assiste à une transformation. Ce qui les caractérise n'est pas leur relation à une durée plus « longue » – qu'elle soit celle de la politique, du social ou de la biographie individuelle – sinon les stratégies et les tactiques par laquelle on « habite » et on subit une durée courte. Elles sont l'intervalle d'une *production*, et non pas d'une *reproduction*. Le thème central de cette pratique de l'éphémère est celui de la modification : de l'identité de l'écrivain, de son statut ou de sa biographie, d'un habitus et des manières d'être, des codes ou du régime de l'œuvre. Consacrée à l'instant où une rencontre provisoire oppose les acteurs et les circonstances, la réflexion littéraire cherche à caractériser le potentiel altérant des temporalités brèves, la mesure dans laquelle leur interaction produit des effets et change la donne. C'est dans ce sens que les études contemporaines sur le rôle de la performance et de l'exposition des écrivains tendent à souligner la modification radicale des conventions qui assurent la communication littéraire. S'exposer, se mettre en scène le laps de temps d'une performance, ne change pas seulement le profil de l'auteur mais aussi le pacte de lecture et la forme-livre de l'objet communiqué :

... les pratiques littéraires dont nous parlerons ici, parce qu'elles relèvent de l'intervention ou de la performance, mettent en question la reproductibilité au profit du geste, de l'action ou de la relation, de sorte que le résultat advient comme la cristallisation provisoire ou éphémère d'un processus (Rosenthal – Ruffel 2010, 14).

Il faut souligner que cet usage des durées courtes mobilise un appareil dont la vocation première est dramatique : distribution des rôles, mise en rapport, conflit et ressaisissement. Il s'agit en effet d'éprouver la temporalité comme une pièce de théâtre. Ce n'est pas une micro-histoire qui rend compte des enjeux de ce régime d'utilisation de l'éphémère, mais la microsociologie⁶ et ses références – l'interview, la conversation, l'entretien, le face-à-face, la situation. Au lieu des questionnements qui concernent le rapport à l'histoire (quelle histoire ? de qui ? de quelle époque ?), on constate des interrogations qui visent le rapport dramatique à l'environnement : quel rôle assumer ? quelle ligne tenir ? comment s'installer dans une circonstance provisoire ? quelle tactique pour se maintenir ou pour changer ? quel rapport à l'autre ou au contexte ? On comprend de la sorte l'hétérogénéité de la dissociation bourdesienne entre « cycle court » et « cycle long » : tandis que le dernier relève d'une histoire qui sous-entend la dynamique de la conformité et de l'innovation, le premier relève d'une dramaturgie (Stiénon 2011), qui engage les thèmes de la confrontation et du changement.

Et pourtant, de cette temporalité brève, l'histoire n'est pas évacuée, sinon intégrée à une situation, en tant qu'occasion. C'est elle qui permet d'explorer la durée courte, non pas pour le relayer à une autre temporalité, pour attester un contraste ou une similitude, mais pour en faire la scène d'une confrontation. Le thème de l'occasion est celui qui, tout en déployant une durée, suspend sa relevance historique. Elle n'est pas le découpage d'une tranche – plus ou moins courte – sur une durée, mais la condensation, la constitution d'un instant sur l'épaisseur de cette durée. Dans une réflexion sur le temps messianique, Giorgio Agamben propose une représentation tridimensionnelle : l'occasion ajoute au déroulement linéaire de la temporalité un « espacement », comme si elle ouvrait un temps à l'intérieur du temps. Il ne s'agit pas de l'arrêt de l'histoire ; il

⁶ À cet égard, Marielle Macé cite les travaux de G. Simmel ou de E. Goffman (Macé 2016, 143sqq).

ne s'agit pas non plus d'une histoire différente. L'occasion c'est la dilatation du même temps qui continue sa marche : « Le *kairos* (traduire simplement « occasion » en banaliserait le sens) ne dispose pas d'un autre temps : ce que nous saisissons quand nous saisissons un *kairos* n'est pas un autre temps, mais seulement un *chronos* contracté et abrégé... la perle enchâssée dans l'anneau de l'occasion n'est autre chose qu'une parcelle de *chronos*, un temps restant » (Agamben 2000, 121-122). Aussi Agamben mobilise-t-il l'occasion dans une pensée du temps messianique, du temps « qui reste » jusqu'à la fin de ce monde : car elle lui permet de réfléchir à l'habitation de ce temps final, marqué déjà par la catastrophe. L'occasion donne le temps de saisir ce qui s'est déjà accompli : « l'événement messianique s'est déjà accompli, mais sa présence contient en elle un autre temps, qui en distend la *parousia* non pour la différer, mais au contraire pour la rendre saisissable » (Agamben 2000, 126). L'occasion c'est ce qu'on fait pendant que les grandes temporalités continuent leur avancement : elle est portée par l'histoire, mais pas nécessairement illustrative pour cette histoire même. C'est dans ce sens qu'elle ouvre des brèches, des « vacances » prises par rapport à sa propre biographie ou à son destinée – qu'elles soient celles des écrivains qui expérimentent l'identité d'un soir ou celles des individus qui s'investissent dans les aménagements provisoires d'une gesticulation.

4. L'ambivalence éthique des micro-temporalités

On peut suivre de plus près cette articulation de la durée courte avec la situation et ses déterminations « dramatiques » dans la dernière réflexion de Marielle Macé, *Styles. Critique de nos formes de vie*, dont un des chapitres, « Gestes – moments d'individuation » (Macé 2016, 251-258), concerne l'adoption épisodique des micro-gestualités. Ce que l'auteure commente est une temporalité extrêmement brève, investie en fonction des contraintes d'une circonstance. Le prétexte de la réflexion est l'évocation d'une observation faite par Degas et relatée par Valéry qui concentre dans une durée de seulement quelques secondes l'« histoire » de l'installation d'une dame dans le tramway. Le fragment surprend la succession des états provisoires impliqués par la tentative d'habiter une petite situation quotidienne – installation, déséquilibre, reprise de l'installation :

La dame, définitivement installée, demeura bien cinquante secondes dans cette perfection de tout son être. Mais au bout de ce temps qui dut lui paraître éternel, Degas (qui mimait à merveille ce que je décris à grand'peine) la voit insatisfaite : elle se redresse, fait jouer son cou dans son col, fronce un peu les narines, essaie une moue, puis, reprend ses rectifications d'attitude et d'ajustement, la robe, les gants, le nez, la voilette... tout un travail *bien personnel*, suivi d'un nouvel état d'équilibre apparemment stable, mais qui ne dure qu'un moment (Macé 2016, 253).

On voit à quel point la durée courte évoquée ici n'appartient pas à un « autre » temps, plus long. D'une manière très claire, la succession des gestes saisie par l'œil du peintre ne relève guère d'une conduite gestuelle : il n'est pas question ici d'observer une continuité, la prolongation ou la récurrence des gestes déjà faites, l'illustration d'une « cohérence » personnelle. Pas de renvoi à une autre unité, morale ou historique, établie à une échelle supérieure. Marielle Macé découpe une attitude en rapport direct et exclusif avec la circonstance – les gestes sont institués par ces « cinquante » secondes, sans précurseurs et sans conséquences. La situation, dans son unité « petite », est le résultat de la rencontre d'un cadre matériel (le tramway) et d'un trajet individuel (de la femme) : elle n'implique pas de continuité dans le plan du comportement individuel, ainsi que dans le plan de la temporalité objective. Ce que l'épisode atteste est uniquement la puissance

de ressaisissement du sujet, sa possibilité d'expérimenter une position inédite dans l'intervalle limité de son accommodation.

Pour penser cette installation de courte durée, Marielle Macé mobilise deux catégories, une pour décrire, de manière éthique, le réglage des comportements en fonction de la situation, l'autre pour décrire la « brièveté » des gestes et des attitudes. Pour la première catégorie, on parle de *l'affection*, comme « rapport constituant des sujets à leur environnement » (Macé 2016, 257). Il s'agit de la disposition passive-active qui marque l'ouverture du sujet vers le monde : ce qui le tourne vers la situation est sa disponibilité à éprouver les présences extérieures, de s'exposer, de se laisser en proie à ce qui l'affecte seulement pour se lancer dans une passion nouvelle. Quelque chose comme l'amour, avec son mélange de souffrance et d'engagement, contribue à la mise en phase du sujet avec un milieu, et mobilise sa puissance de transformation.

Pour la deuxième catégorie, on invoque *l'intensité* du geste. Mais « intensité » ne veut pas dire la version réduite d'une gesticulation, ni son climax. Marielle Macé renvoie aux « formules pathétiques » (Aby Warburg), où la passion s'exprime dans les micro-indices visuels, qui survivent à l'insu de celui qui les perpétue. L'intensité désigne la concentration du vécu passionnel dans les petites unités plastiques (gestes et attitudes, plis des vêtements, ondulation des cheveux etc.) qui forment comme un langage, une ressource commune, impersonnelle, disponible à tout être humain pour signifier son affection. La « brièveté » se construit en effet au croisement de deux éléments : d'une part, ces micro-articulations d'un « langage », de l'autre – la durée limitée de l'engagement humain, déterminée par les « moments » – nécessairement courts – de concentration de l'attention et de l'ouverture affective vers le monde. Ce qui s'investit dans les gestes de « cinquante » secondes est une figure – non-subjective, générique et commune – de l'humain. C'est ce qu'on voit dans une deuxième citation, que Marielle Macé tire de Georges Navel et qui évoque le temps limité de satisfaction du travail :

« Avant la fatigue, si la terre est bonne, glisse bien, chante sur la pelle, il y a au moins une heure dans la journée où le corps est heureux » [...] « Au moins une heure », « avant la fatigue », si la terre est bonne et l'autorise [...]. « Moment fragile d'un individu », comme disait Barthes, que ce moment d'individuation gestuelle, d'individuation d'un geste par ailleurs répétitif, épuisant, obligé, moment qui tomberait facilement dans une trappe d'inattention » (Macé 2016, 257).

Il y a une différence qualitative entre la quantité longue ou réduite d'une gesticulation : « plus d'une heure » ce n'est plus l'humain qui s'exprime par la gesticulation mais l'obligation du travail, l'autorité du commanditaire et la mécanique de l'effort. Plus l'homme s'investit dans son geste, plus il est court. Les figures de l'éphémère sont ainsi directement liées à une politique : la brièveté n'est pas le découpage d'une tranche de destinée, une dissection faite sur l'existence des êtres humains dans le temps, il est l'humain – l'intervalle par excellence du refuge des valeurs et des engagements des individus.

Par ces deux catégories, Marielle Macé reconstruit aussi les situations sociales de projection du prestige (Macé 2016, 133-149). On assiste – en miroir – au déploiement des mêmes ressorts pour penser la valorisation du soi par l'exposition et la médiatisation de l'identité. Autrement dit, les deux « lieux » des temporalités brèves, les micro-gestualités et la sociologie de la distinction, sont ici représentés selon le même cadre interprétatif. La seule différence est donnée par le vocabulaire. Pour circonscrire la « brièveté » dans la situation de distinction, Marielle Macé met *la nervosité* à la place de *l'intensité*. Dans des termes empruntés au monde médical, on parle de phobie, obsession, inquiétude, irritabilité (Macé 2016, 133). Ce qu'on veut nommer est la réaction négative par rapport aux présences étrangères, la tendance instinctive de repousser l'altérité – envisagée comme réaction rapide d'un sujet irascible, vite provoqué par tout stimulus extérieur.

Il s'agit d'une sensibilité à l'environnement développée dans la névrose qui, au lieu d'épouser les formes, se résout à les rejeter. Ce qui est brève vient de la crainte et relève d'une vulnérabilité : c'est le rythme effréné de la sensibilité agressée qui détermine l'inscription courte des identités provisoires.

Mais le plus significatif est le deuxième thème de cette instauration de la durée courte : au lieu de *l'affection*, Marielle Macé met au cœur de cette politique de la distinction *le tact*, qu'elle mentionne jusque dans le titre du chapitre (« Tact, contact : vulnérabilité et nervosité »). Son rôle est celui d'assurer le rapport du sujet à la situation. Le tact détermine le réglage sur le contexte, il décrit l'engagement dans l'unité d'un instant, le sujet plié sur le caractère d'une relation, d'un contexte ou d'un milieu. Il rappelle la nature essentiellement circonstancielle de geste, d'orientation par rapport à un cadre donné ; sa fonction est de soumettre le sujet à la nervosité du changement, de le tenir en permanence en phase avec les stimuli de l'extérieur. Or, il faut souligner l'ambivalence du tact. Thème central d'un fragment du *Minima moralia* où Theodor Adorno explore la possibilité de la préservation de l'humanité dans les conditions sociales de la modernité, le tact est une valeur de refuge. Le philosophe allemand commence sa réflexion par un commentaire de Goethe :

Goethe, qui était tout à fait conscient que toute forme de relation humaine menaçait de devenir impossible dans le cadre de la société industrielle naissante, a entrepris [...] de présenter le tact comme la seule issue permettant de sauvegarder les relations entre les hommes aliénés. Cette issue était pour lui synonyme de renoncement ; c'était renoncer à la chaleur d'un rapprochement total entre les êtres, à la passion et au bonheur sans mélange. Pour lui l'humanité résidait en une certaine retenue, assumant pour la conjurer la marche inéluctable de l'histoire, c'est-à-dire l'inhumanité du progrès et le dépérissement du sujet (Adorno 2003, 41-42).

Le tact comme la version dégradée de l'amour et comme substitut au « rapprochement total des êtres » : il est au moins étonnant de retrouver une telle figure au cœur des phénomènes de visibilité et de médiatisation, comme emblème des pratiques différenciatrices encouragées par une société du spectacle. Si Marielle Macé choisit d'en faire le terme clé pour articuler les politiques de la distinction, c'est notamment pour son ambivalence. Ce qu'elle veut y souligner est une migration subtile du visible au tactile, introduire une nuance dans le régime monochrome de l'exposition identitaire : « dominé par ces phénomènes visuels (mais aussi de transformation du visuel en *toucher*, *tactus*, dans le rapprochement nécessaire et magnétique des individus), l'espace social est ici nécessairement conçu comme une scène » (Macé 2016, 139). Rappeler dans ce contexte que le tact est en fait un épiphénomène du toucher n'est pas seulement une stratégie pour suggérer la réduction de la distance entre sujet et l'altérité, mais aussi une manière de l'apparenter à l'affection. Par cette figure, il s'agit d'aménager un repère réversible, capable de changer la polarité éthique et d'assurer la convertibilité « humaine » de toute gesticulation spectaculaire. Le tact est, de ce point de vue, une notion-charnière. Sa vocation est de créer un point d'articulation entre deux éthiques, rendre possible la circulation de valeurs entre les deux « lieux » de l'éphémère, infuser le temps du spectacle avec la vibration humaine du temps des gestes.

*

La littérature a toujours eu une fascination pour l'éphémère – des formes, des vies, des milieux. En témoigne la longue histoire de la poésie occasionnelle, de l'anecdote ou des supports périssables des œuvres. Mais de nos jours la situation des thèmes et des figures des durées courtes s'est compliquée. Puisque le problème du provisoire est devenu une préoccupation centrale de la société, cela oblige la littérature non pas seulement de s'y investir, mais aussi d'y engager des valeurs éthiques et politiques. L'anecdote s'est transformée d'un simple accessoire historique,

avec une définition homogène, dans un terrain de conflits, où s'investissent des aspirations hétérogènes, voire contradictoires. Pour la première fois, nous devons choisir notre figure de l'éphémère : commenter les identités provisoires forgées sur les réseaux sociaux, les expérimentations cabotines des écrivains, les « postures » et les performances d'un soir engage en permanence un questionnement sur les valeurs. Le rapport au micro-gestualités est tout aussi exigeant : car entre geste « humain » et geste « programmé » la frontière est parfois mobile. Les temporalités brèves justifient aujourd'hui un retour des formes d'attention et de concentration au texte qu'on croyait perdues ; en plus, elles participent à un renouvellement de l'objet de la sociologie littéraire par l'intégration des micro-contextes de la communication littéraire. En revanche, toute approche de l'éphémère doit rendre compte de la double tension qui le déchire, par rapport à l'histoire et par rapport à l'éthique : afin de le comprendre, on ne peut pas se passer du discernement moral et d'une vision critique de la temporalité de la littérature.

REFERENCES

Livres :

- Adorno, T. (2003), *Minima moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, tr. Eliane Kaufholz et Jan-René Ladmira, Paris, Payot.
- Agamben, G. (2000), *Le temps qui reste. Un commentaire de l'Épître aux Romains*, tr. Judith Revel, Paris, Rivages.
- Bachelard, G. (1963), *La dialectique de la durée* (1950), Paris, PUF.
- Bolens, G. (2008), *Le Style des gestes. Corporalité et kinésie dans le récit littéraire*, Lausanne, BHMS.
- Braudel, F. (1969), *Ecrits sur l'histoire*, Paris, Flammarion.
- Citton, Y. (2012), *Gestes d'humanité. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Colin.
- Compagnon, A. (1998), *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil.
- Debord, G. (1992), *La société du Spectacle* (1967), Paris, Gallimard.
- Gallagher, C. – Greenblatt, S. (2000), *Practicing New Historicism*, London, University of Chicago Press.
- Genette, G. (1987), *Seuils*, Paris, Seuil.
- Ginzburg, C. (1989), *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, tr. Monique Aymard et alii., Paris, Verdier.
- Goffman, E. (1967), *Interaction Ritual. Essays on Face-to-Face Behaviour*, London, Penguin.
- Heinich, N. (2012), *De la Visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard.
- Heinich, N. (2005), *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard.
- Macé, M. (2016), *Styles. Critiques de nos formes de vie*, Paris, Gallimard.
- Meizoz, J. (2007), *Postures littéraires*, Genève, Slatkine.
- Payen, E. – Bessière, J. (dir.) (2015), *Exposer la littérature*, Paris, Editions du cercle de la Librairie.
- Piponnier, A. et alii (dir.) (2017), *Le temps des précaires. Approches communicationnelles de l'éphémère*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux.
- Rodden, J. (2001), *Performing the Literary Interview. How Writers Craft their Public Selves*, Nebraska, Nebraska University Press.
- Schechner, R. (2004), *Performance Theory* (1988), Routledge Classics, New York – London.
- Suter, P. (2010), *Le journal et les Lettres. I. De la presse à l'œuvre*, Genève, MetisPresses.
- Thérenty, M.-E. (2007), *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Seuils.
- Tynianov, J. (1965), *De l'évolution littéraire* (1927), in Tzvetan Todorov (éd.), *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, pp. 120-137.

Articles :

- Ginzburg, C. (1993), *Microhistory : Two or Three things That I Know about It*, tr. John and Anne Tedeschi, in “Critical Inquiry”, 20, Autumn, pp. 10-35.
- Granovetter, M. S. (1973), *The Strength of Weak Ties*, in “American Journal of Sociology”, 78, 6, pp. 1360-1380.
- Rosenthal, O. – Ruffel, L. (2010), *Introduction*, in « Littérature », 160, 4, pp. 3-13.

Articles dans les périodiques électroniques :

- Groupe MDRN (« Modern ») (2013), *Pour une nouvelle approche de la dynamique littéraire (Pense-bête)*, in « Fabula-LhT », 11, « 1966, annus mirabilis », décembre, URL : <http://www.fabula.org/lht/11/modern.html>, page consultée le 26 avril 2017.
- Meizoz, J. (2009), *Ce que l'on fait dire au silence : posture, ethos, image d'auteur*, in « Argumentation et Analyse du Discours » [En ligne], 3, mis en ligne le 15 octobre 2009, consulté le 21 mai 2017. URL : <http://aad.revues.org/667>.
- Saint-Amand, D. – Vrydaghs, D. (2011), *Retours sur la posture*, « CONTEXTES » [Online], 8, mis en ligne le 17 janvier 2011, consulté le 26 avril 2017. URL : <http://contextes.revues.org/4712> ; DOI : 10.4000/contextes.4712.
- Stiénon, V. (2011), *Filer la métaphore dramaturgique. Efficacité et limites conceptuelles du théâtre de la posture*, in « CONTEXTES » [En ligne], 8, mis en ligne le 17 janvier 2011, consulté le 02 juin 2017. URL : <http://contextes.revues.org/4721> ; DOI : 10.4000/contextes.4721

ADRIAN TUDURACHI • Senior Researcher, Institute of Linguistics and Literary History “Sextil Pușcariu” and Associate Professor at the Babeș-Bolyai University (Cluj-Napoca). His research is mainly centered around the historical-socio-literary enquiry into the Romanian literary ideas in a broad time span which includes XIXth and XXth century. His most recent publications include: *Fabrica de geniu. Nașterea unei mitologii a productivității literare în cultura română. 1825-1875*, Iași, 2016; Oana Fotache, Magda Răduță, Adrian Tudurachi (eds.), *Dus-intors. Rute ale teoriei literare în postmodernitate*, București, 2016.

E-MAIL • adrian.tudurachi@gmail.com

InCONTRI

IL PICCOLO PRINCIPE “LIBERATO”

A cura di Cristina TRINCHERO

NOTA INTRODUTTIVA

Oriana BOZZARELLI, Bianca GAI, Cristina TRINCHERO

Nel 2016 Antoine de Saint-Exupéry entra in pubblico dominio in Italia e, con lui, una delle opere letterarie in assoluto più note, lette, rilette e tradotte nel mondo, *Le Petit Prince*. In un anno che ha visto Torino, nelle sedi dell'Università degli Studi e delle Biblioteche civiche, ergersi a scenario dinamico per discussioni e sperimentazioni attorno alle possibilità e alle problematiche del Pubblico Dominio, sia con finalità divulgative presso il grande pubblico generico dei "lettori", sia con approfondimenti mirati, destinati agli "addetti ai lavori" (studiosi e studenti di ogni ordine e grado, bibliotecari, librai, editori), l'ingresso di questo testo immortale delle lettere francesi ha costituito l'argomento di un seminario, *Il Piccolo Principe liberato, ma non per tutti*. Svoltasi il 20 aprile 2016 presso la Biblioteca centrale di Ingegneria del Politecnico e coordinato dal Progetto bibliotecario urbano sul Pubblico Dominio, questa iniziativa interistituzionale ha stimolato un bilancio sulla ricezione dell'autore e sulla sua opera, passando in rassegna la stratificazione di interpretazioni critiche date a *Le Petit Prince* e inaugurando un'indagine su reali e potenziali riletture, rivisitazioni, rielaborazioni e riusi anche in ambiente digitale.

Il presente quartetto di articoli racchiude un percorso tra riflessioni critiche, modalità di approccio attuali e innovative all'analisi del testo di Saint-Exupéry e della sua traduzione, e i riusi *puntozero* de *Le Petit Prince*, beneficiando delle formazioni e delle competenze diverse e complementari delle autrici. In particolare, Cristina Trincherò esplora l'evoluzione della bibliografia critica attorno a Saint-Exupéry e a *Le Petit Prince* in sede italiana e francese, interrogandosi sulle ragioni del recente rinvigorire delle interpretazioni e delle indagini di taglio storico-documentale attorno allo scrittore e alla sua opera. Oriana Bozzarelli riflette sul "caso *Piccolo Principe*" e sulle dinamiche che si dipanano tra lo scientifico-artistico e l'economico generate dal potenziale offerto dall'inserimento di un'opera in pubblico dominio. Bianca Gai guarda alla contemporaneità intermediale e discute sui riusi in sede digitale. Federica Pogliano mette a frutto gli esiti di una dissertazione di laurea in Mediazione linguistica sulle traduzioni italiane de *Il Piccolo Principe* testando lo strumento digitale di Wikisource quale sede per la discussione partecipativa attorno alle diverse soluzioni traduttive proposte nel tempo.

IL PICCOLO PRINCIPE, OPERA SENZA TEMPO

Per un bilancio della ricezione critica
del romanzo di Antoine de Saint-Exupéry ieri e oggi.

Cristina TRINCHERO

ABSTRACT • The Little Prince, a Timeless Classic. On the Critical Reception of Antoine de Saint-Exupéry's Novel. This paper investigates into the critical reception of Antoine de Saint-Exupéry's *The Little Prince* in Italy and in France, in relation to the expansion of studies into the author's life and work since his death up to the present time. In particular, recent developments in Saint-Exupéry's critical reading are examined with the aim to discuss the enduring charm played by his original and independent profile on 20th century literary scenario.

KEYWORDS • Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, Criticism, Reception.

Il Piccolo Principe, scritto e pubblicato da Antoine de Saint-Exupéry a New York nel 1943, è dedicato a Léon Werth, amico al tempo lontano, ostaggio nella Francia invasa dai tedeschi. In esergo si precisa che il racconto è stato però redatto non per il Léon adulto (nato nel 1878, quindi più anziano di Saint-Exupéry, classe 1900), bensì per il Léon bambino: una dedica che, soltanto in apparenza rivolta a un lettore specifico, si configura invece come un'indicazione di direzione, come una chiave di lettura, come l'espressione lirica e delicata dell'auspicio con cui Saint-Exupéry manda in stampa quelle pagine:

Je demande pardon aux enfants d'avoir dédié ce livre à une grande personne. J'ai une excuse sérieuse: cette grande personne est le meilleur ami que j'ai au monde. J'ai une autre excuse: cette grande personne peut tout comprendre, même les livres pour enfants. J'ai une troisième excuse: cette grande personne habite la France où elle a faim et froid. Elle a bien besoin d'être consolée. Si toutes ces excuses ne suffisent pas, je veux bien dédier ce livre à l'enfant qu'a été autrefois cette grande personne. Toutes les grandes personnes ont d'abord été des enfants (mais peu d'entre elles s'en souviennent). Je corrige donc ma dédicace:
A Léon Werth
Quand il était enfant.

Scomparso nel 1955, dieci anni dopo «Saint-Exu», Werth avrà modo di ricambiare il pensiero di quel compagno degli anni giovanili pubblicando *Saint-Exupéry tel que je l'ai connu*, uscito nel 1948 a Parigi, presso Seuil, all'interno de *La Vie de Saint-Exupéry*, volume che racchiude un insieme di ricordi collazionati da René Delange (Delange 1948)¹.

Oltre a quel libro esile dedicato a un bambino con un bambino come protagonista, il complesso dell'opera di Antoine Saint-Exupéry consta di un migliaio di pagine, se si fa

¹ Le pagine di Werth hanno conosciuto una ristampa a Parigi, presso Viviane Hamy, nel 1994, riproposta ancora nel 2010.

riferimento alla collana “Bibliothèque de La Pléiade” di Gallimard: una produzione non foltissima, tutto sommato, se paragonata allo standard di tanti «grandi» autori della letteratura, tuttavia capace di esercitare una fascinazione e di generare una moltiplicazione di traduzioni e rielaborazioni in chiave persino artistica e cinematografica, nel cartone animato, più di recente. Edizioni di pregio e tascabili, riscritture, traduzioni, adattamenti per bambini, per lettori adolescenti e per adulti pullulano sugli scaffali delle librerie e delle biblioteche: *Il Piccolo Principe* continua ad alimentare spunti, rivisitazioni e studi. Una germinazione favorita oggi dal suo ingresso – là dove la legge lo consente – nel pubblico dominio, condizione in grado di agevolare la produzione di quei riusi che beneficiano delle molteplici declinazioni rese possibili dalla dimensione digitale e dal web. E, in un effetto-boomerang quanto mai fruttuoso, la riproposta in varie forme puntozero promuove a sua volta un nuovo avvicinamento al libro, un ritorno alla lettura dell’originale cartaceo.

In Francia lo scrittore-aviatore Antoine de Saint-Exupéry, «perito per la patria» in quanto scomparso il 31 luglio 1944 durante una missione aerea, entrerà nel pubblico dominio soltanto nel 2032. Eppure, nonostante questo *décalage* imposto a protezione dei propri martiri, l’editoria, i lettori e gli studiosi d’Oltralpe gli rendono continuo omaggio e anzi, in concomitanza con il passaggio al pubblico dominio al di là dei confini, nella sua terra Saint-Exupéry permane sempre l’oggetto di riletture.

Se si fa affidamento alle statistiche, *Il Piccolo Principe* risulta il libro francese più venduto e più letto al mondo², o perlomeno tra i libri più apprezzati in assoluto, in grado di sfidare fenomeni letterari agevolati anche da vantaggiose strategie commerciali, come – per citare uno degli infiniti esempi – nel caso noto della saga di Harry Potter, e di affermarsi accanto a quei colossi che si stagliano tra i classici di tutte le letterature, primo fra tutti il *Don Chisciotte*, l’opera letteraria più letta in assoluto, a dire dei numeri³. E ancora, sondaggi collocano *Il Piccolo Principe* nettamente in testa alle classifiche dei romanzi maggiormente tradotti nelle lingue più disparate, persino in dialetti⁴.

Il Piccolo Principe, libriccino dai toni delicati, dalle sembianze leggere, dai colori ingenui come quelli degli acquerelli dell’autore che lo corredano, e dalla dedica a un amico bambino in nome del bambino che riposa nell’anima di ciascuno, sembra dunque ben più di un classico: nel tempo si è erto a leggenda capace di esercitare una fascinazione magnetica universale e costante. Si percepisce allora la necessità di interrogarsi sul «perché *Il Piccolo Principe*», ovvero sulle ragioni di tanta fascinazione, esplorandone la ricezione in ambito francese e italiano, ripercorrendo la letteratura via via stratificatasi, esaminando le soluzioni interpretative che la critica e la storiografia letteraria hanno saputo elaborare attorno a quest’opera breve.

Il suggerimento di Michel Quesnel, che nel 2001 ha definito *Le Petit Prince* «un enigma» (Quesnel 2001), pare oltremodo appropriato nel momento in cui, sfogliando l’ampio spettro bibliografico edito dalla sua pubblicazione a oggi, ci si rende conto di quanto questo racconto lieve sia stato trascinato nell’aura dell’enigma-Saint-Exupéry, dal mistero iniziale attorno alla sua scomparsa in età ancora giovane al legame reale o presunto tra eventi biografici personali e personaggi, luoghi, oggetti che segnano il racconto. In effetti, il regesto bibliografico degli studi su e a attorno a *Le Petit Prince* rivela una cospicua mole di pubblicazioni incentrate sulla (ri)costruzione del mito-Saint-Exupéry (Quesnel 2001: 13), indagato ancor prima dei suoi scritti;

² Cfr., ad esempio, http://www.edilivre.com/communaute/2013/12/09/les-dix-livres-les-plus-vendus-au-monde/#.VwLHM_mLS00; <http://www.toptoptop.fr/top-20-des-livres-les-plus-vendus-au-monde.html> [ultima consultazione: 28.10.2016].

³ V. <http://bibliobs.nouvelobs.com/web-side-stories/20121123.OBS0354/quels-sont-les-10-livres-les-plus-lus-dans-le-monde.html> [ultima consultazione: 28.10.2016].

⁴ Si legga, ad esempio, quanto figura su <http://www.economiamatin.fr/news-le-petit-prince-record-vente-bible-traduction-saint-exupery>, e su <http://www.cafebabel.fr/culture/article/le-chiffre-qui-parle-le-livre-le-plus-traduit-au-monde.html> [ultima consultazione: 28.10.2016].

con una tendenza, a ondate successive nei decenni, ad aggiungere pagine nuove, sempre meno riempite da testo e invece sempre più abbondanti in immagini atte a esporre testimonianze, ricordi, oggetti, al fine di ravvivarne costantemente la fiamma, forti anche delle risorse offerte dal web, tra il colto e il prettamente divulgativo, dove si annovera pure un sito dedicato <http://www.antoinedesaintexupery.com/>, collettore di informazioni, contatti, notizie su eventi e iniziative, annotazioni bibliografiche, iconografia. Mito di Saint-Exupéry significa in prima battuta racconto della leggenda magnifica del pilota-scrittore, costellata dal topos costante dell'avventura e della scoperta; ma significa altresì interesse, e alle volte curiosità, verso la sua vita privata familiare e sentimentale, inducendo molti a scandagliare il carattere schivo, certamente defilato rispetto alla vivace cornice culturale del suo tempo, agli ambienti delle lettere e delle arti nell'età tra le due guerre, alle discussioni fra dotti, fra avanguardia, innovazione e tradizione.

Prima ancora che scrittore, l'autore de *Il Piccolo Principe* è in effetti innanzi tutto l'aviatore, l'esploratore di nuove rotte, l'uomo mobilitato nel '39 e poi costretto a fare un passo indietro dai combattimenti per l'età raggiunta, già troppo avanti con i suoi trentanove anni, lui, nato con il secolo nuovo, per combattere in prima linea. Oltre che pilota temerario, Antoine de Saint-Exupéry è l'uomo dei forti legami con l'infanzia nella cornice domestica e familiare, così come l'uomo dagli amori intensi e struggenti. Così, un volume come quello di Emmanuel Chadeau, *Saint-Exupéry*, edito da Plon nel 1994, lungi da proporre un saggio di approccio storico-critico inteso a esaminare il complesso de «l'uomo e l'opera», ne affronta le vicende biografiche come se si trattasse di un racconto di avventura, diffondendosi minutamente su dettagli della vita personale e sull'esperienza nell'aviazione, ambito del resto dove Chadeau risulta specialista, autore di una storia dell'aeronautica in Francia.

L'intera vita di Saint-Exupéry è contrassegnata dal volo, con imprese di successo, avventure, incidenti, rischi. Il suo primo racconto, uscito il 1° aprile del 1926 nell'undicesimo e ultimo fascicolo della rivista "Le Navire d'argent" di Adrienne Monnier, dove se ne riproducono otto brani, si intitola non a caso *L'Aviateur*⁵. Per questo ritorno costante dell'impresa del volo e dell'avventura dalle tonalità quasi eroiche, Saint-Exupéry rientra a diritto in quel filone fecondo della prosa novecentesca che è la letteratura di azione, al pari di Henry de Montherlant e di André Malraux; e certo egli condivide quell'entusiasmo verso la macchina che aleggia nell'aria del primo Novecento e delle Avanguardie: la potenza e la potenzialità della tecnologia, degli strumenti congegnati e fabbricati dall'uomo, e che all'uomo conferiscono nuova forza e senso di dominio sulla natura, facendogli credere nella possibilità di infinite scoperte e imprese eroiche. Come osserva Ferdinando Banchini nella sua *Lettura di Saint-Exupéry*, datata 1986, scindere il pilota dallo scrittore significherebbe tentare di staccare il mestiere quotidiano dall'arte, la vita dall'opera. Le avventure del pilota fanno parte di un ideale umano secondo cui è nell'azione che l'uomo realizza se stesso, e solo attraverso l'azione l'uomo può successivamente accostarsi ai suoi simili.

Fra i numerosi libri di taglio essenzialmente biografico, alcuni evocano parimenti le gesta di Saint-Exupéry assumendo toni persino agiografici, mentre bei libri-catalogo sembrano voler raccontare proprio tutto, per immagini, della sua persona, delle sue relazioni, del suo ambiente. Si distingue tra queste realizzazioni *Saint-Exupéry: un homme d'exception* di Gérard Fayet (Fayet 2014), imponente sin dal formato. Più che uno studio aggiornato, null'altro è che un pregevole oggetto da collezione, una sorta di grosso catalogo dove la vita di Saint-Exupéry viene tracciata nelle fasi principali tramite paragrafi concisi, puntando tutto sulla ricchissima iconografia tratta dagli archivi: fotografie, riproduzioni di carte e di effetti personali, foto dei paesaggi che hanno

⁵ Il racconto è disponibile nelle *Œuvres complètes* di Antoine de Saint-Exupéry pubblicate da Gallimard nella collana "Bibliothèque de la Pléiade" dal 1994 al 1999, due volumi coordinati da Michel Aurand e Michel Quesnel.

fatto da sfondo alle vicende biografiche. Il tutto accompagnato da numerose citazioni d'effetto estrapolate dai vari suoi scritti.

L'efficacia suggestiva e la potenza evocatrice delle immagini e dei ritmi della prosa saintexuperiana sono diventate di recente il nutrimento per piccole pubblicazioni di impronta divulgativa e tematiche, dedicate all'amicizia, all'amore, alla natura. Libriccini certo senza velleità scientifiche, dove presunti o reali messaggi, oppure semplici spunti di riflessione lanciati dallo scrittore, vengono riportati in un florilegio di citazioni e pensieri, i più noti tratti da *Il Piccolo Principe* e i meno celebri ricavati da opere meno popolari⁶. Fra le curiosità recenti, una realizzazione del 2015: *A la jeunesse. De Saint-Exupéry à Steve Jobs, de grandes voix appellent à vivre intensément*, anthologie présentée par François-Xavier Bellamy: una antologia edita a Parigi da Librio, dove attorno al significato di «gioventù» si mettono a confronto stralci da discorsi celebri di illustri personalità dell'Ottocento e del Novecento, accanto ai quali sfilano Charles De Gaulle, Barack Obama e Steve Jobs. Di Saint-Exupéry si riporta un estratto da un intervento del 1941 e un passaggio da *Citadelle*, opera postuma pubblicata nel 1948.

Le molte trattazioni a tema biografico abbondano poi in pagine riservate alla ricostruzione delle vicende sentimentali, in particolare al denso rapporto con la moglie Consuelo, cadendo e talora scadendo nell'aneddotico o in una vena eccessivamente sentimental-languorosa, come evidente sin dal titolo quasi melodrammatico di Marie-Hélène Carbonel e di Martine Fransioli Martinez, *Consuelo Sunsín Sandoval, comtesse Antoine de Saint-Exupéry: une mariée vêtue de noir*, uscito nel 2010.

Tutta la tematica dell'opera di «Saint-Exu» poggia certo sull'evocazione e l'elaborazione di esperienze professionali e umane – il mondo eroico dell'aviatore, in primo luogo, come si è visto, e il microcosmo intimo degli affetti. Le racconta e le trasfigura, se ne ispira, le discute. L'autore e i suoi personaggi formano così, più saldamente che in altri scrittori, un tutt'uno: di qui la difficoltà, per questo uomo di lettere, di scindere l'analisi critica dell'opera dalle vicende intime. Più opere ma in fondo quasi un'opera unica, in un continuum reso possibile dal ritorno di situazioni, sentimenti, persino di brani che Saint-Exupéry sposta, più o meno rimaneggiati, da uno scritto all'altro, siano essi testi di narrativa siano essi pagine soggettive in seguito emerse dagli archivi e date alle stampe, come i carteggi. Non già di ripetizione si tratta, bensì della continuità di un pensiero che viene rilanciato, approfondito, discusso lungo tutta una vita. Indissolubili, incomprensibili se separati, appaiono quindi il profilo dello scrittore-pilota temerario e quello del poeta dei sentimenti e dei legami affettivi intrecciati nel tempo.

Così, come Saint-Exupéry scrittore è innanzi tutto l'uomo dai profondi, importanti legami affettivi delle radici familiari, e delle relazioni amicali e amorose, lo scrittore e l'aviatore appaiono parimenti indissolubili, incomprensibili se separati.

In una lettera indirizzata all'amatissima madre nel 1924, Antoine afferma: «Il faut me chercher tel que je suis dans ce que j'écris et qui est le résultat scrupuleux et réfléchi de ce que je pense et je vois»⁷. E volare e scrivere formano un tutt'uno, due facce della stessa anima, accomunate dalla necessità di fare il punto su se stessi e di agire. Sin dalle parole affidate alle pagine più personali, l'aviatore e lo scrittore si fondono e si confondono in una presa di coscienza identica.

Da questa prospettiva, se ci riferisce specificamente a *Il Piccolo Principe*, personaggio e vicenda di quel racconto sarebbero una metafora della parabola esistenziale del suo creatore. Sin

⁶ Cfr. Les plus belles pensées d'Antoine de Saint-Exupéry sur l'amitié, Les plus belles pensées d'Antoine de Saint-Exupéry sur l'amour, Les plus belles pensées d'Antoine de Saint-Exupéry sur le bonheur, Les plus belles pensées d'Antoine de Saint-Exupéry sur la spiritualité, Les plus belles pensées d'Antoine de Saint-Exupéry sur la nature, Les plus belles pensées d'Antoine de Saint-Exupéry sur la vie: tutti questi suggestivi titoli sono stati pubblicati a Parigi, per i tipi di Fleurus, nel 2014.

⁷ Lettera alla madre datata Montluçon [1925], pubblicata nella sezione *Correspondance* delle *Œuvres complètes* di Antoine de Saint-Exupéry edita da Gallimard, vol. I, pp. 749.

dalle prime pagine, la voce narrante nonché co-protagonista è quella di un pilota che fu bambino e che bambino è rimasto nel cuore. Alcuni studiosi hanno cercato tracce del personaggio nell'intera parabola biografica dell'autore, come se quella tenera figurina lo avesse sempre ossessionato; si scopre così che se alla stesura de *Le Petit Prince* si dedica dal 1943, da tempo Saint-Exupéry va scarabocchiando di lui nella sua corrispondenza, nelle minute, sulle carte più disparate, persino sui menù dei ristoranti e sui rovesci delle buste. Un personaggio letterario che ha preso forma poco alla volta, in una genesi lenta, con quel volto assegnatogli dall'autore nell'iconografia che correda l'edizione finale e che si è imposta visivamente nell'immaginario collettivo.

Una creazione progressiva, con ogni evidenza resa necessaria dalla necessità di ponderare la costruzione di una figura così complessa nella sua apparente semplicità. Quasi accogliendo il monito dell'autore stesso – «Car je n'aime pas qu'on lise mon livre à la légère» (Saint-Exupéry 1981: 20) – de *Le Petit Prince* la critica nel tempo ha avanzato le interpretazioni più svariate.

Il primo interrogativo, stimolato dall'originale esergo, concerne i destinatari del racconto: bambini o adulti? Si tratta di una semplice favola per l'infanzia oppure è decisamente una lettura formativa rivolta ai grandi? Oppure è entrambe, sviluppando più livelli possibili di lettura (Biagioli 2011)? Le discussioni elaborate in merito iniziano inevitabilmente dalla questione dell'identità del Piccolo Principe. Nel volume di Jean-Pierre Guéno, *I ricordi del piccolo principe. Antoine de Saint-Exupéry: il diario di una vita*, del 2011 (Guéno 2011), il racconto delle vicende biografiche è affidato alla voce narrante del Principe stesso. Nella finzione immaginata da Guéno, la vocina si rivolge al suo autore dandogli del tu, come in una lunga conversazione: «Ti devo battezzare, a te che non mi hai mai dato un nome?» (Guéno 2011: 12). Bimbo splendido, dai ricci capelli biondi, sembra che il suo piccolo eroe sia stato modellato fisicamente su di lui «Quand il était enfant», se si fa affidamento sulle fotografie e sulle descrizioni della sua infanzia tramandate da biografi e testimoni. Così, ecco il principino identificato con il suo autore. Nell'omino biondo proveniente da un pianeta remoto, Antoine de Saint-Exupéry proietta se medesimo; e nel contempo forse proietta anche il figlio che avrebbe desiderato, come azzardano alcuni. Per altri, fra cui Alain Vircondelet, autore de *La véritable histoire du Petit Prince* per Flammarion nel 2008, tutto il racconto sarebbe invece costruito attorno alla figura della moglie: la dinamica della vicenda consisterebbe in una trasposizione del percorso del sentimento amoroso e il personaggio sarebbe stato disegnato sui tratti dell'amata Consuelo, la quale nel 1934 appariva con i capelli corti e ricci pettinati all'indietro, proprio come il grazioso personaggio. Nel saggio *L'essenziale è invisibile*, lo psicanalista Eugen Drewermann propone invece una lettura psicoanalitica, secondo cui la rosa designerebbe la madre e orienterebbe per contro il discorso sul tentativo di una ricomposizione del legame struggente con la figura materna (Drewermann 1993)⁸.

Una monografia pubblicata da Nizet nel 1975 a opera di Yves Monin indaga invece *L'ésotérisme du Petit Prince de Saint-Exupéry*. Un saggio entusiasta, a tratti quasi infervorato per questa linea di interpretazione argomentata con enfasi pari alla ampia documentazione di riferimento citata. Passando in second'ordine i discorsi su *Il Piccolo Principe* quale opera autobiografica destinata a un recupero del proprio vissuto personale, Monin mette in rilievo la dimensione mistica soggiacente il racconto, capace di evocare i testi sacri, le favole tradizionali, le narrazioni surrealiste, i racconti ermetici, tutto l'immaginario simbolico della cultura occidentale e mediorientale in area mediterranea. In quel breve scritto confluirebbero infinite opere esoteriche impostate secondo la grammatica dei racconti iniziatici per le loro immagini, il tono, la forma e i temi, i giochi di simboli. Perché di racconto iniziatico in fin dei conti si tratterebbe, come ribadisce del resto l'articolo di Anne-Isabelle Mourier *Le Petit Prince de Saint-Exupéry: du conte au mythe*, datato 2001. Il pozzo, il serpente, la pecorella sono presenti nelle mitologie occidentali e orientali, religiose e profane; la volpe appartiene all'immaginario

⁸ Nel 2008 è stata pubblicata la quinta edizione.

favolistico dell'Occidente sin dai tempi antichi. Si incontrano le medesime figure nella letteratura medievale, dalla canzone di gesta alla saga del Graal; tornano nelle favole di Charles Perrault. Nel piccolo bestiario de *Il Piccolo Principe* il serpente incarna il suo ruolo tradizionalmente trasmesso di animale iniziatico, senza tuttavia assumere le abituali connotazioni negative che lo associano in maniera univoca alla tentazione, alla ribellione, al peccato e alla morte. Se alla sua vista il pilota si spaventa, il principino invece lo accoglie quasi con gioia. Certo sarà poi quel rettile a provocare la morte del bimbo sulla terra: però si tratterà di morte salvifica, portatrice di bene e di salute, in quanto restituirà il piccolo al suo mondo lontano e alla sua amata rosa. Una morte iniziatica, rito di rinascita e di passaggio all'età adulta o a una dimensione superiore, più felice. Il veleno come goccia di morte e goccia di vita peraltro sono immagini discusse già da Gaston Bachelard ne *La terre et les rêveries du repos*, saggio del 1948. Stando poi al *Dictionnaire des symboles*, la stessa parola in arabo tradurrebbe tanto il termine «vita» e il «serpente»...

Un'altra dinamica incastonata nella tradizione della letteratura di formazione e di iniziazione racconta di un protagonista che – come il Piccolo Principe – si è smarrito in un mondo non suo, che non conosce, che è lontano dal suo ambiente, e dove fa conoscenze educatrici cammin facendo: un topos di tutte le letterature, da Dante a Defoe. Anche il motivo del *nostos*, cioè del viaggio di ritorno e della nostalgia della propria terra e degli affetti, pare ben presente, così come il rapporto con un fiore ricercato, la rosa, nelle sue infinite declinazioni simboliche, motivo certo non inedito nella storia culturale dell'Occidente di matrice giudaico-cristiana⁹. Il viaggio di allontanamento dalla rosa e la successiva speranza in un riavvicinamento alla medesima assume il significato della *quête*, la ricerca di un oggetto «magico», alle volte indefinito come lo è il Graal, ma salvifico, porta di accesso a una dimensione superiore nella fuga da una realtà dove non ci si sente a proprio agio. Parimenti, il deserto, luogo tradizionalmente capace di esercitare attrazione in chi vi si addentra (come del resto più volte afferma Saint-Exupéry nel rievocare i suoi voli sulle distese di sabbia), si configura nel contempo come il luogo della rivelazione del divino per antonomasia, sin dalla Bibbia; è il luogo della scoperta, della comprensione, di un messaggio: «Ce qui embellit le désert, [...] c'est qu'il cache un puits quelque part» (Saint-Exupéry 1981: 77). È il luogo e l'occasione per scoprire la bellezza dietro alle fattezze di ciò che si mostra esteriormente laido oppure di ciò che genera inquietudine: perché da qualche parte ci sarà sempre un pozzo d'acqua, ci sarà sempre vita, ci sarà sempre una scoperta nuova, secondo un gioco di richiami a quella vasta simbologia attorno all'elemento dell'acqua appunto come fonte di vita e di rigenerazione.

«Pic de la Mirandole du XX^e siècle», così viene definito Saint-Exupéry da Michel Brethenoux, che in un saggio pubblicato nel 2011 su "Etudes littéraires", si cimenta con la numerologia, andando a contare tutto nel racconto: il numero di domande che il piccolo porge all'aviatore, il ritorno sistematico del numero 3 e del numero 6. 3 sono le spine della rosa, 3 i buchi della scatola in cui si nasconde la pecorella, 6 sono i pianeti dove vaga il protagonista, 6 sono i personaggi incontrati nelle peregrinazioni e 6 sono le diverse tipologie di solitudini umane che essi rappresentano. 6 anni sono l'età del Principe e 6 anni separano l'incontro tra il piccolo e l'aviatore e il momento della stesura del racconto.

Non mancano infine le letture secondo una prospettiva religiosa, come nel volume di Pierre Lassus *La sagesse du petit Prince. A la recherche de l'enfant perdu avec Saint-Exupéry*, stampato nel 2014. Lassus rilegge il racconto alla luce del percorso esistenziale del suo autore e discute di un «Vangelo secondo Saint-Exupéry»: espressione forte ma nemmeno troppo, osserva quasi anticipando possibili rimostranze, se si pensa che Saint-Exupéry parlava di *Citadelle* in termini di sua Bibbia personale, una sorta di testamento spirituale. Così, in questa monografia la biografia dello scrittore è ripercorsa ancora una volta nei dettagli minuti, mettendo in risalto il genio di un uomo tormentato che dalle difficoltà personali ha saputo estrapolare e veicolare un messaggio

⁹ Lo studioso cita soprattutto Novalis (*Henry d'Ofterdingen*).

universale. Lassus riprende le già argomentate considerazioni sul significato inconsueto assegnato agli animali della tradizione culturale occidentale giudaico-cristiana: il serpente e la volpe, caricati di connotazioni meno negative, fino a diventare mentori positivi se capiti e accolti come tali. La volpe in fin dei conti dispensa il messaggio di saggezza più alto, affrancata dallo stereotipo della bestia scaltra, che ruba formaggi e tende trappole agli altri animali tramandato nella tradizione favolistica. Il serpente fa morire il Piccolo Principe affinché questi possa lasciare la terra dove non è felice e possa far ritorno sul suo pianeta. Ecco allora che *Le Petit Prince* viene paragonato a una parabola, tanto per lo sfondo quanto soprattutto per la natura di scritto palinsesto della narrazione: un racconto sotto cui giace un altro significato, un messaggio che Pierre Lassus interpreta come vicino al messaggio evangelico, dove si parla di un bambino venuto sulla terra che muore per rigenerare l'umanità.

In questa prospettiva interpretativa si collocano rielaborazioni nuove, come la fiaba allegorica per adulti di Maurizio De Sanctis, *Il piccolo principe della misericordia*, con illustrazioni di Andrea Bulzomì, realizzato dalle Edizioni Paoline nel 2015; e, soprattutto, il saggio del vaticanista Enzo Romeo, *Il Piccolo Principe commentato con la Bibbia*, pubblicato dalle edizioni Ancora sempre nel 2015, dove alla traduzione del racconto realizzata da Vincenzo Carella sono aggiunti commenti a fronte che rimandano al testo biblico.

Una pubblicazione recente ancora in sede italiana, dal titolo suggestivo, o forse commercialmente accattivante, *Il segreto svelato del Piccolo Principe: aforismi, scene memorabili e insegnamenti tratti dal Piccolo Principe; la rivelazione del segreto della sua bellezza* (Bibiano 2015), sembra voler mettere un punto fermo al lungo elenco di interpretazioni e rispondere al quesito circa il «perché» de *Il Piccolo Principe*, cioè circa le ragioni del suo successo imperituro e delle discussioni che seguita a suscitare. Senza perdersi nei meandri delle letture e riletture, l'autore preferisce concentrarsi sull'emozione, tratto distintivo di quest'opera e sua forza, capace di portare gli adulti a riflettere sul testo e nel contempo su se stessi: la voce del Principe lamenta che gli adulti non vogliono vedere altro che fatti certi e sicuri; così, nel disegno fantasioso che ne saggia la sensibilità, percepiscono un banale cappello, incapaci di scorgere un elefante inghiottito da un boa. Razionalizzando troppo, non sanno andare al di là delle apparenze, vedono con gli occhi ma non più con il cuore. Un messaggio tutto sommato semplice, in un libro che parla di quanto vi è di più importante al mondo: l'unicità e l'irripetibilità dei legami, il senso di appartenenza a qualcuno e a qualcosa, la sofferenza struggente per la separazione, l'inevitabilità del dolore, giacché le cose finiscono. Il «grande segreto svelato» è però che «l'essenziale nella vita è prendersi cura di qualcuno» con dedizione e amore: è il tempo dedicato ad assumere un valore. Un legame umano è sufficiente per portare vita nel deserto più arido, per risvegliare l'anima; è il pozzo che si scopre per caso nel deserto, e che salva. Così, alla resa dei conti nei percorsi interpretativi *Il Piccolo Principe* altro non sarebbe se non una variazione poetica sul tema del «vivere» (Monin 1975: 12). Chiunque celi (o non celi) il visino del protagonista e la sua esperienza di viaggio, questo racconto di fatto resta una storia di incontri in un mondo dove è difficile incontrarsi veramente (Vircondelet 2008: 187).

Si è parlato di Antoine de Saint-Exupéry in termini di creatore di un'«ecologia dell'anima» attraverso un racconto che aiuta a non cadere nella disperazione, che fa crescere e misurare lo spessore di cose e persone. Nel già menzionato volume di Jean-Pierre Guéno, *I ricordi del piccolo principe*, si legge che il personaggio preferito dello scrittore era in realtà il cacciatore di farfalle, un essere che insegue «un ideale realistico» (Guéno 2011: 192). Antoine ne abbozzò il disegno, poi questa illustrazione non poté rientrare nell'edizione definitiva.

Da questa prospettiva, il successo senza pari riposa sulla semplicità di fondo e sulla capacità di dialogare a più livelli: con piccoli e adulti, universalmente – da cui il potenziale per il riuso del testo in varie dimensioni contestuali, dal ludico al pedagogico, dal morale al linguistico. Un primo livello, quello di un racconto per l'infanzia, una bella favola delicata e profonda. Un secondo livello, quello di narrazione dove l'autore parla di sé, della chiave del mondo dell'infanzia che

sente di possedere anche da adulto, e che invita a coltivare in ciascuno, ridimensionando il valore assegnato alle cose che non hanno vera importanza (Gianolio 1975).

In un tentativo di rilettura e di bilancio dei differenti approcci a *Le Petit Prince*, tre parole-chiave, possono essere assunte come fili conduttori di un esercizio di analisi e di una ricerca sempre viva: agire, scrivere, vedere.

Agire. Saint-Exupéry fu uomo di azione. L'azione si impone quale punto di partenza per la realizzazione di sé e per arrivare al prossimo. Ovunque e qualunque sia il contesto in cui si svolge, l'azione è necessaria e deve essere ben fatta, portata a compimento. Il volo, e l'aereo come strumento che lo consente, permette di guardare il mondo da un'altra prospettiva, di innalzarsi dalla quotidianità e dalle dinamiche in cui si è incastrati e dalle quali si è accecati, in una stratificazione di immagini che sovrappongono «Saint-Exu» all'albatros di baudelairiana memoria. Azione non significa banalmente partire, prendere le distanze, allontanarsi. Significa anche forgiare l'uomo, secondo un concetto che ricorda lo *Zarathustra* di Friedrich Nietzsche, per predisporlo al compimento ultimo di se stesso. Sotto le sembianze di un'opera di riflessione, *Il Piccolo Principe* si svela innanzi tutto un'opera di azione, un appello al recupero dell'uomo *faber* che fa, crea, costruisce se stesso e il mondo attraverso l'azione.

Nell'ottica saintexuperiana, il potere creatore dell'artista e dello scrittore consiste nell'incidere su ciò che esiste, di indirizzare la vita intera, propria e degli altri, verso una verità, attraverso la propria opera. Creatore è certo l'artista, ma anche uno scienziato, un pilota che scopre una nuova rotta: ogni forma di scoperta e di costruzione diventa creazione. E il fervore permane la condizione essenziale per tale creazione e per il divenire dell'uomo stesso: è l'entusiasmo a ispirare e a accompagnare il fare, l'adesione all'opera in cui ci si impegna.

Scrivere. La creazione, intesa come scrittura, non sarà mai fine a se stessa. In un articolo pubblicato su "La Presse" il 19 aprile 1942, Saint-Exupéry dichiara di provare orrore della letteratura per la letteratura e confessa di aver scritto cose concrete perché ha vissuto «ardentemente», così che il mestiere ha determinato e definito il suo dovere di scrittore. Alla scrittura è arrivato proprio grazie all'azione. Del resto, già in una lettera indirizzata alla madre nel 1924 è possibile leggere il suo disprezzo verso coloro che scrivono per diletto: si scrive quando si ha davvero qualche cosa da dire (Guéno 2011: 188). A quelle righe fa da contrappunto un commento affidato a un'altra missiva, datata 1926, rivolta all'amica «Rinette», Renée de Saussine, che racchiude tutto il suo ideale d'arte: uno scrittore è tenuto a produrre «non un nouveau jeu de loto mais une nourriture»¹⁰ per i suoi lettori.

La questione del linguaggio diventa quindi l'assillo primo dell'autore, dal momento che questo strumento di cui si dispone per comunicare si rivela debole e limitato (Guéno 2011: 199), incapace di cogliere appieno la realtà umana e di esprimere il senso profondo delle cose: le parole sono cose vuote che occorre riempire. Lo scrittore si configura allora come colui che possiede la capacità e il compito di assegnare un nome alle cose, conferendo loro un significato, sfruttando il potenziale evocatore e incantatore del linguaggio, appropriandosene, trovando la corrispondenza tra il sentimento e l'espressione. Il linguaggio allora diviene sì dono divino ma pure ricerca frenetica del modo più efficace per esprimere concetti, stati d'animo e sentimenti, in una sfida – una traversata oseremmo dire – continua: perché «Le langage est une source de malentendus» (Saint-Exupéry 1981: 69). Non a caso, in una delle scene più toccanti del racconto la volpe propone al Principe, proprio in nome dell'amicizia, di stare seduti vicini, in silenzio: «Je te regarderai du coin de l'œil et tu ne diras rien» (Saint-Exupéry 1981: 69)¹¹.

Vedere. Opera un po' meno nota di Saint-Exupéry, l'ultima, rimasta incompiuta, pubblicata postuma, *Citadelle* riflette sul mestiere di scrivere, sul compito di creare modalità espressive, sul

¹⁰ Lettera a Rinette datata [Paris, 1926], in *Œuvres complètes*, vol. I, p. 794. Renée de Saussine, più anziana di Antoine, fu a lungo sua amica e corrispondente. Il loro carteggio è stato pubblicato per la prima volta nel 1953 da Plon (*Lettres à l'amie inventée*) e da Gallimard (*Lettres de jeunesse à l'amie inventée*).

¹¹ Cfr. la monografia di Valeria Gianolio e il saggio di Michel Quesnel.

ruolo dello scrittore e le possibilità o impossibilità della scrittura di comunicare veramente. Vi si legge che lo stile ha il compito di afferrare la realtà e di riversarla nella sua profondità sulla pagina del libro. Profonda, armoniosa, ricca di immagini e di metafore, per cui dimostra un autentico dono, incantatrice, talora familiare talora aulica, talora semplice talora sostenuta, talora lineare e scarna talora intensamente lirica, la prosa di Antoine de Saint-Exupéry affascina ed esercita un'affabulazione sul lettore. Ancora una volta le carte private vengono in soccorso: scrivendo a Renée de Sassine, Antoine puntualizza che prima di scrivere occorre «voir», vedere, nel senso di comprendere. Torna l'accezione assunta dai poeti sin dall'età romantica e fino a tutto il Simbolismo: penetrare la realtà, cogliendone i significati. Poiché «Il faut apprendre non à raisonner, mais à ne plus raisonner»¹².

Se esaminato sul piano della scrittura, *Il Piccolo Principe* è unanimemente reputato un piccolo gioiello di grazia, delicatezza, freschezza, di quel candore stupefatto (e nel contempo spietatamente inesorabile) di un piccolo che guarda alla vita, al mondo, agli altri esseri, alle cose belle e alle cose tristi. È una prosa classica, quella di Saint-Exupéry, raffinata; soprattutto, una prosa che esprime una passione, un percorso umano, una formazione nel senso di costruzione di un'anima. Al di là di ogni possibile, accettabile o opinabile interpretazione e lettura critica, ecco la potenza e il fascino magnetico di Saint-Exupéry e del suo *Petit Prince*, «opera senza tempo».

BIBLIOGRAFIA

- Banchini, F. (1986), *Letture di Saint-Exupéry*, Chieti, M. Solfanelli.
- Biagioli, N. (2001), *Le dialogue avec l'enfance dans Le Petit Prince*, in "Etudes Littéraires", vol. 33, n. 2, pp. 27-42.
- Bibiano, R. (2015), *Il segreto svelato del Piccolo Principe: aforismi, scene memorabili e insegnamenti tratti dal Piccolo Principe; la rivelazione del segreto della sua bellezza*, a cura di Roberto Bibiano, Siena, Barney.
- Bretenoux, M. (2001), *Saint-Exupéry, "Pic de la Mirandole du XX^e siècle"*, in "Etudes littéraires", vol. 33, n. 2, pp. 55-81.
- Carbonel, M.-H., Fransioli Martinez M. (2010), *Consuelo Sunsín Sandoval, comtesse Antoine de Saint-Exupéry: une mariée vêtue de noir*, Monaco [Paris], Editions du Rocher.
- Chevalier, J., Gheerbrant, A., (2000), *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont.
- Delange, R. (1948), *La Vie de Saint-Exupéry*, témoignages recueillis et rapportés par René Delange, suivi de *Tel que je l'ai connu*, par Léon Werth, Paris, Editions du Seuil [con raccolta di scritti di Saint-Exupéry in appendice].
- Drewermann, E. (1993), *Una interpretazione psicanalitica del Piccolo Principe*, Brescia, Queriniana editrice.
- Fayet, G. (2014), *Saint-Exupéry: un homme d'exception*, préface de Patrick Poivre D'Arvor, avant-propos de Bernard Piccard, Paris, Vilo.
- Gianolio, V. (1975), *Introduzione alla lettura di Saint-Exupéry*, Milano, Mursia.
- Guéno, J.-P. (2011), *I ricordi del piccolo principe. Antoine de Saint-Exupéry: il diario di una vita*, realizzazione grafica di Jérôme Pecnard, traduzione di Luisa Sarval, Milano, Bompiani.
- Lassus, P. (2014), *La sagesse du petit Prince. A la recherche de l'enfant perdu avec Saint-Exupéry*, Paris, Albin Michel.
- Monin, Y. (1975), *L'ésotérisme du Petit Prince de Saint-Exupéry*, Paris, Nizet.
- Mourier, A.-I. (2011), *Le Petit Prince de Saint-Exupéry: du conte au mythe*, in "Etudes Littéraires", vol. 33, n. 2, pp. 43-54.
- Quesnel, M. (2011), *La création chez Saint-Exupéry*, in "Etudes littéraires", vol. 33, n. 2, pp. 13-26.
- Saint-Exupéry, A. de (1981), *Le Petit Prince*, Paris, Gallimard.

¹² Lettera alla madre, datata [Paris, 1924], in *Œuvres complètes*, vol. I, cit., p. 743.

Saint-Exupéry, A. de (1994-1999), *Œuvres complètes*, par Michel Aurand et Michel Quesnel, Paris, Gallimard (“Bibliothèque de la Pléiade”), 2 voll.

Vircondelet, A. (2008), *La véritable histoire du Petit Prince*, Paris, Flammarion.

CRISTINA TRINCHERO • is Associate Professor of French Literature at the University of Turin, Department of Foreign Languages, Literatures and Modern Cultures. Her research activity concerns: authors' archives and press as sources to reconstruct and study cultural relations between France and Italy in the 18th, 19th (at the time of Risorgimento) and early 20th century; 18th-century French novel; French drama in the early 20th century; digital humanities.

E-MAIL • cristina.trincher@unito.it

LE LIBERTÀ DE IL PICCOLO PRINCIPE

Storie ordinarie di business in pubblico dominio

Oriana BOZZARELLI

ABSTRACT • *The Freedom of the Little Prince. Ordinary Tales of Business in the Public Domain.*

This paper deals with recognizing the public domain as a fundamental common heritage through a case study analysis. Public domain legal protection will be taken into account, too. In particular, the case study is referred to the universally known work of Antoine de Saint-Exupéry "Le Petit Prince", which in 2015 entered into public domain in all Europe apart France. In this Country, because of a number of measures, the works of Saint-Exupéry will be protected by copyright until 2032. In addition, the The Little Prince characters were registered by the aviator and writer's heirs as trademarks, which duration is potentially unlimited.

KEYWORDS • Public Domain, Copyright, Intellectual Property Rights, Public Interest, Commons.

«Di chi sono le stelle?» provocò l'uomo di affari.
«Non lo so, di nessuno», rispose il Piccolo Principe.
«Allora sono mie, che vi ho pensato per primo...
Quando tu hai un'idea per primo, la fai brevettare ed è tua»
da Il Piccolo Principe

1. Pillole di pubblico dominio ovvero quando la conoscenza diventa bene comune

Che cosa si intende con il termine pubblico dominio? Sotto il profilo del potenziale "sfruttamento" editoriale potremmo definire il pubblico dominio¹ una sorta di "stato di grazia" in cui si viene a trovare un'opera creativa - a prescindere dal *medium* attraverso cui essa è espressa - quando sono temporalmente scaduti i diritti d'autore in esclusiva che gravavano su di essa oppure quando un autore *ab origine* decide deliberatamente, tramite dichiarazione esplicita, di donare la propria opera creativa alla collettività. L'autore che in vita rilascia, condivide e diffonde in pubblico dominio la propria opera, ne consente a chiunque il libero riutilizzo, anche per fini commerciali, rinunciando a rivendicare qualsiasi utile pecuniario eventualmente ottenuto da terzi.

Un fatto è certo: il primo gennaio di ogni anno - anche se (come vedremo) con notevoli differenze legate alle legislazioni dei singoli paesi² e alle specificità dei diversi mezzi di

¹Per inquadrare giuridicamente il pubblico dominio si veda il contributo di Bozzarelli, O., Cognigni, C., Calabrese, V., Spiccia, N., Zanetti, P. (2014), *Il pubblico dominio a Torino: un tesoro per tutti!* in "Biblioteche oggi", XXXII, 9, pp. 48-59.

²Il concetto di pubblico dominio, per quanto riguarda le opere tutelate, non presenta un autonomo ed univoco riconoscimento giuridico ed è principalmente definibile in maniera deduttiva per differenza, a partire dalla normativa del diritto d'autore vigente nei diversi paesi. Ne consegue che i termini di ingresso delle opere in pubblico dominio possono variare e dipendono strettamente dalla decadenza delle tutele assegnate ai diritti degli autori nei vari ordinamenti giuridici. Il pubblico dominio viene sostanzialmente

espressione coinvolti - una nuova parte del patrimonio culturale mondiale entra in pubblico dominio e diventa disponibile liberamente per chiunque.

La scadenza dei termini di tutela dei diritti patrimoniali connessi al diritto d'autore sulle opere prodotte da autori deceduti da un certo numero di anni (in Italia il termine è di settant'anni) permette che i contenuti di migliaia di opere diventino un tesoro comune, ri-utilizzabile per le finalità più disparate: le opere "liberate" in pubblico dominio³ si possono ri-pubblicare, ri-adattare, eseguire in pubblico, mettere in scena, tradurre, riprodurre su ogni supporto, digitalizzare, ri-usare in maniera più o meno creativa e contaminata con diverse forme d'arte e altro ancora, senza obbligo di indennità o autorizzazione preventiva⁴.

gestito a livello nazionale e ogni paese stabilisce quali opere dell'ingegno o altre manifestazioni ne facciano parte ogni anno", cfr. op. citata, p. 50.

³ Negli ultimi anni istituzioni di prestigio come la *British Library*, la *New York Public Library* e il *Metropolitan museum of art* di New York hanno aperto il loro archivio al mondo, rendendo disponibili on line le immagini delle collezioni in pubblico dominio. La licenza *creative commons zero* (CC0) "pubblico dominio" ne consente il pieno riuso, anche a scopo commerciale.

⁴ In Italia i "beni culturali" posti sotto tutela del MIBACT - anche se facenti parte giuridicamente del pubblico dominio - sottostanno al Codice Urbani (Codice dei beni culturali e del paesaggio, Dlgs. 42/2004, modificato successivamente dal d. lgs. 24 marzo 2006, n. 156, dal d. lgs. 24 marzo 2006, n. 157, dal d. lgs. 26 marzo 2008, n. 62, e dal d. lgs. 26 marzo 2008, n. 63. La normativa è poi stata poi modificata dall'art. del D.L. 31 maggio 2014, n. 83.). La legislazione italiana dei beni culturali disciplina la tutela, la conservazione, la fruizione e la valorizzazione del patrimonio culturale del nostro paese. A questo proposito ci permettiamo di focalizzare, seppur brevemente, l'attenzione sul tema della riproduzione (fotografia o video) dei beni culturali; su questo fronte il decreto "Art Bonus" (DL 83/2014) ha introdotto delle semplificazioni riguardanti le modalità di riproduzione fotografica dei beni culturali di pubblico dominio, sia per le opere custodite nei musei che per i beni architettonici. In estrema sintesi: il ministero consente ai privati cittadini di riprodurre liberamente i beni culturali per uso personale o per motivi di studio, purchè senza scopo di lucro neanche indiretto. E' lecito effettuare fotografie di un bene culturale purchè si faccia ricorso a dispositivi privi di flash, non si utilizzino apparati professionali (cavalletti, stativi, luci particolari), non si arrechi disturbo ad altri utenti presenti. In questo modo il decreto "Art Bonus" del 2014 ha liberalizzato lo scatto fotografico per tutti i beni culturali. Un successivo emendamento, però, ha escluso dalla liberalizzazione la riproduzione di beni archivistici e librari, subordinandola, anche per scopi di studio e ricerca personale, ad autorizzazione e pagamento di un corrispettivo. La restrizione è stata motivata da ragioni economiche e di tutela del materiale documentario. Per approfondimenti si veda De Robbio, A. (2014) *Fotografie di opere d'arte: tra titolarità, pubblico dominio, diritti di riproduzione, privacy* in "Digitalia". 1, pp. 11-44. Occorre segnalare che, per contrastare l'emendamento restrittivo al decreto "Art Bonus", è nato nel 2014 il movimento "Fotografie libere per i beni culturali" a favore della riproduzione libera e gratuita delle fonti documentarie in archivi e biblioteche per finalità di ricerca, si veda <<https://fotoliberebcc.wordpress.com/tag/foto-libere-beni-culturali/>>, ultimo accesso 30 maggio 2017. Nel maggio 2016 il Consiglio superiore 'Beni culturali e paesaggistici' ha inoltrato una mozione per permettere l'estensione della libera riproduzione ai beni bibliografici e archivistici, qui <http://www.beniculturali.it/mibac/multimedia/MiBAC/documents/1463492168928_Mozione_Riproduzioni_CSBCP_16_maggio_2016.pdf>, ultimo accesso 30 maggio 2017.

"Gli sforzi del movimento ["Fotografie libere per i beni culturali"] si sono concentrati [anche] nella formulazione di una proposta di riforma della riproduzione dei beni culturali, accolta dal ministero e infine recepita dal parlamento, che l'ha tradotta in un emendamento di modifica dell'art. 108 del codice dei beni culturali, ora parte della legge annuale per il mercato e la concorrenza di prossima approvazione" cfr. Modolo, M. (2017), *Il dibattito sulla liberalizzazione della fotografia digitale in archivi e biblioteche quattro anni dopo l'appello di Reti Medievali* in "Reti medievali", 18, 1, p. 7-8.

Nei primi giorni di marzo del 2017 il Sottosegretario MIBACT Borletti Buitoni, in risposta ad una specifica interrogazione al Ministro sulla libera riproduzione in archivi e biblioteche presentata dagli Onn. Ghizzoni-Rampi-Manzi, ha annunciato la modifica in tempi brevi dell'art. 108 del Codice dei beni culturali "che precisa - rispetto al testo vigente - che nessun canone è dovuto per le riproduzioni richieste o eseguite da

Occorre comunque tener presente che, in ogni caso, i diritti morali ovvero l'altra *facies* di cui si compone il diritto d'autore "sono perenni, imprescrittibili, irrinunciabili e inalienabili e possono essere fatti valere senza limiti di tempo non solo dal titolare ma anche dai suoi eredi, e anche dopo la cessione dei diritti patrimoniali, da cui sono indipendenti"(Bozzarelli, Cognigni, Calabrese, Spiccia, Zanetti, 2014: 50).

L'attuale regime del copyright e la sua articolazione eterogenea nei diversi Stati ostacola lo scambio e la condivisione di conoscenza e di cultura. Le tecnologie digitali, in gran parte connesse all'inarrestabile diffusione pervasiva e orizzontale dei contenuti sulla Rete, hanno messo in luce da tempo i limiti del modello classico di proprietà intellettuale e suggeriscono la necessità di un aggiornamento delle norme legislative sul diritto d'autore nonché di una loro armonizzazione.

Il pubblico dominio, bene comune indispensabile, costituisce un potenziale fattore di crescita culturale, etica ed economica per l'intera società. Diffondere e promuovere la conoscenza del pubblico dominio tra i cittadini, aumentare la consapevolezza delle sue potenzialità nei percorsi formativi e nella prassi quotidiana degli operatori culturali (ed anche dei singoli cittadini)⁵ è un pre-requisito necessario per liberare le risorse creative ad esso collegate e metterle a disposizione per il pubblico libero riuso. A partire da queste considerazioni emerge in maniera chiara come un utilizzo ragionato e compiuto del pubblico dominio non possa non avere ricadute positive nei diversi ambiti dell'industria culturale e creativa e possa contribuire alla nascita di nuova conoscenza e di nuove opportunità di lavoro, *know how* e profili professionali: basti pensare all'universo del digitale, al *marketing* culturale e territoriale e molto altro ancora.

2. Un vero fenomeno editoriale

Il Piccolo Principe, l'opera più nota di Antoine de Saint-Exupéry (Lione, 29 giugno 1900 – Mar Tirreno, 31 luglio 1944), viene pubblicato in lingua inglese da Reynal & Hitchcock per la prima volta⁶ a New York il 6 aprile 1943⁷, seguito, dopo pochi giorni, dall'edizione in lingua

privati per uso personale o per motivi di studio, ovvero da soggetti pubblici o privati per finalità di valorizzazione, purché attuate senza scopo di lucro”; a tal proposito si veda la risposta scritta pubblicata giovedì 9 marzo 2017 nell'allegato al bollettino in Commissione VII (Cultura) 5-10281<<http://aic.camera.it/aic/scheda.html?numero=5-10281&ramo=C&leg=17>>, ultimo accesso 30 maggio 2017. Il 3 maggio 2017 è stato approvato al Senato il *Disegno di Legge annuale per il Mercato e la Concorrenza* (il testo completo è visionabile alla url <<http://documenti.camera.it/Leg17/Dossier/Pdf/AP0029F.Pdf>>, ultimo accesso 30 maggio 2017), contenente all'articolo 1, comma 172 (Semplificazione della riproduzione di beni culturali) le modifiche all'articolo 108 del codice BBCC. Ora il provvedimento deve passare alla Camera per l'approvazione definitiva.

⁵ Per rispondere, almeno in parte, a questi intenti è stato organizzato il Pubblico dominio #open festival, il primo festival italiano dedicato al pubblico dominio, che si è svolto a Torino dal 29 novembre al 3 dicembre 2016. A questo proposito si veda <http://www.pubblicodominioopenfestival.unito.it/it>, ultimo accesso 30 maggio 2017.

⁶ “Il Piccolo Principe uscì dapprima a New York, in francese e nella traduzione inglese. L'edizione originale della prima tiratura dell'opera fu di 260 esemplari (di cui 10 fuori serie), per l'edizione in lingua francese, e di 525 esemplari (di cui 25 fuori serie) per quella in inglese, tutti numerati e firmati dall'autore. L'edizione francese si differenzia solo perché, alla pagina 63, l'immagine del piccolo principe sulla sommità della montagna è ‘macchiata’ da un motivetto nero all'orizzonte che evocherebbe un uccello visto in lontananza. All'edizione originale seguì quella che è definita prima edizione, un'edizione corrente, non autografata, che si differenzia dall'originale poiché non contiene il giustificativo di tiraggio e la menzione di autografia fra la pagina di guardia e quella del sottotitolo”, cfr. Brandigi, E. (2013) *L'archeologia del graphic novel*, Firenze, FUP, p. 335.

⁷ Saint-Exupéry visse dal gennaio 1941 al marzo 1943 a New York, luogo in cui si era venuto a creare un *entourage* culturale molto vivo legato alla Francia (basti pensare che in questo periodo, per merito di alcune

francese. Solo tre anni dopo, nel 1946, viene pubblicato in Francia. Il testo è illustrato dagli acquerelli dello stesso Saint-Exupéry, disegni semplici ma originali, dal sapore teneramente naïf.

In Italia viene proposto per la prima volta nel 1949 da Bompiani, che ne aveva acquistato i diritti, nella traduzione curata da Nini Bompiani Bregoli (moglie di Valentino Bompiani).

Da allora *Il Piccolo Principe* non ha mai smesso di esercitare un fascino prodigioso sui lettori grandi e piccoli di tutto il mondo e, da vero **longseller**, è stato tradotto in oltre 250 lingue e dialetti⁸, vendendo più di 140 milioni di copie nei formati più diversi.

Le opere di Saint-Exupéry sono entrate in pubblico dominio in Europa nel 2015, a settant'anni dalla morte dell'autore, e tra tutte, proprio la "liberazione" di *Il Piccolo Principe* ha senza dubbio avuto un effetto dirompente sul mercato editoriale (e non solo), confermandosi l'opera della letteratura francese forse più letta in assoluto.

L'entrata in pubblico dominio del racconto ha scatenato una moltiplicazione delle sue edizioni/adattamenti/riduzioni, dai tascabili ad un euro, alle versioni cinematografiche, ai videogiochi e alle soluzioni 2.0 e molto altro. Solo in Italia a riproporre *Il Piccolo Principe* sono stati, ad esempio, Mondadori con tre edizioni distinte (edizioni Oscar, edizione Meridiani Paperback e edizione per ragazzi Oscar junior), Bompiani con due edizioni (quella "storica" ricordata poco sopra e una nuova edizione tradotta da Beatrice Masini), Garzanti nella collana Grandi Libri con traduzione di Massimo Birattari, Einaudi nei Super ET (a cura di Andrea Bajani), Piemme-Battello al Vapore con un'edizione rivolta alle scuole, Feltrinelli nei classici UE con prefazione di Chiara Gamberale e traduzione di Yasmina Melaouah, Gribaudo con un'edizione per bambini, Blonk con traduzione di Lucia Traina, Bit con la traduzione di Giuliano Corà, Giunti Junior con traduzione e prefazione di Arnaldo Colasanti, Sellerio con traduzione di Marina Di Leo, Newton Compton, White Star, Ancora, Fanucci e molti altri.

Nella sola Turchia⁹ sono state pubblicate oltre trenta diverse edizioni, tra cui una 3D pop-up e una al profumo di mandarino.

Il nuovo "indotto" commerciale generato dalla scadenza dei diritti d'autore per *Il Piccolo Principe* attesta in maniera inopinabile come in realtà il pubblico dominio non confligga con lo sviluppo delle politiche editoriali, ma al contrario possa contribuire non poco a rivivificarle.

case editrici, vennero pubblicati circa 240 volumi in lingua francese. A questo proposito si può consultare: Mehlman, J. (2000), *Emigrés à New York: French Intellectuals in War Time Manhattan, 1940-1944*, Baltimora and London, JHU Press). Prima di partire per la missione dalla quale non fece più ritorno, Saint-Exupéry regalò il manoscritto, gli acquerelli e alcuni schizzi originali de *Il Piccolo principe* alla giovane amica giornalista Silvia Hamilton. Un materiale corposo equivalente a quasi 30.000 parole ovvero verosimilmente il doppio rispetto all'opera pubblicata. La Morgan Library di New York acquistò nel 1968 questi preziosi materiali. Del 2013 è la mostra *The Little Prince: a New York Story*, organizzata proprio dalla Morgan Library, che ripercorre il processo creativo di Saint-Exupéry e rende manifesta una sua accurata attività di selezione in vista della pubblicazione finale della fiaba. Per la mostra si veda la sezione dedicata sul sito della Morgan Library <<http://www.themorgan.org/exhibitions/little-prince>>, ultimo accesso 30 maggio 2017.

⁸ La voce di Wikipedia francese "Le petit prince" ci informa che l'opera è stata tradotta nel "les langues les plus connues des cinq continents, mais aussi dans des langues moins répandues comme la langue corse, le breton, le tagalog aux Philippines, le papiamentu à Curaçao, le féroïen aux îles Féroé, le frioulan en Italie, l'aragonais en Espagne, le romanche en Suisse, l'irlandais (gaelique) en Irlande, le quichua en Équateur, le guarani au Paraguay, ainsi qu'en espéranto¹² et dans les nombreuses langues de l'Inde : le bengali, l'hindi, le télougou, le marâthî, le panjâbî, le tamoul, le malayalam¹³. En 2005, Le Petit Prince fut traduit en toba, une langue amérindienne du nord de l'Argentine, sous le titre So Shiyaxauolec Nta'a. C'est le premier livre à avoir été traduit dans cette langue après le Nouveau Testament."

⁹ Kaya, G. (2015) *Turkish versions of 'The Little Prince'* in "LRB blog", 26 febbraio <<http://www.lrb.co.uk/blog/2015/02/26/kaya-genc/turkish-versions-of-the-little-prince/>>, ultimo accesso 30 maggio 2017.

3. Quali diritti per *Il Piccolo Principe*

Un'analogia "eccitazione editoriale" a quella descritta poco sopra non si è verificata nella patria di Saint-Exupéry: in Francia, infatti, i diritti delle opere dello scrittore-aviatore resteranno ben saldi nelle mani dell'editore Gallimard fino al 2032. E non solo: altre tutele giuridiche stanno aleggiando sui personaggi de *Il Piccolo Principe*.

Cerchiamo di ricostruire la vicenda dei diritti de *Il Piccolo Principe*.

Il caso, in verità, è piuttosto intricato e trova la sua giustificazione nell'organizzazione del sistema legislativo francese. Sia il periodo temporale durante il quale hanno visto la luce le opere del nostro scrittore aviatore sia gli avvenimenti che hanno determinato la sua morte – come vedremo – hanno giocato a sfavore di un "naturale" ingresso della produzione letteraria di Saint-Exupéry nel pubblico dominio.

Lo scrittore-aviatore – capitano arruolato nell'*Armée de l'air* – è deceduto il 31 luglio 1944 durante una ricognizione aerea tra la Corsica e Lione, in circostanze a lungo rimaste misteriose¹⁰. La prima edizione de *Il Piccolo Principe* risale al 1943, un anno prima che Saint-Exupéry morisse in azione come pilota.

Il diritto d'autore in Francia¹¹ è disciplinato da una legislazione particolarmente bizantina che contempla eccezioni in grado di prorogare di molto la durata dei diritti di esclusiva: sono previste sia "estensioni di guerra" compensative dei mancati guadagni, ovvero estensioni temporali del diritto d'autore per i periodi relativi alla prima e alla seconda guerra mondiale¹² in ragione del fatto che nel periodo bellico l'attività economica è rallentata e non permette agli autori il pieno sfruttamento commerciale delle loro opere, sia una ulteriore speciale estensione di 30 anni in favore degli autori (o meglio dei loro eredi) "morts pour la France"¹³ ossia morti per la patria, come nel caso dell'aviatore-scrittore.

Ma i particolarismi legislativi francesi non finiscono qui. La direttiva dell'Unione europea del 1993, che ha fissato il termine del diritto d'autore a settant'anni dalla morte del medesimo, è stata recepita in Francia solo dopo il 1997. Inoltre lo Stato francese, aggiungendo un livello

¹⁰ Saint-Exupéry, in missione per acquisire mappe cartografiche precise in previsione dello sbarco degli alleati in Provenza, pilotava un Lightning p38 quando fu abbattuto da Horst Rippert, pilota tedesco dell'aviazione nazista. Il mistero sulla sua morte viene svelato dallo stesso ex pilota di caccia dell'aviazione tedesca ormai 88enne custode di questo segreto sino al 2008 "...après l'avoir suivi, je me suis dit, si tu fous pas le camp, je vais te canarder. J'ai tiré, je l'ai touché, le zinc s'est abîmé. Droit dans l'eau. Le pilote, je ne l'ai pas vu. C'est après que j'ai appris que c'était Saint-Exupéry. J'ai espéré, et j'espère toujours, que ce n'était pas lui. Dans notre jeunesse, nous l'avions tous lu, on adorait ses bouquins. Il savait admirablement décrire le ciel, les pensées et les sentiments des pilotes. Son œuvre a suscité la vocation de nombre d'entre nous. J'aimais le personnage. Si j'avais su, je n'aurais pas tiré. Pas sur lui.", cfr. Pradel, J., Vanrell, L., (2008), *Saint Exupéry, l'ultime secret: enquête sur une disparition*. Parigi, Éditions du Rocher. p. 124.

¹¹ "En France, l'œuvre de l'auteur du «Petit Prince» est encore protégée jusqu'en 2032, en raison de «prorogations de guerre» et de son statut d'auteur «mort pour la France»" afferma Johanna Luysen in *Liberation*, 3 giugno 2015 <http://next.liberation.fr/culture/2015/06/03/pourquoi-saint-exupery-est-il-tombe-dans-le-domaine-public-partout-sauf-en-france_1322085>, ultimo accesso 30 maggio 2017.

¹² Il periodo preso in considerazione non si riferisce alle sole battaglie francesi, bensì contempla il range temporale più esteso: 6 anni e 152 giorni per la prima guerra mondiale e 8 anni e 263 giorni per la seconda. Questa disposizione è stabilita dal *Code de la propriété intellectuelle*, titolo II Diritto d'autore, cap. III Durata della protezione, art. L. 123-8 e 9, disponibile on line < <https://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do?cidTexte=LEGITEXT000006069414&dateTexte=20160810>>, ultimo accesso 30 maggio 2017.

¹³ Questa disposizione è stabilita dal *Code de la propriété intellectuelle*, art. L. 123-10. A titolo di curiosità sono "morts pour la France" anche Guillaume Apollinaire, Max Jacob, Robert Desnos.

ulteriore di complessità, ha deciso che - per le opere interessate da proroghe speciali - il calcolo relativo alla durata del diritto d'autore deve essere effettuato a partire dal termine dei 50 anni dopo la morte dell'autore, fissato dalla normativa risalente al 1866¹⁴.

Date queste premesse il computo per Saint-Exupéry tiene conto dei 50 anni dopo la sua morte a cui si aggiunge una proroga di 38 anni (8 anni in virtù delle “estensioni di guerra, oltre al bonus di 30 anni di cui godono gli autori morti per la patria), arrivando così al 2032. Soltanto i lettori di Stati Uniti, Costa d'Avorio e Messico dovranno attendere di più dei francesi per leggere e utilizzare liberamente le opere di Saint-Exupéry: rispettivamente il 2039, il 2044 e il 2045.

Ad onor del vero la legislazione sul diritto d'autore – anche a livello mondiale – è molto complessa ed eterogenea, basti pensare che i termini relativi all'ingresso delle opere di un autore in pubblico dominio possono variare da Stato a Stato, passando dai 50 anni del Canada e del Giappone (che hanno liberato *Il Piccolo Principe* già nel 1995), ai 70 dell'Europa (con alcune eccezioni), ai 100 anni per il Messico come abbiamo potuto appurare poco sopra¹⁵.

Da questo scenario appare evidente la necessità di armonizzare (almeno) a livello europeo la legislazione sul pubblico dominio, come da tempo chiede a gran voce l'europarlamentare Julia Reda¹⁶.

¹⁴ Per approfondimenti si veda il testo normativo *Loi du 14 juillet 1866 Sur les droits des heritiers et des ayants-cause des auters* <<https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT00000522551&categorieLien=cid>>, ultimo accesso 30 maggio 2017.

¹⁵ “Negli Stati Uniti nessun'opera importante entrerà nel pubblico dominio fino al 2019 perché (a causa di Topolino [il *Copyright Term Extension Act*, noto anche come il *Mickey Mouse Protection Act* perché, approvato nel 1998, su forte spinta del gruppo della *Walt Disney Company* proprio per allungare la durata dei diritti d'autore sul cortometraggio *Steamboat Willie* la cui scadenza era prevista per il 2003, ha aggiunto vent'anni di diritti alle due tipologie di copyright esistenti all'epoca, quelli creati tra il 1922 e il 1978 e quelli creati dopo il 1978]) le leggi sul copyright, una entrata in vigore nel 1978 e una nel 1998, sono molto più severe e complesse. Per com'è la situazione ora: le opere pubblicate per la prima volta negli Stati Uniti prima del 1923 sono nel pubblico dominio mentre per quelle pubblicate dopo il 2002 il copyright dura per 70 anni dopo la morte dell'autore, come in Europa, a meno che la proprietà intellettuale non sia di un'azienda, nel qual caso il copyright può durare 95 o 120 anni a seconda dei casi. Per le opere pubblicate tra il 1923 e il 2002 c'è una casistica molto complicata. Solo alcuni esempi: il copyright delle opere pubblicate negli Stati Uniti tra il 1978 e l'1 marzo 1989 durerà almeno fino al 31 dicembre 2047, mentre quello delle opere pubblicate tra il 1923 e il 1977 e opportunamente registrate durerà fino a 95 dopo la data di uscita, quindi fino al 31 dicembre 2018 per le opere del 1923” da *Le opere che hanno perso il copyright nel 2017* in “Il POST Libri” (1° gennaio 2017), <<http://www.ilpost.it/2017/01/01/copyright-libri-2017/>>, ultimo accesso 30 maggio 2017. Aiuta a razionalizzare la situazione statunitense anche lo schema riassuntivo stilato dalla Cornell University “*Copyright Term and the Public Domain in the United States*” <<http://copyright.cornell.edu/resources/publicdomain.cfm>>, ultimo accesso 30 maggio 2017.

¹⁶ L'eurodeputata Julia Reda (del Partito pirata tedesco *Piratenpartei*), in seguito ad un incarico ricevuto dalla *Legal Affairs Committee*, ha presentato un *report* per una riforma del diritto d'autore e dei diritti connessi a livello europeo (riforma della Direttiva InFoSoc 2001/29), che è stato approvato dal Parlamento europeo il 9 luglio 2015. Nel *report* si afferma che il nostro continente non può continuare ad avere 28 legislazioni nazionali sul diritto d'autore, occorre superare la Direttiva del 2001 ed armonizzarla al contesto del mondo digitale. Il rapporto di Julia Reda intende tutelare il copyright attraverso una estensione più ampia e libera delle sue eccezioni, in modo tale da sfruttare al massimo il pubblico dominio, il riuso dei materiali ad esso collegati per creare nuovi servizi e per promuovere l'accesso alla conoscenza e all'informazione per tutti in Europa. Si può consultare il Rapporto Reda *on line* <<https://juliareda.eu/copyright-evaluation-report/full/>>, ultimo accesso 30 maggio 2017.

Sulla base delle indicazioni del report, il Commissario Günther Oettinger e il Vicepresidente dell'esecutivo UE Andrus Ansip sono stati incaricati di presentare una nuova proposta di riforma di legge. La bozza definitiva della nuova direttiva europea in tema di copyright, denominata *Proposal for a Directive on copyright in the Digital Single Market*, è venuta alla luce nel settembre 2016 ed ha - da subito - destato critiche molto accese, basti pensare che a soli due giorni dalla sua pubblicazione sono state lanciate petizioni

Tornando al racconto filosofico di Saint-Exupéry e alla situazione francese emergono anche altri elementi che rivelano in tutta chiarezza quanto *Il Piccolo Principe* sia in realtà “imprigionato” da una fitta rete di “protezioni”: non solo i diritti d’autore sull’opera, come abbiamo potuto osservare, hanno in Francia una durata di 88 anni scadendo nel 2032, ma anche i personaggi, le illustrazioni e persino il titolo del celebre racconto filosofico godono di una particolare tutela.

Gli eredi di Saint-Exupéry, tra i quali citiamo Olivier d’Agay pronipote dello scrittore-aviatore, hanno fondato la *Succession Antoine de Saint-Exupéry-d’Agay*, società¹⁷ che si occupa dei diritti delle opere di Saint-Exupéry ed inoltre protegge con marchi registrati distinti¹⁸, non usabili senza acquisirne la licenza, il titolo, le illustrazioni e i personaggi (tra cui il principe, la volpe, la rosa e il pianeta Baobab) de *Il Piccolo Principe*.¹⁹

Insomma appare credibile ipotizzare che gli eredi di Saint-Exupéry abbiano intuito le potenzialità de *Il Piccolo Principe* - una delle opere più lette al mondo - in termini di guadagni

affinché il testo venisse modificato, prima di essere sottoposto a votazione. Simone Aliprandi, citando le parole di Timothy Vollmer (*Policy Manager di Creative Commons*) ne focalizza i più evidenti punti critici: "In un mondo ideale, la direttiva avrebbe dovuto fornire un progressivo cambiamento delle politiche al fine di favorire un *marketplace* digitale unificato per tutta l’Europa. Avrebbe dovuto far decollare le attività economiche, sostenere le tecnologie e i servizi digitali innovativi, tutelare i consumatori e l’accesso alle informazioni. Avrebbe dovuto ampliare le opportunità per le imprese europee, le istituzioni culturali, il mondo dell’insegnamento e la comunità dei ricercatori. Invece, la proposta introduce misure protezionistiche per i titolari dei diritti mentre sostiene solo a parole gli utenti di Internet, gli insegnanti, le nuove imprese e i consumatori" (da Aliprandi, S. *Il copyright 1.1 europeo*, in Apogonline, 23/09/2016). Uno degli argomenti più discussi del *draft* è senza dubbio la proposta di introdurre nel mercato della stampa *on line* europeo un *ancillary copyright* (copyright ausiliario), una equa divisione dei guadagni tra il proprietario dei diritti dei contenuti e l’aggregatore che li distribuisce, finalizzato ad estendere i diritti degli editori anche agli *snippets* ovvero estratti di poche righe riassuntive di articoli di giornale e ai collegamenti ipertestuali (*link*) proposti dai motori di ricerca o dalle piattaforme di diffusione dell’informazione. Julia Reda ha attaccato con forza il testo presentato e si è fatta promotrice, con altri parlamentari europei, della campagna *#saveTheLink*, sostenendo che il legame tra aggregatori ed editori sia sostanzialmente simbiotico e che costringere i motori di ricerca a pagare per il diritto d’autore accessorio violi di fatto la concorrenza. Per una disamina giuridica relativa all’*ancillary copyright*, peraltro vigente in Germania e in Spagna, si veda l’articolo di Falce, V. e Bixio, M. L. *Verso un nuovo diritto connesso a favore degli editori on line. Brevi note su recenti derive (iper)-protezionistiche*, 2016, accessibile alla url <<http://www.dimt.it/index.php/it/notizie/15407-69verso-un-nuovo-diritto-connesso-a-favore-degli-editori-on-line-brevi-note-su-recenti-derive-iper-protezionistiche>>, ultimo accesso 30 maggio 2017. Altro nodo dolente è quello relativo all’eccezione per il *text and data mining*, tecnologie previste nel *draft* solo per istituzioni di ricerca e per scopi di ricerca scientifica. Julia Reda ne mette a fuoco le nefaste conseguenze: “non permettere ad altri attori come ricercatori indipendenti, giornalisti, hobbisti e aziende di utilizzare facilmente questi metodi di ricerca promettenti e non permettere agli istituti di ricerca di commercializzare le loro scoperte avrà un effetto negativo sulle scoperte nell’interesse pubblico”. Il testo *Proposal for a Directive on copyright in the Digital Single Market* ha registrato oltre 1000 emendamenti ed è, attualmente, ancora al vaglio del Parlamento europeo.

¹⁷ Per l’esattezza si tratta della *Succession Antoine de Saint-Exupéry – d’Agay*, fondata dagli eredi del pilota-scrittore per salvaguardarne l’eredità spirituale.

¹⁸ Calimaq (2014), *La malédiction du Petit Prince ou le domaine public un jour dissous dans le droit des marques?* in “S.i. Lex” <<https://scinfolex.com/2014/04/05/la-malediction-du-petit-prince-ou-le-domaine-public-un-jour-dissous-dans-le-droit-des-marques/>>, ultimo accesso 30 maggio 2017. I diversi marchi registrati dalla *Succession Antoine de Saint-Exupéry-d’Agay* sono accessibili sul sito della WIPO alla url <<http://www.wipo.int/branddb/en/>>

¹⁹ *Protecting The Little Prince in the public domain* in “Quill and Quire”, 26 marzo 2014 <<http://www.quillandquire.com/book-culture/2014/03/26/protecting-the-little-prince-in-the-public-domain/>>, ultimo accesso 30 maggio 2017.

legate al suo sfruttamento commerciale a 360° e abbiano trasformato in tutta fretta i personaggi del romanzo in marchi registrati, sottraendoli, almeno per il momento, al pubblico dominio. In questo modo *Il Piccolo Principe* è diventato una vera e propria miniera d'oro: la legge francese, infatti, prevede per i marchi registrati una protezione di 10 anni a partire dalla data di deposito, rinnovabile per l'eternità²⁰.

Il giro d'affari che ruota attorno al *Il Piccolo Principe* e ai "prodotti derivati" è presumibilmente ragguardevole: a Parigi nel XIII *arrondissement* ha la sua sede la *boutique* ufficiale²¹ che vende (anche *on line*) ogni sorta di *gadget* legato al racconto e ai suoi personaggi, ma esistono anche altri negozi che vendono prodotti a marchio *Il Piccolo Principe*; in Alsazia è nato nel 2014 un parco divertimenti a tema per bambini²² con "un percorso fiabesco che si snoda attraverso 31 aree tematiche, giochi e spettacoli per bambini, ma – soprattutto – esperienze che riguardano lo spazio, gli animali, le piante, l'acqua ed il cielo"²³.

La LEGO ha siglato un accordo e produce mattoncini ispirati ai personaggi del racconto, ed è del 2015 il film d'animazione tratto dal racconto e diretto da Mark Osborne. Persino in Giappone a *Il Piccolo Principe* è stato dedicato un museo e un parco tematico²⁴, oltre ad una fortunata serie televisiva di cartoni animati²⁵.

Sotto il profilo della proprietà intellettuale il caso de *Il Piccolo Principe* è per molti versi paradigmatico poiché, alla stregua di una cartina tornasole, fa affiorare e pone in risalto le enormi potenzialità economiche ed etiche che possono essere innescate da una buona gestione del pubblico dominio e al contempo rende palesi le più discutibili prassi finalizzate ad una tutela estrema del diritto d'autore: se a livello mondiale costituisce un esempio eccellente, diffuso e virtuoso di riuso - secondo le più diverse declinazioni - di un'opera creativa liberata dal pubblico dominio, al contrario in Francia rischia di diventare un "cattivo esempio" di eccessiva tutela dei diritti, supportato e appesantito dalla chiamata in causa di elementi provenienti dal diritto dei marchi. Il rapporto e l'intreccio che si viene a creare in questo caso tra diritto d'autore e diritto dei marchi offre l'occasione per un breve approfondimento. Rami distinti della "proprietà intellettuale" originariamente creati con differenti finalità: il diritto d'autore si occupa di proteggere opere dell'ingegno, ricompensando in questo modo lo sforzo dell'autore e incentivandolo a un'ulteriore produzione creativa, il diritto dei marchi²⁶ riguarda invece la

²⁰ In proposito si veda anche l'intervento dell'avvocato Pierrat, E. (2014), *Le petit prince des marques* <<http://www.cabinet-pierrat.com/le-petit-prince-des-marques/>>, ultimo accesso 30 maggio 2017.

²¹ Per avere una panoramica, amica dei prodotti derivati proposti dalla *Boutique officielle* "Le petit prince" <<http://www.laboutiquedupetitprince.com/fr/>>, ultimo accesso 30 maggio 2017.

²² Il parco alzasiano è prenotabile *on line* <<http://www.parcdupetitprince.com/>>, ultimo accesso 30 maggio 2017.

²³ Si veda Cappio, V. (2014), *Parco divertimenti per bambini: il Piccolo Principe* in "The family company" <<http://thefamilycompany.it/2014/07/05/parco-divertimenti-per-bambini-il-piccolo-principe/>>, ultimo accesso 30 maggio 2017.

²⁴ Il museo e il parco tematico (si veda <<http://www.tbs.co.jp/l-prince/>>), collocati in uno spazio espositivo di 1000 mq, hanno sede ad Hakone ai piedi del monte Fuji e, inaugurati nel 1999, ad oggi sono stati visitati da oltre un milione di persone. Anche il Marocco con il Museo Saint-Exupéry di Tarfaya vanta uno spazio dedicato a *Il piccolo principe*.

²⁵ *Hoshi no ojisama Petit Prince* è una serie televisiva animata giapponese trasmessa per la prima volta dal network giapponese TV Asahi dal luglio 1978 e da Rete 4 nel 1985.

²⁶ In Italia la normativa di riferimento è costituita dal Decreto legislativo del 10 febbraio 2005 n. 30 e successive modifiche, che ha introdotto nel nostro ordinamento il Codice della Proprietà Industriale. La definizione legale di marchio è contenuta nell'art. 7 del CPI "Possono costituire oggetto di registrazione come marchio d'impresa tutti i segni suscettibili di essere rappresentati graficamente, in particolare le parole, compresi i nomi di persone, i disegni, le lettere, le cifre, i suoni, la forma del prodotto o della

"proprietà industriale" e consente di distinguere i prodotti o i servizi di un'impresa da quelli di altre imprese concorrenti attraverso un segno distintivo, un marchio su cui viene riconosciuto ad un attore economico un diritto di monopolio. Il marchio consente al consumatore di individuare con facilità prodotti e servizi concorrenti e al contempo permette all'impresa di tutelare la propria reputazione. A differenza del diritto d'autore che si origina con la creazione dell'opera d'arte, il diritto di marchio si acquisisce tramite una procedura burocratica ovvero per mezzo della sua registrazione (nazionale, comunitaria o internazionale) o del suo uso. Inoltre per il marchio non sono previsti limiti temporali prefissati alla sua durata, perché la sua registrazione è rinnovabile per un numero indeterminato di volte a discrezione dal suo titolare. Il titolare di un marchio registrato gode di diverse tutele: può fare un uso esclusivo del proprio marchio per contraddistinguere i propri prodotti o servizi e può vietare a terzi l'utilizzo di tale marchio nella loro attività commerciale.

Registrare come marchi i personaggi di fantasia²⁷ è da tempo pratica consueta, basti pensare agli eroi dei fumetti. La novità, in situazioni analoghe a quella oggetto della nostra conversazione, risiede nel palese pericolo di strumentalizzazione del marchio registrato, sempre più considerato dai titolari (eredi) dei diritti d'autore una scappatoia per estendere il regime di monopolio di cui godono, oltre la data di ingresso di un'opera in pubblico dominio. Potrebbe prefigurare quasi una nuova forma di *copyfraud*²⁸, ma a questo proposito non vi è unanimità di pensiero sotto il profilo giuridico.

Quest'uso "spregiudicato" del diritto dei marchi mette, poi, in discussione il patto sociale esistente tra creatore e pubblico - posto alla base del diritto d'autore ovvero dalla forma di tutela appositamente creata per le opere dell'ingegno, sin dai tempi della rivoluzione francese - in ragione del quale agli autori viene riconosciuto un diritto limitato nel tempo, oltre cui le opere devono confluire nel pubblico dominio e alimentare così, in maniera virtuosa, il circuito della creazione.

Il diritto dei marchi, declinato in questa maniera, porta con sé lo spauracchio di una proprietà intellettuale dalla durata eterna, la certezza di un indebolimento del pubblico dominio e il rischio molto tangibile di diventare una forma di tutela prevalente anche per le opere dell'ingegno. E', infatti, attraverso un'oculata gestione dei marchi registrati che gli eredi di Saint-Exupéry (e non solo²⁹) hanno la possibilità di prolungare i loro diritti esclusivi, ben al di là del termine fissato dalla legge.

confezione di esso, le combinazioni o le tonalità cromatiche, purché siano atti a distinguere i prodotti o i servizi di un'impresa da quelli di altre imprese".

²⁷ A questo proposito è molto esplicito il sito del portale informativo per marchi e brevetti alla url <https://www.ufficiobrevetti.it/casi-studio/personaggio-di-fantasia/>, ultimo accesso 30 maggio 2017. Si veda anche Primiceri, S. , Spedicato, A. (2012). *Il diritto d'autore nelle opere a fumetti*, Roma, Primiceri, p. 109.

²⁸ Si veda ad esempio Langlais, P. C. (2012), *L'inverse du piratage, c'est le copyfraud, et on n'en parle pas* in "L'ors Rue89" <<http://rue89.nouvelobs.com/blog/les-coulisses-de-wikipedia/2012/10/14/linverse-du-piratage-cest-le-copyfraud-et-personne-nen-parle-228658>> ed anche Dargent, F. (2014), *Saint-Exupéry: le litige tranché au tribunal* in "Le Figaro" 27 marzo 2014 <<http://www.lefigaro.fr/livres/2014/03/27/03005-20140327ARTFIG00161-saint-exupery-le-litige-tranche-au-tribunal.php>>, ultimo accesso 30 maggio 2017.

²⁹ A questo proposito basti pensare ai personaggi di Tintin, Zorro e al famoso caso di Topolino. Come abbiamo visto precedentemente, per tutelare ed estendere i diritti d'autore di Topolino, nel 1998 è stato approvato in USA il *Copyright Term Extension Act* che farà entrare in pubblico dominio il topo più famoso del mondo nel 2023. Con ogni probabilità i lobbisti della Disney sono già all'opera per redigere una nuova legge "allunga-vita", ma se questo scenario non si avverasse e Topolino diventasse di dominio pubblico, le tutele rimarrebbero ugualmente forti. La Disney infatti possiede 19 marchi registrati per Topolino e i marchi

D'altro canto, peraltro, è corretto segnalare che la Corte di Parigi, in seno ad un'annosa controversia tra gli eredi di Saint-Exupéry³⁰, ha comunque riconosciuto la validità dei marchi registrati sul *Il Piccolo Principe*. E' altresì importante precisare che la stessa Corte ha ratificato unicamente la possibilità di depositare un marchio registrato su un personaggio di fantasia durante il periodo di normale tutela dell'opera dal diritto d'autore. Non è stato esplicitamente chiarito - e non è questione da poco - se questo marchio registrato sarà ancora legalmente valido quando l'opera entrerà in pubblico dominio³¹.

Sarebbe auspicabile che i marchi registrati sui personaggi di fantasia fossero validi solo per la durata di protezione del diritto d'autore dell'opera a cui appartengono, cessando i loro effetti legali di tutela all'ingresso dell'opera in pubblico dominio³². In ogni caso non dovrebbe essere permesso "sminuire la forza" del pubblico dominio, facendo leva sui diritti connessi. In Francia, nonostante il Rapporto Lescure³³ e il disegno di legge per il pubblico dominio presentato dal

registrati - come sappiamo - possono essere rinnovati *ad libitum*, rendendo di fatto impossibile la creazione di nuovi cartoni animati o prodotti per l'infanzia derivati dal personaggio.

³⁰ Chi sono gli eredi di Saint-Exupéry? Lo scrittore si era spostato nel 1931 con l'artista salvadoregna Consuelo Suncin Sandoval e non aveva avuto figli. Alla sua morte, come sappiamo improvvisa, non lasciò un testamento. La moglie Consuelo, poichè in assenza di testamento la legge francese attribuiva tutti i diritti alla famiglia di sangue, produsse alcuni documenti - rivelatisi però falsi - in cui Saint-Exupéry la nominava sua erede universale. La madre dello scrittore, al fine di evitare scandali che avrebbero potuto infangare la memoria del figlio, sciolse la diatriba nel 1947 con un compromesso: dividere a metà i proventi derivati dai diritti delle opere ma riservare alla sola famiglia i diritti morali ovvero le scelte editoriali. In questo modo una metà dei profitti sono andati alla famiglia dello scrittore, agli "eredi di sangue" ossia alla madre, la contessa Marie, e alle due sorelle (Simone e Gabrielle); il resto alla moglie Consuelo. Olivier d'Agay, attuale presidente della *Sucession Saint-Exupéry*, è un parente di secondo grado di Saint-Exupéry, nipote di Gabrielle (sorella di Antoine). Consuelo è mancata nel 1979, lasciando come legatario universale José Martinez Fructuoso, suo segretario personale (e precedentemente giardiniere).

³¹ A questo proposito negli Stati Uniti sono state intentate cause legali per contestare l'applicabilità e la validità dei marchi registrati sui personaggi di fantasia tratti da opere entrate in pubblico dominio. Ad esempio la Suprema Corte degli Stati Uniti si è già pronunciata sul rapporto tra diritto dei marchi e copyright nel 2003 (*Dastar Corp. vs Twentieth Century Fox Film Corp.*, <<https://supreme.justia.com/cases/federal/us/539/23/>>). In quell'occasione, la Corte ha dichiarato che l'uso di un marchio registrato non poteva avere l'effetto di impedire il riuso di un'opera già entrata in pubblico dominio; il giudice Antonin Scalia, nella sua decisione, ha dichiarato non necessario che il diritto dei marchi venisse utilizzato "*to create a species of mutant copyright law that limits the public's 'federal right to copy and to use expired copyrights...'*" e che così facendo si sarebbe potuto generare "*a species of perpetual patent and copyright*" in disaccordo con l'art. 1 della Costituzione degli Stati Uniti.

³² A questo proposito è senza dubbio innovativa una recente sentenza del Tribunale di Bari – Sezione specializzata in materia di impresa (Sentenza n. 953/2016) con cui viene sancito che il marchio non può sostituire ed "eternare" i diritti d'autore sul personaggio di fantasia; si veda anche la nota dell'Avv. Simona Lavagnini accessibile alla url <http://www.marchiebrevevettiweb.it/angolo-del-professionista/6206-il-tribunale-di-bari-afferma-che-il-marchio-non-puo-sostituire-ed-eternare-i-diritti-d-autore-sul-personaggio-di-fantasia.html>, ultimo accesso 30 maggio 2017.

³³ Nel 2013 Pierre Lescure, ex amministratore delegato di Canal+, ha presentato al Presidente della Repubblica francese François Hollande il rapporto "*Contribution aux politiques culturelles à l'ère numérique*" <http://www.culturecommunication.gouv.fr/var/culture/storage/culture_mag/rapport_lescurer/index.htm> (ultimo accesso 30 maggio 2017), con l'obiettivo di definire linee per una politica culturale adeguata all'era digitale, in grado di conciliare i diritti del pubblico e degli autori e di assicurare lo sviluppo delle industrie culturali francesi.

La relazione Lescure veicola 80 suggerimenti per adattare il quadro normativo francese in materia di politica culturale alla rivoluzione digitale in atto. Per quanto riguarda il tema del pubblico dominio una sintesi delle proposte si può consultare sulle pagine di wikipedia in francese <http://wiki.april.org/w/Fiche_C-12_du_rapport_Lescure_sur_le_domaine_public_num%C3%A9rique>.

deputato Isabelle Attard³⁴, la partita tra diritto d'autore, diritto dei marchi e pubblico dominio è ancora aperta.

In occasione del primo Festival francese del pubblico dominio, svoltosi a Parigi nel 2015³⁵, molta attenzione è stata dedicata al caso de *Il Piccolo Principe*. Gli organizzatori con l'aiuto del belga Peter Westenberg dell'associazione *Constant*, durante l'evento *Le Petit Prince au pays des Hackers*³⁶, hanno digitalizzato clandestinamente il testo del racconto, come gesto provocatorio e simbolico contro il "proibizionismo" francese e la mancanza di armonizzazione della legislazione europea in tema di diritto d'autore.

L'opera digitalizzata, per evitare ripercussioni legali negative agli organizzatori del festival in Francia, è stata resa accessibile in rete in francese su un sito belga³⁷ che "*possède un nom de domaine belge, appartient à un belge et est hébergé sur un serveur belge*"³⁸.

La vicenda de *Il Piccolo Principe* ci consente di toccare con mano quanto il pubblico dominio - bene comune di inestimabile valore alla stregua delle risorse naturali e del patrimonio fisico e autentico segmento del *welfare* della conoscenza - sotto la spinta dei più disparati interessi economici o di logiche protezionistiche, conosca quotidiane erosioni e tentativi di contenimento correndo il rischio di diventare una "specie rara" da tutelare e proteggere, pena la sua estinzione.

BIBLIOGRAFIA

- Aka (2015), *Le site belge du Petit Prince interdit aux Français*, in "Romaine Lubrique".
 Bozzarelli, O., Cognigni, C., Calabrese, V., Spiccia, N., Zanetti, P. (2014), *Il pubblico dominio a Torino: un tesoro per tutti!*, in "Biblioteche oggi", XXXII, 9.

ultimo accesso 30 maggio 2017. Ecco alcuni punti della riflessione di Lescure: l'espressione "pubblico dominio" non è presente in alcun testo normativo; occorre introdurre una definizione positiva di pubblico dominio all'interno del Codice della proprietà intellettuale in grado rafforzare la protezione stessa del dominio pubblico di fronte alle minacce che diverse pratiche, in particolare con l'avvento del digitale, possono rappresentare per lo stesso. La digitalizzazione, la riproduzione fedele di opere in pubblico dominio, consente la loro fruizione ad un'utenza molto vasta e pertanto va incoraggiata. Però il passaggio al digitale in molti casi determina "fenomeni di riappropriazione", suscettibili di limitare ancora una volta la libera circolazione del patrimonio pubblico ovvero vengono dichiarati diritti d'autore anche su digitalizzazioni fedeli di opere in pubblico dominio e, in alcuni casi, vengono attivate misure tecniche di protezione (ad esempio DRM) che ne impediscono la libera circolazione. Le riproduzioni fedeli di opere in pubblico dominio, senza servizi innovativi aggiunti, sono e devono restare di pubblico dominio: il cambiamento di supporto dell'opera non è condizione sufficiente per la nascita di nuovi diritti esclusivi. Lescure propone anche di modificare il Codice della proprietà intellettuale per consentire agli autori di autorizzare in anticipo l'entrata in pubblico dominio delle loro opere.

³⁴ Per approfondimenti consultare il Disegno di legge n. 1573 del 21/11/2013 <<http://www.assemblee-nationale.fr/14/propositions/pion1573.asp>> (ultimo accesso 30 maggio 2017) dedicato a "*Consacrer le domaine public, à élargir son périmètre et à garantir son intégrité*". Questa proposta di legge contempla una definizione positiva di pubblico dominio, l'introduzione del reato di *copyfraud* e molti "adattamenti" del diritto d'autore alle nuove pratiche digitali.

³⁵ Per visionare gli eventi proposti durante il festival consultare <<http://festivaldomainepublic.org/>>, ultimo accesso 30 maggio 2017.

³⁶ Si può prendere visione della documentazione fotografica dell'evento *Le Petit Prince au pays des Hackers* <<http://gallery3.constantvzw.org/index.php/Le-Petit-Prince-au-pays-des-Hackers>>, ultimo accesso 30 maggio 2017.

³⁷ Il sito è stato presentato il 7 febbraio 2015 a Bruxelles durante la giornata del pubblico dominio in Belgio, co-organizzata dall'Associazione Constant, la Biblioteca Reale del Belgio, Cinema Nova e CRIDS, <<http://www.saintexupery-domainepublic.be>>, ultimo accesso 30 maggio 2017.

³⁸ Si veda Aka (2015), *Le site belge du Petit Prince interdit aux Français* in "Romaine Lubrique", 30 marzo 2015 <<http://romainelubrique.org/telecharger-petit-prince-en-belgique>>, ultimo accesso 30 maggio 2017.

-
- Brandigi, E. (2013), *L'archeologia del graphic novel*, Firenze, FUP.
- Calimacq (2014), *La malédiction du Petit Prince ou le domaine public un jour dissous dans le droit des marques?*, in "S.i. Lex".
- Dargent, F. (2014), *Saint-Exupéry: le litige tranché au tribunal*, in "Le Figaro", 27 marzo 2014.
- De Robbio, A. (2014), *Fotografie di opere d'arte: tra titolarità, pubblico dominio, diritti di riproduzione, privacy*, in "DigItalia", 1.
- Kaya, G. (2015), *Turkish versions of 'The Little Prince'*, in "LRB blog".
- Langlais, P. C. (2012), *L'inverse du piratage, c'est le copyfraud, et on n'en parle pas*, in "L'ors Rue89".
- Lescure, P. (2013), *Contribution aux politiques culturelles à l'ère numérique* <http://www.culturecommunication.gouv.fr/var/culture/storage/culture_mag/rapport_lescur/index.htm> [consultato in data 30 maggio 2017].
- Mehlman, J. (2000), *Emigrés à New York: French Intellectuals in War Time Manhattan, 1940-1944*, Baltimora and London, JHU Press.
- Modolo, M. (2017), *Il dibattito sulla liberalizzazione della fotografia digitale in archivi e biblioteche quattro anni dopo l'appello di Reti Medievali*, in "Reti medievali", 18, 1.
- Primiceri, S., Spedicato, A. (2012). *Il diritto d'autore nelle opere a fumetti*, Roma, Primiceri.
- Pradel, J., Vanrell, L. (2008), *Saint Exupéry, l'ultime secret: enquête sur une disparition*, Parigi, Éditions du Rocher.
- Reda, J. (2015), *EU copyright evaluation report*, <<https://juliareda.eu/copyright-evaluation-report/>> [consultato in data 30 maggio 2017].

ORIANA BOZZARELLI • Graduated in Music, Arts and Performing Arts at the University of Bologna, and postgraduated at the Special School of Librarians and Archivists (University of Rome), she was head librarian in the Library of the Department of Law at the University of Genoa. Since 2007 she has been working at the University of Turin, within the University Library System (Digital Bibliographic Services and Technological Innovation) (electronic catalogue, social media for libraries, communication and cultural activities). Since 2014 she is the contact person of the Public Domain project at the University of Turin and in 2016 she co-organised, together with the Library System of the Politecnico of Turin and the Public Libraries of Turin, the Public domain #Open Festival of Turin, the first Italian festival dedicated to the promotion of the public domain. She is the author of several papers in the librarianship field, available on IRISaperTO, the open access repository of the Turin University. She was a member of the regional executive committee of AIB Piedmont (the Italian Association of Librarians) for training programmes.

E-MAIL • oriana.bozzarelli@unito.it

COSA SI PUÒ CREARE CON LE OPERE IN PUBBLICO DOMINIO?

Riusi digitali liberi del *Petit Prince*

Bianca GAI

ABSTRACT • *What Can You Create with Works in the Public Domain? Digital Reuses of The Little Prince.* This paper aims at collecting and analysing the free reuses of Saint-Exupéry's *Le Petit Prince*, as the novel has entered the Public Domain in many countries since 2015. The focus is on the spontaneous reuses on the Internet, excluding the derivative works controlled by the Saint Exupéry Estate. The reuse of Saint-Exupéry's novel follow two main paths. First, the textual reuses, ranging from translation and crowdsourced transcription, to social reading and academic text-mining. Second, the visual reuses, which belong to the most interesting digital culture sectors: audiovisual desing, virtual reality cinema and video game programming.

KEYWORDS • Public Domain, Digital Reuse, Spreadability, Remix Culture.

Dal 2015 sono decaduti in molti paesi del mondo i diritti d'autore sulle opere di Saint-Exupéry, tra cui il suo romanzo più celebre, *Le Petit Prince*. Ma quali sono le conseguenze della sua "liberazione" dalle restrizioni di *copyright*, nel panorama culturale internazionale? O, più concretamente, quali sono stati, dal 2015 ad oggi, i riusi creativi del *Petit Prince* resi possibili dalla sua entrata in pubblico dominio? La risposta a questi interrogativi è particolarmente complessa, perché le opere più note che derivano dal romanzo di Saint-Exupéry non sono in molti casi riusi liberi del testo. Si tratta al contrario di rielaborazioni fortemente pilotate dai detentori dei diritti ancora in essere, in particolare dalla famiglia dell'autore. La Succession Saint-Exupéry¹, infatti, non si limita a esercitare pressioni sull'industria dell'intrattenimento e sui creativi dei paesi le cui legislazioni non hanno ancora consentito la cessazione dei diritti sulle opere dell'autore francese, ma rivendica forme di controllo anche nei paesi in cui tali opere sono entrate in pubblico dominio. Continua per esempio a governare le opere derivate ispirate ai testi dell'autore avvalendosi dell'*escamotage* giuridico dei marchi commerciali registrati, per imporre gravi limitazioni allo sfruttamento commerciale dei principali personaggi del romanzo².

Ma la supervisione della famiglia Saint-Exupéry si estende anche al di là della formula dei marchi commerciali, basata su un seppure debole fondamento giuridico, per riguardare ad ampio raggio molte delle derivazioni creative importanti ispirate alle opere dell'autore. Supervisionato dalla Succession Saint-Exupéry è stato per esempio il progetto del film di animazione ispirato al romanzo girato da Marc Osborne nel 2015, *The Little Prince*. Così il regista ha rievocato in un'intervista i suoi contatti con gli eredi di Saint-Exupéry, cui ha sottoposto il progetto del film

¹ <http://www.antoinedesaintexupery.com/>.

² Cfr. l'articolo di Oriana Bozzarelli *Le libertà de Il Piccolo Principe. Storie ordinarie di business in pubblico dominio*, nel presente numero di «Ricognizioni».

per ottenerne l'approvazione: «Per vari mesi non ho avuto contatti con i produttori, solo con Olivier d'Agay, presidente del Saint-Exupéry Estate. Forse sono passati addirittura tre anni prima che mi ritrovassi davanti a una quindicina di membri dell'Estate, che doveva prendere una decisione in merito al progetto. Ero terrorizzato»³. Così tra i “producers and partners” del musical basato sul romanzo presentato nella stagione 2015/2016 al Calgary Theater in Canada, figurano gli eredi di Saint-Exupéry, e in particolare l'azienda cui è stata affidata la gestione del marchio del Piccolo Principe, la NDRL (No Doubt Right Label)⁴. Anche le opere testuali collegate al romanzo francese subiscono ancora forti limitazioni giuridiche. Il caso più eclatante riguarda l'opera *El regreso del Joven Principe*, concepita dal poeta argentino Alejandro Roemmers come continuazione del *Petit Prince*. La redazione del romanzo, che risale al 1999, non ha ottenuto l'avallo degli eredi di Saint-Exupéry fino al 2008, anno in cui ne è stata autorizzata la pubblicazione solamente in Argentina. In seguito la traduzione è stata approvata per la pubblicazione in moltissimi paesi, anche prima dell'entrata dell'opera in pubblico dominio (in Italia per esempio il libro è uscito in traduzione nel 2012, edito da Corbaccio, con il titolo *Il ritorno del giovane principe*). La Succession Saint-Exupéry non consente tuttavia, al momento, la pubblicazione del romanzo di Roemmers in Francia fino all'ingresso dell'opera originale in pubblico dominio per i lettori francesi.

Non sono quindi i casi precedenti i riusi dell'opera più adatti a illuminare gli effetti del pubblico dominio sulla produzione culturale. A questo scopo sarà utile, piuttosto, rintracciare i processi di diffusione spontanei, non controllati da forze esterne manovrate dai detentori dei diritti. Tale meccanismo di propagazione autonoma, che nasce nel contesto di Internet indipendentemente dalla questione dei diritti d'autore, può essere riportato al concetto di *spreadability* (diffondibilità), coniato dallo studioso di comunicazione americano Henry Jenkins nel saggio *Spreadable media* (Jenkins, Ford, Green, 2013). Secondo Jenkins, i contenuti culturali circolano sul web non solo per merito di strategie decise “dall'alto”, attuate da istituzioni culturali o dall'industria dell'intrattenimento, ma anche in virtù di fenomeni di propagazione “dal basso”, attivati liberamente dall'utenza della rete.

La rielaborazione creativa dei contenuti in ambiente digitale, da parte di utenti professionisti del settore ma anche di semplici amatori, è una caratteristica riconducibile anche alla categoria della *remix culture*, teorizzata dal docente di legge americano Lawrence Lessing, all'interno del saggio *Remix: Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*. La libertà di appropriazione e ricreazione delle opere, scrive Lessing, genera valore sociale e culturale all'interno della società contemporanea, consentendo di superare una fruizione passiva della cultura, basata sul semplice consumo, in direzione di una sua riappropriazione attiva e produttrice da parte del pubblico. Secondo lo studioso, le attuali limitazioni di *copyright* non solo si rivelano di scarsa utilità per arginare la diffusione illegale di contenuti protetti da diritti, ma limitano il sostegno da parte delle istituzioni culturali ed educative alla creatività espressa dalla cultura del *remix*, generando un danno per l'intera società (Lessing, 2008). Su questi presupposti si basa l'esigenza di allargare le maglie delle concezioni attuali del diritto d'autore, così come la necessità di politiche istituzionali di sostegno alle pratiche di riuso creativo di materiali non soggetti a limitazioni di *copyright*.

Di qualche utilità potrà essere, allora, l'esplorazione del valore emergente dai riusi creativi liberi di opere in pubblico dominio, che si intende affrontare qui a partire dal *Petit Prince*. I riusi “spontanei” del *Petit Prince* che è stato possibile ricondurre con certezza all'entrata dell'autore in pubblico dominio delineano due filoni: rielaborazioni che si possono definire *testuali*, che sfruttano cioè le stratificazioni di significati del testo e la sua apertura alla comunità dei lettori

3

http://www.repubblica.it/spettacoli/cinema/2015/11/24/news/mark_osborne_computer_e_disegni_per_raccontare_un_sogno_ecco_il_mio_piccolo_principe_-128054338.

⁴ <http://www.thelittleprincethemusical.com/producers-partners/>.

(istituita con forza già dall'opera originale, a partire dall'*explicit*, in cui l'autore invita i lettori a cercare il piccolo principe e a contattarlo in caso di successo) e rifacimenti *visuali*, che sfruttano invece tutte le potenzialità iconiche del romanzo (già native, in potenza, all'interno di un romanzo arricchito di illustrazioni di mano dello stesso autore).

Le derivazioni di tipo *testuale* che manifestano una più rapida diffusione nel momento in cui un'opera rientra nel pubblico dominio sono le traduzioni. Dal 2015 si è assistito infatti a un'impennata delle traduzioni del *Petit Prince* pubblicate da case editrici e disponibili per la vendita all'utente finale. La cessazione dei diritti connessi all'opera apre tuttavia scenari diversi, che esulano dal mercato editoriale tradizionale. Si segnala in particolare la traduzione italiana con testo a fronte, disponibile gratuitamente nei formati ePub, PDF e Kindle AZW, a cura della casa editrice Liberi Pomi fondata dal bibliotecario milanese Franco Perini⁵. La traduzione è rilasciata in licenza Creative Commons (attribuzione, non commerciale, condividi allo stesso modo)⁶ e realizzata con un font ad alta leggibilità per i lettori con dislessia (il carattere EasyReading). L'apertura del testo, resa possibile dalla sua appartenenza al pubblico dominio, riguarda quindi sia il regime giuridico scelto, che mantiene per l'opera di arrivo una licenza aperta favorevole al riuso, sia le tecnologie tipografiche adottate, che si traducono nell'usabilità dell'opera anche da parte di un'utenza svantaggiata. A dimostrazione della velocità di circolazione delle opere innescata dalla pubblicazione con licenze open e formati aperti, il romanzo è entrato dopo solo un anno nella biblioteca digitale libera Wikisource (Fig. 1), progetto fratello di Wikipedia che accoglie testi digitali in pubblico dominio, all'interno del quale è stato formattato in *crowdsourcing* dalla comunità online che si dedica alla piattaforma⁷.

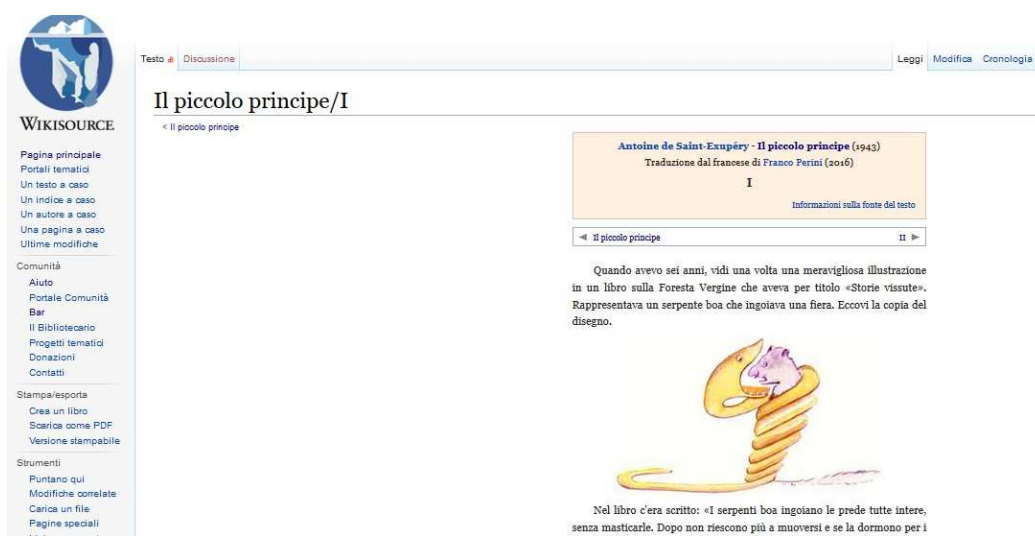


Fig. 1. *Il Piccolo Principe* su Wikisource.

Altra tipologia di riuso favorita dal pubblico dominio è il *social reading*, attività di annotazione collaborativa dei testi online resa possibile dalla loro disponibilità in formato digitale e favorita dalla loro diffusione sul web con licenza aperta (Stein, 2013 e Cavalli, 2015). La pratica del *social reading* contribuisce a creare uno strato di materiali aggiuntivi ancorati al testo di partenza, che spesso viene arricchito di riferimenti ad altri contenuti online. È il caso per esempio

⁵ <http://piccolo-principe-ebook.blogspot.it/>.

⁶ <http://creativecommons.it/>.

⁷ https://it.wikisource.org/wiki/Il_piccolo_principe.

del commento al *Petit Prince* gestito collaborativamente sul sito Genius⁸, piattaforma di riferimento della comunità online di fan della musica rap che condivide conoscenza musicale alimentata in *crowdsourcing*. Il romanzo è qui sottoposto a rilettura da parte degli utenti del portale, che oltre ad annotare semanticamente il testo, costruiscono legami contestuali con altri materiali reperibili gratuitamente online: opere digitali in pubblico dominio⁹, pagine Wikipedia dedicate ad argomenti correlati¹⁰, video di approfondimento su Youtube¹¹. Si assiste a una riattualizzazione del testo nel nuovo contesto digitale di cui è entrato a fare parte, per esempio attraverso riferimenti tratti dal mondo dei videogiochi¹². In virtù di questa rielaborazione sociale del testo di partenza, condotta attraverso mezzi puramente digitali, si realizza quindi una profonda riappropriazione dell'opera da parte della comunità, che la rilegge alla luce del proprio sistema valoriale: la sezione del capitolo XIII del *Petit Prince* dedicata alla figura dell'uomo d'affari viene glossata, per esempio, da una strofa della star del rap Notorius B.I.G, corredata da un'immagine .gif del rapper, dai link alla versione commentata del pezzo e alla scheda descrittiva dedicata all'artista disponibile sulla stessa piattaforma Genius (Fig. 2).¹³

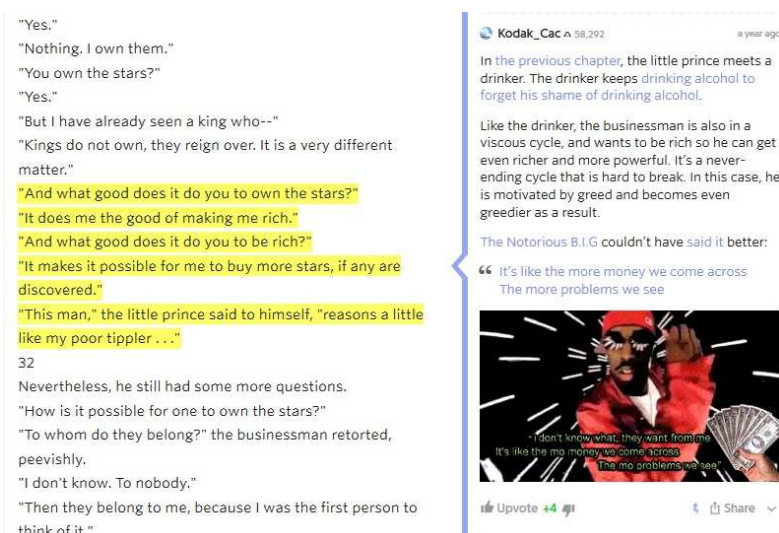


Fig. 2. Il capitolo XIII del *Petit Prince* annotato dalla comunità dei rapper su Genius.

La possibilità di essere manipolate liberamente rende le opere in pubblico dominio oggetti di indagine privilegiati nei settori del *text-mining* e del *data-mining*. Il *Petit Prince* è stato per esempio scelto per un'operazione di *text-mining* collaborativa di contesto accademico avviata nel 2009 (Fig. 3), che si è basata dichiaratamente sul testo dell'opera caricato su Wikilivres Canada, paese dove l'autore francese è in pubblico dominio dal 1995 (Martins, 2012). Si tratta di una mappatura in UNL (UNL Universal Networking Language), linguaggio di marcatura che rappresenta dati semantici estratti da testi in lingua naturale, usato per sistemi di traduzione automatica o di *information retrieval*¹⁴. Il testo è stato selezionato, riportano i curatori del progetto, perché offriva la possibilità di sperimentare il linguaggio di marcatura in un ambito letterario e narrativo mai affrontato fino a quel momento. Ma è stato prescelto anche in virtù della sua ampia diffusione e traduzione in diverse lingue, che lo hanno reso un campione adatto a

⁸ <http://genius.com/albums/Antoine-de-saint-exupery/The-little-prince>.

⁹ <http://genius.com/1467221>.

¹⁰ <http://genius.com/1519268>.

¹¹ <http://genius.com/1466379>.

¹² <http://genius.com/1546823>.

¹³ <http://genius.com/9057380>.

¹⁴ <http://www.unlweb.net/unlarium/index.php?corpus=explore&proj=ul001>.

studiare le caratteristiche linguistiche di un testo letterario in un contesto d'uso molto ampio e trasversale a codici linguistici diversi (Martins, 2012). La cronologia e le premesse teoriche del progetto sono indicative quindi del valore collettivo generato dalla liberazione dei testi in regime di pubblico dominio: l'operazione sarebbe stata legalmente impossibile in un paese in cui il testo fosse stato ancora sottoposto a restrizioni di *copyright*.



The screenshot shows the UNL interface for the text of 'Le Petit Prince'. The interface includes a navigation menu on the left with options like Home, Corpus, Dictionary, Grammar, KB, Memory, Tagset, Tools, Profile, About, and Help. The main content area displays the text of 'Le Petit Prince' in a table format with 15 numbered sentences. The UNL logo is visible in the top left corner.

ID	SENTENCE
1	Le Petit Prince.
2	À Léon Werth.
3	Je demande pardon aux enfants d'avoir dédié ce livre à une grande personne.
4	J'ai une excuse sérieuse:
5	cette grande personne est le meilleur ami que j'ai au monde.
6	J'ai une autre excuse:
7	cette grande personne peut tout comprendre, même les livres pour enfants.
8	J'ai une troisième excuse:
9	cette grande personne habite la France où elle a fait et froid.
10	Elle a besoin d'être consolée.
11	Si toutes ces excuses ne suffisent pas, je veux bien dédier ce livre à l'enfant qu'à été autrefois cette grande personne.
12	Toutes les grandes personnes ont d'abord été des enfants.
13	Mais peu d'entre elles s'en souviennent.
14	Je corrige donc ma dédicace:
15	À Léon Werth quand il était petit garçon.

Fig. 3. Mappatura in linguaggio UNL del testo del *Petit Prince*.

Tra gli esempi di riusi visuali, emblematico di una nuova forma di produzione e diffusione dei contenuti è *El principito*,¹⁵ il progetto audiovisuale ispirato al *Petit Prince* del videomaker portoricano Lorenzo Ortiz. Si tratta di un omaggio al padre dell'artista, David Ortiz Anglerò, intellettuale portoricano morto nel 2014, il quale nel 1976 aveva prodotto una lettura radiofonica del romanzo. Il figlio bambino trovò la registrazione della trasmissione radiofonica e si identificò immediatamente con il personaggio del piccolo principe, credendo che l'opera fosse stata scritta dal padre per lui. Su questo dato biografico si fonda il gioco di sovrapposizioni temporali che anima il progetto dell'opera, a partire dalla sua realizzazione materiale. Il suono è infatti prodotto tramite la digitalizzazione della registrazione radiofonica, per mantenere "la consistenza e la magia dell'analogico". Le immagini sono una rielaborazione cromatica dei disegni originali dell'opera, con un effetto *vintage* "da pellicola rovinata", che le distanzia temporalmente. Interessante soprattutto il modello di diffusione, che è rappresentativo del nuovo ambito in cui ci muoviamo. L'opera non è stata pubblicata nel senso tradizionale del termine, ma la sua idea è stata veicolata sul web tramite diversi canali, alla ricerca di un pubblico potenziale: l'entrata in pubblico dominio del romanzo originale ha consentito infatti la propagazione di materiali relativi al progetto su Internet (Vimeo, Youtube, Facebook) (Fig. 4) e in occasione di presentazioni in musei e gallerie d'arte di Puerto Rico. La distribuzione di materiali, garantita dal regime di pubblico dominio dell'opera di partenza, non coincide quindi con la pubblicazione, ma con un'iniziativa di *fundraising* organizzata dall'autore per generare interesse e fidelizzare un pubblico disposto a finanziare la sua realizzazione¹⁶. La libera disponibilità in pubblico dominio dell'opera di ispirazione, che rende libero l'autore di muoversi in una campagna promozionale del proprio progetto senza pagare *royalties*, sembra favorire una modalità di pubblicazione che si scarta dai tradizionali canali di vendita editoriale, per rientrare invece nei nuovi meccanismi di distribuzione tipici della *sharing economy* (Aigrain, 2012). Si prevede infatti qui, invece della remunerazione calcolata a valle sul valore dell'opera tipica del mercato editoriale tradizionale,

¹⁵ <https://vimeo.com/107161975>.

¹⁶ Cfr. l'intervista all'autore: <https://vimeo.com/107277692>.

una retribuzione dell'autore a monte, attraverso un sistema di *crowdfunding* (cfr. Vassallo, 2014) reso possibile dalla libertà di diffusione di materiali.



Fig. 4. immagine tratta dal video trailer del progetto *El principito* di Lorenzo Ortiz, disponibile su Vimeo.

Altro riuso basato sulle qualità visuali dell'opera è *The Rose and I*, adattamento del *Petit Prince* in *virtual reality* ad opera della start-up Penrose Studios¹⁷, gruppo di artisti e sviluppatori che sperimentano usi artistici della realtà virtuale, secondo una tendenza recente che si sta diffondendo anche nel settore del cinema indipendente (Page, 2015), tanto che il film è stato presentato nella "New Frontier Section" del Sundance Film Festival 2016. Lo spettatore, che indossa un casco per la realtà virtuale, viene posto al centro di un sistema solare dominato da un pianeta, su cui avviene l'incontro del piccolo principe con la rosa (Fig. 5). Il sistema di tracciamento del movimento consente allo spettatore di camminare intorno alla scena variando la distanza. Si tratta di un'esperienza immersiva: la libertà di movimento e i suoni naturalistici registrati da oggetti reali veicolano la sensazione di avere una parte nel film.



Fig. 5. immagine tratta dal film in realtà virtuale *The Rose and I* (Penrose Studio).

¹⁷ <http://www.penrotestudios.com/stories/2016/4/13/the-rose-and-i-at-sundance-2016>.

L'opera di Saint-Exupéry, sia per l'ambientazione spaziale sia per la presenza di illustrazioni grafiche d'autore, si presta molto alle interpretazioni in 3D. Esistono infatti altri adattamenti in realtà virtuale dell'opera, tra cui per esempio una realizzazione presentata alla notte bianca di Melbourne nel 2014¹⁸. Qui però il piccolo principe agisce da avatar dello spettatore, che ne interpreta direttamente il personaggio, muovendosi come lui. Nella realizzazione di *The rose and I* invece il piccolo principe è l'oggetto dell'osservazione dello spettatore. Si introduce cioè una prospettiva di sguardo, che si apre su una realtà virtuale a tre dimensioni, che varia a seconda della posizione dello spettatore. La soluzione tecnologica sembra così riprodurre il punto di vista del lettore del *Petit Prince* di fronte al personaggio, quel continuo alternarsi di prossimità e distanza, intimità e meraviglia che sperimenta nei suoi confronti chiunque affronti le pagine del romanzo.

Infine, uno dei riusi più complessi dell'opera è avvenuto in un settore apparentemente molto lontano dal contesto letterario, e che invece è sempre più considerato, recentemente, ambito di sperimentazione di forme artistiche e di un approccio collaborativo alla creazione di contenuti: lo sviluppo di videogame (Jenkins, 2005 e Pearce, 2006). Nel mondo dei videogame, tra l'altro, la pratica del *remix* di materiali culturali preesistenti, anche a livello amatoriale, rappresenta una prassi molto frequente, soprattutto nella veste della riscrittura del codice di videogiochi commerciali, il così detto "modding" (abbreviazione per "modifying") (Scacchi, 2010).

Il ruolo del pubblico dominio, e dell'opera di Saint-Exupéry in particolare, come fonte d'ispirazione artistica emerge per esempio nell'ambito del *Global Game Jam*, evento annuale di sviluppo di videogiochi realizzato in contemporanea mondiale presso centinaia di sedi accreditate, in cui ogni *team* di sviluppatori ha il compito di realizzare in poche ore un videogioco ispirato a un tema principale e ad alcuni temi secondari. Tra i temi secondari dell'edizione 2015 figura il pubblico dominio, e in particolare le opere i cui diritti d'autore sono cessati in quell'anno, tra cui appunto *The Little Prince*. Il pubblico dominio è stato cioè selezionato come uno dei "diversifiers" indicati agli sviluppatori tra le suggestioni e i "constraints" per orientare lo sviluppo del software, rinnovando un'attenzione al tema che era già emersa nel 2014 attraverso il richiamo alla figura di Aaron Swartz (l'eroico programmatore e attivista statunitense morto suicida dopo essere stato arrestato per aver scaricato in massa articoli dell'editore JSTOR): «*Honor Aaron Swartz. The game only uses materials found in the public domain*». Ecco quanto prevede uno dei punti del programma 2015:

Public Domain Class of 2015: Make a game based on the works entered to Public Domain on 1st January 2015 - for instance works of Wassily Kandinsky, Edvard Munch, Edith Sitwell, Piet Mondrian, Antoine de Saint-Exupéry, Felix Nussbaum, Filippo Tommaso Emilio Marinetti, Glenn Miller, Flannery O'Connor, and Ian Fleming (cough, James Bond, cough), depending on your country¹⁹.

Il *Petit Prince* ha avuto molto successo come tema di partenza per lo sviluppo da parte dei videogamers partecipanti all'evento. Tra le realizzazioni più riuscite, da segnalare è *Es war einmal in der Wüste*²⁰, una "text adventure" in cui l'utente interagisce con il testo originale in traduzione tedesca, e con una rivisitazione in bianco e nero delle illustrazioni, selezionando il proprio percorso individuale di esplorazione del contenuto (Fig. 6). La realizzazione è interessante per la ripresa sotto forma di *gamification* del paradigma dell'ipertesto, teorizzato a partire dagli anni 90 per descrivere la struttura del testo digitale (Landow, 1992), e per l'uso iconico delle immagini,

¹⁸ http://next-technologies.net/media/little_prince/index.html.

¹⁹ <http://globalgamejam.org/global-game-jam-diversifiers>

²⁰ <http://globalgamejam.org/2015/games/es-war-einmal-der-w%C3%BCste>.

che assieme ad ancore ipertestuali diventano i nodi da cui si dipartono le biforcazioni navigabili della narrazione.



Fig. 6. *Es war einmal in der Wüste*, videogioco ispirato al *Petit Prince* sviluppato al GGJ 2015.

Altro esempio è *The Relatively Little Planet*²¹, notevole per l'uso del remix con altri materiali culturali, quali la relatività einsteiniana, e per un uso "narrativo" del punto di vista, che complica il trattamento del punto di vista dell'opera originale. Nel gioco è infatti possibile agire alternativamente come volpe, come cassetta delle pecore o come piccolo principe. Ogni personaggio possiede diverse abilità ed è chiamato ad affrontare problemi causati da variazioni della gravità su un pianeta che rievoca il *setting* interplanetario del romanzo di Saint-Exupéry.



Fig. 7. *The Relatively Little Planet*, videogioco ispirato al *Petit Prince* sviluppato al GGJ 2015.

Nel saggio *Spreadable Media*, Jenkins e gli altri coautori definiscono le caratteristiche per cui un testo si diffonde più di altri, individuando peculiarità tecniche, giuridiche e contenutistiche. Le prime sono particolarmente significative per le istituzioni culturali, perché identificano qualità che possono essere valorizzate da interventi mirati di politica culturale. Caratteristica tecnica è per esempio l'*afferrabilità*, cioè la rispondenza del formato testuale di partenza a requisiti tecnologici che rendano i materiali facilmente portabili e condivisibili. In questo caso il ruolo

²¹ <http://globalgamejam.org/2015/games/relatively-little-planet>.

chiave delle istituzioni, all'interno per esempio di progetti di digitalizzazione e di promozione di opere in pubblico dominio, consisterà nel mantenere alti standard di interoperabilità dei materiali derivati dalle opere originali. Una responsabilità delle istituzioni si individua anche in relazione alle caratteristiche giuridiche: le opere "diffondibili" non sono normalmente sottoposte a *copyright*, ma sono riconducibili ad altre forme di gestione dei diritti d'autore (per esempio le licenze Creative Commons). Indispensabile allora da parte dei soggetti che operano nel settore culturale non solo la cura dei diritti connessi alle opere di partenza dei progetti di digitalizzazione, ma anche l'attribuzione di licenze adeguate alle opere di arrivo, che è opportuno sottoporre al regime giuridico più libero possibile (IFLA, 2014). Infine il saggio *Spreadable Media* individua il ruolo di caratteristiche contenutistiche, apparentemente non influenzabili dall'azione delle istituzioni culturali, se non nei processi di selezione delle opere di riferimento per iniziative di promozione culturale: le opere "producenti" contengono fili sciolti, significati che eccedono le capacità del testo di disciplinarli, lacune al di là del controllo del testo. Sono quindi più predisposte alla diffusione opere che presentano più punti di ingresso, e di conseguenza un potenziale espressivo accessibile ad *audience* disparate, così come la capacità di farsi riconfigurare dal lettore in base al suo retroterra individuale, ai suoi interessi e inclinazioni (Jenkins, Ford, Green 2013).

Come emerge da questi esempi, *Le Petit Prince* possiede le caratteristiche tipiche di un testo "diffondibile": si presta al riuso da parte di specifiche *audience*, al *remix* con altri contenuti culturali, all'aggancio con l'esperienza individuale del lettore. Se tuttavia il concetto di *spreadability* è nato in prima battuta in riferimento alla cultura di massa, è possibile applicarlo anche alla cultura alta? È lo stesso Jenkins a risponderci, istituendo nel suo blog, *Confessions of an Aka-Fan*, un paragone tra la ricezione delle opere di massa da parte dei fan e la ricezione delle opere alte: il fruitore di una grande opera artistica non sperimenta di norma l'intimità e la partecipazione tipica della *fan culture*. Tuttavia, argomenta lo studioso, non c'è nulla di intrinseco ai testi alti che li renda meno "producenti". A distanziarli dal lettore, e a trasformarli quindi in contenuti percepiti come statici, è soltanto il modo in cui siamo abituati a fruirne, a partire soprattutto dall'esperienza scolastica. Molti autori della grande letteratura, Shakespeare per esempio, erano al contrario fortemente ancorati a una cultura popolare di cui potrebbero ancora far parte. Seguendo l'intuizione propositiva di Jenkins, è possibile ritenere, in conclusione, che la promozione del pubblico dominio, come incentivo alla diffusione e al riuso creativo dei testi, possa rappresentare un importante strumento a nostra disposizione per recuperare l'intimità e la partecipazione perdute con i testi della tradizione (Jenkins, 2006).

BIBLIOGRAFIA²²

- Aigrain, Ph. (2012), *Sharing: Culture and the Economy in the Internet Age*, Amsterdam, Amsterdam University Press, <http://www.oopen.org/search?identifier=409602>.
- Cavalli, N. (2015), *Come promuovere la lettura attraverso il social reading*, Milano, Editrice Bibliografica.
- IFLA (2014), *Linee guida per pianificare la digitalizzazione di collezioni di libri rari e manoscritti*, trad. it. a cura di BEIC, <https://www.ifla.org/files/assets/rare-books-and-manuscripts/rbms-guidelines/guidelines-for-planning-digitization-it.pdf>.
- Jenkins, H. (2005), *Games, the New Lively Art*, in J. Goldstein, J. Raessens, a cura di, *Handbook of Computer Games Studies*, Cambridge (Mass.), MIT Press, <http://web.mit.edu/21fms/People/henry3/GamesNewLively.html>.
- Jenkins, H. (2006), *Can One Be A Fan of High Art*, http://henryjenkins.org/2006/07/can_one_be_a_fan_of_high_art.html.
- Jenkins, H., Ford, S., Green, J. (2013), *Spreadable media. Creating value and meaning in a networked culture*, New York, New York University Press, 2013.

²² Link verificati il 30/3/2017.

-
- Landow, G.P. (1992), *Hypertext. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore, London, John Hopkins University Press.
- Lessing, L. (2008), *Remix: Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*, London, Bloomsbury, <https://archive.org/details/LawrenceLessigRemix>.
- Lessing, L. (2006), *Convergence culture: where old and new media collide*, New York, New York University Press.
- Martins, R. (2012), *Le Petit Prince in UNL*, in LREC 2012, Eighth International Conference on Language Resources and Evaluation, http://www.lrec-conf.org/proceedings/lrec2012/pdf/879_Paper.pdf.
- Page, Dan (2015), *How virtual reality will change the cinematic experience*, in «The Guardian», 30 January.
- Peirce, C. (2006), *Games AS Art: The Aesthetics of Play*, in «Visible Language», 40, 1, pp. 66-89.
- Scacchi, W. (2010), *Computer game mods, modding, and the mod scene*, in «First Monday», vol. 15, n. 5, <http://firstmonday.org/article/view/2965/2526>
- Stein, B. (2013), *A Taxonomy of Social Reading: a proposal*, <http://futureofthebook.org/social-reading/>.
- Vassallo, W. (2014), *Crowdfunding nell'era della conoscenza. Chiunque può realizzare un progetto. Il futuro è oggi*, Milano, Franco Angeli.

BIANCA GAI • is honorary research fellow at the University of Turin, where she recently received her Ph.D. in Comparative Literature. She works at the Digital Library of the University of Turin and is an expert in electronic academic publishing and digital communication. Her research interests focus on 18th-century French literature, the evolution of the book in the digital age and the Public Domain. Her latest publications include: “Il libro infinito. La narrativa italiana scopre l’ebook” (Neos Edizioni 2013); “Le collezioni bibliografiche digitali” (Carocci 2013); “Costruire il libro del futuro. Dematerializzazione, geolocalizzazione e realtà virtuale” (“Quadri. Quaderni di RiCOGNIZIONI” 2016).

E-MAIL • bianca.gai@unito.it

IL PICCOLO PRINCIPE LIBERATO: NUOVE TRADUZIONI IN AMBIENTE «PUNTOZERO»

Un esperimento digitale

Federica POGLIANO

ABSTRACT • The Little Prince Unbound. New Translations in the Digital Environment. The paper intends to compare three Italian translations (Bompiani 1949-2014, Blonk 2016) of the French masterpiece *The Little Prince*, following its entry in the Public Domain. As the original text has been included in an internet platform (https://via.hypothes.is/http://wikilivres.ca/wiki/Le_Petit_Prince#annotations:ePix5C76EeaFHK_nd4qRsA) open to comments, discussion and opinions, the paper also looks at the novel's "new" digital life. Finally, the comparative study will look at a further translation, which recently came out on the Internet (https://it.wikisource.org/wiki/Il_piccolo_principe).

KEYWORDS • Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, Public Domain, Translation.

Nel 2015, in Italia, a settant'anni dalla morte dell'autore, sono scaduti i diritti di uno dei libri più noti e venduti al mondo: il capolavoro di Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*.

Dal momento in cui decadono i diritti, un'opera entra nel pubblico dominio, il che ne favorisce la "rinascita" grazie a nuove traduzioni e nuovi utilizzi perché passa a far parte del patrimonio collettivo e della cultura generale dell'umanità, ed è quindi libera. Ogni traduzione o riscrittura può essere realizzata senza dover richiedere autorizzazioni o compensi per i detentori dei diritti, agevolando in questo modo la produzione e la diffusione di ulteriori versioni nel mondo del web.

Così, per *Il Piccolo Principe*, oltre alla versione storica del 1949 curata dalla casa editrice Bompiani e alla sua ri-traduzione del 2014, sono state proposte di recente sia traduzioni a cura di altre affermate case editrici italiane, sia versioni in lingua italiana a cura di editori emergenti, rendendo possibile la riscoperta non soltanto di quel racconto ma, in un effetto-domino, anche di altre opere meno note di Saint-Exupéry, che a loro volta sono state oggetto di traduzioni o ritraduzione, il che ha permesso quella piena valorizzazione che i diritti dovrebbero tutelare e che invece, all'atto pratico, finiscono per limitare.

Il "caso" de *Il Piccolo Principe* ha stimolato un progetto di dissertazione di laurea in Scienze della Mediazione Linguistica animato dalla volontà di indagare come, e soprattutto se, le diverse traduzioni di uno stesso libro variano a seconda del traduttore, della casa editrice, della tipologia di lettore e del contesto storico-culturale in cui sono state realizzate.

L'analisi, il confronto e il commento di tre traduzioni italiane selezionate a campione sono al centro del lavoro: si sono prese in considerazione la prima traduzione edita da Bompiani¹ del 1949, firmata da Nini Bompiani Bregoli, e l'ultima², del 2014, realizzata da Beatrice Masini più una recente versione³, opera di Lucia Traina⁴, stampata dai tipi di Blonk, editore digitale impostosi negli ultimi tempi, e pubblicata nel 2016.

Le tre versioni sono state sottoposte a un'accurata lettura e, attraverso lo studio dei principi che regolano la grammatica e la pratica traduttiva, è stato possibile confrontarle da diversi punti di vista. Particolare rilievo ha assunto la comparazione tra le due versioni di Bompiani, collocate in epoche molto distanti, ma anche il raffronto tra il lavoro di un editore "storico" e quello di una casa emergente.

Per facilitare tali analisi e comparazione sono state create tabelle atte a mostrare porzioni di testo significative, ponendole a fronte. Parallelamente, i materiali sono stati trasposti in ambiente digitale dove le riflessioni e i commenti sulle tre soluzioni traduttive, trasferiti su una piattaforma che riporta l'originale in lingua francese, li mette a disposizione della comunità e nel contempo offre la possibilità di discutere attorno alle soluzioni date.

Le tre versioni. In prima battuta si riscontra come la versione del 1949, quella "storica", risulti strettamente debitrice verso il contesto cronologico in cui è stata prodotta, lo dimostra la scelta di alcuni termini inevitabilmente poco utilizzati oggi, almeno tra i più giovani. Si nota inoltre una propensione per una traduzione *sourcière*⁵, fedele all'originale, come è possibile rilevare nei seguenti estratti:

[...] découvrit enfin une route.	[...] <u>scoperse</u> alla fine una strada.	[...] <u>scoprì</u> finalmente una strada.	[...] <u>scoprì</u> una strada.
Et <u>il se servait</u> du volcan éteint comme d'un tabouret.	E <u>adoperava</u> il vulcano spento come uno sgabello	E si <u>serviva</u> del vulcano spento come di uno sgabello	E <u>utilizzava</u> il vulcano spento come sgabello.
<u>Il est quelquefois sans inconvénient de remettre à plus tard son travail.</u>	<u>Qualche volta è senza inconvenienti rimettere a più tardi il proprio lavoro.</u>	A volte si può anche rimandare un lavoro, e non succede niente.	Certe volte non succede nulla se si rimanda un dovere.

Come possiamo notare nell'esempio sopra riportato, la versione del 1949 propone una traduzione letterale del testo originale, corretta dal punto di vista grammaticale ma con un effetto nella lingua d'arrivo meccanico, persino forzato. Le traduzioni del 2014 e del 2016 appaiono invece più *cibliste*⁶, termine utilizzato per indicare una traduzione fedele all'originale per il messaggio e il contenuto ma non per la forma. Questo tipo di traduzione, si sa, ha come obiettivo quello di rispecchiare maggiormente il contesto, il lettore e la lingua d'arrivo.

¹ Saint-Exupéry A., *Il Piccolo Principe*, Bompiani Editore, 1949. Traduzione a cura di Nini Bregoli.

² Saint-Exupéry A., *Il Piccolo Principe*, Bompiani Editore, 2014. Traduzione a cura di Beatrice Masini.

³ Saint-Exupéry A., *Il Piccolo Principe*, Blonk Editore, 2016. Traduzione a cura di Lucia Traina.

⁴ <https://www.blonk.it/autore/lucia-traina/> [consultato in data 26/05/2017].

⁵ “[...] j’appelle « sourciers » ceux qui, en traduction (et, particulièrement, en théorie de la traduction), s’attachent au signifiant de la langue du texte source qu’il s’agit de traduire”.
Ladmiral, J.R. (2014): *Sourcier ou cibliste*, Paris, Editions Les Belles Lettres.

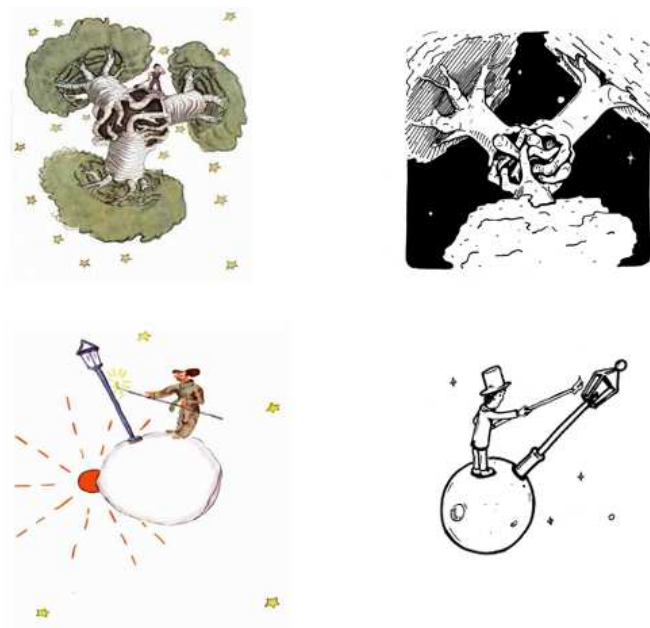
⁶ “[...] les « ciblistes » entendent respecter le signifié (ou, plus exactement, le sens et la « valeur ») d’une parole qui doit advenir dans la langue-cible”. *Ibid.*

La versione del 2014, appartenendo alla stessa casa editrice, si può considerare come il miglioramento della versione del '49 per la correzione di alcuni errori e per lo svecchiamento di alcune parti. Tuttavia, essa appare molto ancorata alla struttura e alle modalità di traduzione della prima, fatta eccezione per alcune sezioni.

La proposta di Blonk si configura al contrario come una traduzione originale, del tutto contemporanea, “attualizzata”, la reinterpretazione del linguaggio e delle immagini, a cura di Cesare Botti, giovane designer, che “rilegge” e ridisegna l’universo del Piccolo Principe con gli occhi del XXI° secolo. Blonk tenta di far “rivivere” l’opera nel mondo moderno, dimostrandosi a tutti gli effetti *cibliste* e dandoci una versione del racconto che, peraltro, si assume non pochi rischi, in quanto la traduttrice decide di cambiare alcuni dei brani più importanti e più noti in maniera anche piuttosto drastica.

Come osservano Boero e De Luca ne *La letteratura per l’infanzia*⁷, facendo riferimento a un testo di letteratura per l’infanzia non si può effettuare una rigida separazione fra parola scritta e immagine, poiché si rischierebbe di impoverirlo. Proprio per questo motivo è inevitabile sottolineare che la versione di Blonk lavora su un altro livello rispetto alle prime due, ossia interviene, oltre che sul testo, anche sui disegni di Saint-Exupéry, ridisegnando quelle celebri illustrazioni che ci arrivano direttamente dall’autore, quelle immagini immediatamente riconoscibili a prima vista e note a tutti. L’obiettivo di questo atto che possiamo definire di “rivoluzione” è stato quello di estrarre l’opera dal suo tempo e portarla a noi in maniera che potesse raccontare quella vicenda facendola arrivare ai contemporanei con un linguaggio, anche quello iconico, che fosse loro più vicino.

I disegni proposti da Blonk sebbene appaiono coerenti con la linea intrapresa sin dall’inizio dalla casa editrice, ossia proporre “una storia bella con delle belle parole e con dei bei disegni”⁸, ci rendiamo conto immediatamente che, ridisegnando quelle immagini in forma digitale, esse perdono la magia e il fascino che invece quelle originali, uscite dalla mano e dall’ispirazione dello scrittore, suscitano ancora oggi. In secondo luogo, i colori, che universalmente e a maggior ragione negli originali di Saint-Exupéry svolgono una funzione simbolica fondamentale nel gioco di significati e rimandi di un testo dagli infiniti livelli di lettura, vengono meno nelle illustrazioni in bianco e nero.



⁷ Boero P., De Luca C., *La letteratura per l’infanzia*, Editori Laterza, 1996.

⁸ Cfr. <https://www.blonk.it/blonk-bookcity-milano/> [consultato in data 03/06/2017]



Il Piccolo Principe in versione «puntozero». Come accennato sopra, si è voluto sperimentare un approccio “digitale” nel lavoro di comparazione di soluzioni traduttive. Allo scopo il testo originale francese è stato inserito online su *hypothes.is*, piattaforma aperta alle discussioni sul web, sfruttando le sue funzioni di annotazione per consentire l’inserimento di commenti e la presa di appunti su notizie, blog, articoli scientifici, libri e altro ancora.

Trattandosi di risorsa del web, il trasferimento del lavoro su *hypothes.is* dà la possibilità a chiunque di realizzare le proprie annotazioni, aggiungendole a quelle di altri e creando quindi, in un’ottica di lettura condivisa e collaborativa, una rete di discussione, scambio di informazioni, di opinioni e curiosità attorno al libro e alle sue versioni in lingua italiana.

Come si può osservare nelle immagini qui di seguito riportate, la piattaforma offre la possibilità di evidenziare una parola o una frase e, contemporaneamente, di aprire una finestra sulla destra dove inserire l’annotazione, individuandone anche l’autore.

— Alors mon coucher de soleil ? rappela le petit prince qui jamais n’oubliait une question une fois qu’il l’avait posée.
 — Ton coucher de soleil, tu l’auras. Je l’exigerai. Mais j’attendrai, dans ma science du gouvernement, que les conditions soient favorables.
 — Quand ça sera-t-il ? s’informa le petit prince.
 — Hem ! Hem ! lui répondit le roi, qui consulta d’abord un gros calendrier, hem ! hem ! ce sera, vers... vers... ce sera ce soir vers sept heures quarante ! Et tu verras comme je suis bien obéi. »
 Le petit prince bâilla. Il regrettait son coucher de soleil manqué. Et puis il s’ennuyait déjà un peu :
 « Je n’ai plus rien à faire ici, dit-il au roi. Je vais repartir !
 — Ne pars pas, répondit le roi qui était si fier d’avoir un sujet. Ne pars pas, je te fais ministre !
 — Ministre de quoi ?
 — De... de la Justice !
 — Mais il n’y a personne à juger !
 — On ne sait pas, lui dit le roi. Je n’ai pas fait encore le tour de mon royaume. Je suis très vieux, je n’ai pas de place pour un carrosse, et ça me fatigue de marcher.
 — Oh ! Mais j’ai déjà vu, dit le petit prince qui se pencha pour jeter encore un coup d’œil sur l’autre côté de la planète. Il n’y a personne là-bas non plus...
 — Tu te jugeras donc toi-même, lui répondit le roi. C’est le plus difficile. Il est bien plus difficile de se juger soi-même que de juger autrui. Si tu réussis à bien te juger, c’est que tu es un véritable sage.
 — Moi, dit le petit prince, je puis me juger moi-même n’importe où. Je n’ai pas besoin d’habiter ici.
 — Hem ! Hem ! dit le roi, je crois bien que sur ma planète il y a quelque part un vieux rat. Je l’entends la nuit. Tu pourras juger ce vieux rat. Tu le condamneras à mort de temps en temps. Ainsi sa vie dépendra de ta justice. Mais tu le remercieras chaque fois pour l’économiser. Il n’y en a qu’un.
 — Moi, répondit le petit prince, je n’aime pas condamner à mort, et je crois bien que je m’en vais.
 — Non », dit le roi.
 Mais le petit prince, ayant achevé ses préparatifs, ne voulut point peiner le vieux monarque :
 — Si votre Majesté désirait être obéi ponctuellement, Elle pourrait me donner un ordre raisonnable. Elle pourrait m’ordonner, par exemple, de partir avant une minute. Il me semble que les conditions sont favorables... »
 Le roi n’ayant rien répondu, le petit prince hésita d’abord, puis, avec un soupir, prit le départ...
 « Je te fais mon ambassadeur », se hâta alors de crier le roi.

Public

Show all 8 annotations

Federica 5 giu

2 | Si tu réussis à bien te juger, c'est que tu es un véritable sage

"è segno che sei veramente un saggio." Bompiani, 1949.
 "allora sei un vero sapiente." Bompiani, 2014.
 "significa che sei un vero saggio." Blonk, 2018.

La traduzione del 1949 e del 2010 preferiscono usare il termine 'saggio', quella del 2014 il termine 'sapiente' per riferirsi al termine francese sage: i due termini sono correlati tra loro, ma non vogliono dire esattamente la stessa cosa, dunque presentano delle sfumature di significato diverse. La sapienza http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/S/sapienza.shtml si riferisce alla conoscenza oggettiva delle cose, al sapere; la saggezza http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/S/saggezza.shtml si riferisce invece a qualcosa di più soggettivo, al sapere che passa attraverso la persona e le esperienze di vita acquisite.

2 | sage

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-italien/sage/64712>

— J'y gagne, dit le renard, à cause de la couleur du blé. »

Puis il ajouta :

« Va revoir les roses. Tu comprendras que la tienne est unique au monde. Tu reviendras me dire adieu, et je te ferai cadeau d'un secret. »

Le petit prince s'en fut revoir les roses.

« Vous n'êtes pas du tout semblables à ma rose, vous n'êtes rien encore, leur dit-il. Personne ne vous a apprivoisées et vous n'avez apprivoisé personne. Vous êtes comme était mon renard. Ce n'était qu'un renard semblable à cent mille autres. Mais j'en ai fait mon ami, et il est maintenant unique au monde. »

Et les roses étaient bien gênées.

« Vous êtes belles mais vous êtes vides, leur dit-il encore. On ne peut pas mourir pour vous. Bien sûr, ma rose à moi, un passant ordinaire croirait qu'elle vous ressemble. Mais à elle seule elle est plus importante que vous toutes, puisque c'est elle que j'ai arrosée. Puisque c'est elle que j'ai mise sous globe. Puisque c'est elle que j'ai abritée par le parapet. Puisque c'est elle dont j'ai tué les chenilles (sauf les deux ou trois pour les papillons). Puisque c'est elle que j'ai écoutée se plaindre, ou se vanter, ou même quelquefois se taire. Puisque c'est ma rose. »

Et il revint vers le renard :

« Adieu, dit-il... »

— Adieu, dit le renard. Voici mon secret. Il est très simple : on ne voit bien qu'avec le cœur. L'essentiel est invisible pour les yeux.

— L'essentiel est invisible pour les yeux, répéta le petit prince, afin de se souvenir.

— C'est le temps que tu as perdu pour ta rose qui fait ta rose si importante.

— C'est le temps que j'ai perdu pour ma rose... fit le petit prince, afin de se souvenir.

— Les hommes ont oublié cette vérité, dit le renard. Mais tu ne dois pas l'oublier. Tu deviens responsable pour toujours de ce que tu as apprivoisé. Tu es responsable de ta rose...

— Je suis responsable de ma rose... » répéta le petit prince, afin de se souvenir.

XXII

« Bonjour, dit le petit prince.

— Bonjour, dit l'aiguilleur.

— Que fais-tu ici ? dit le petit prince.

— Je trie les voyageurs, par paquets de mille, dit l'aiguilleur. J'expédie les trains qui les emportent,

Public · 🔍 🔄 📄

Show all 7 annotations

Federica Just now

Il est très simple : on ne voit bien qu'avec le cœur. L'essentiel est invisible pour les yeux.

"Ecco il mio segreto. È molto semplice: non si vede bene che col cuore. L'essenziale è invisibile agli occhi." Bompiani, 1949.

"Ecco il mio segreto. È molto semplice: non si vede bene che con il cuore. L'essenziale è invisibile agli occhi." Bompiani, 2014.

"Ecco il mio segreto, è molto semplice: è con il cuore che si vede davvero; non con gli occhi" Blonk, 2016.

Per quel che concerne la prima parte del sintagma *on ne voit bien qu'avec le cœur* l'è composto dall'avverbio negativo francese *ne... que* che ha essenzialmente lo stesso significato dell'avverbio qualitativo *seulement*. Dunque, il significato della frase è positivo ossia che si vede bene solo con il cuore. La versione Bompiani del 2014 è rimasta fedele alla traduzione storica mentre invece la versione Blonk ha deciso di alterare la forma abituale. Si preferisce utilizzare la frase *soissa* "è con il cuore che si vede davvero" mettendo in rilievo l'elemento "cuore", facendogli assumere il ruolo di tema del sintagma. Nella frase non marcata "si vede bene solo con il cuore" questo elemento occuperebbe la posizione finale di rema e non avrebbe quindi lo stesso effetto comunicativo.

Per quel che riguarda la seconda parte del sintagma *L'essentiel est invisible pour les yeux*, la versione Bompiani del 2014 mantiene la versione storica e fedele all'originale "L'essenziale è invisibile agli occhi", e ancora una volta la versione Blonk decide di distaccarsi da questa traduzione e concludere il concetto con un semplice "non con gli occhi".

Cambiare completamente il passaggio fondamentale del racconto è una strategia azzardata in quanto il passo che ha segnato fino ad oggi la popolarità dell'opera viene reinterpretato, cambiato completamente e quindi non più riconoscibile come tale, ma d'altro canto condivisibile e apprezzabile in quanto ci si è voluti distaccare da quella frase ormai cliché, ormai detta e ridetta, ormai quasi svuotata da quel significato importante che racchiude.

LeBB

Questo esperimento di annotazione digitale dimostra com'è possibile, dopo l'entrata in pubblico dominio, disporre di una fruizione più ampia di un'opera letteraria e di come anche la letteratura e la riflessione linguistico-letteraria possano entrare a far parte di un mondo che fino a qualche anno fa era loro estraneo: il web. La possibilità di fruire dell'opera in formato digitale ha significato regalarle una nuova vita e permetterle di valicare i propri confini spaziali e temporali, vincolati alla forma cartacea, beneficiando dell'opportunità di creare una rete infinita di informazioni, opinioni e persone che "partecipano" alle discussioni e alle riflessioni sul testo, e sulla sua resa in italiano, con possibilità di proporre anche ulteriori soluzioni traduttive.

Una nuova traduzione. A un anno dall'entrata in pubblico dominio, una nuova traduzione è venuta alla luce proprio nel mondo digitale.

La nuova versione pubblicata sul finire del 2016 sulla piattaforma online Wikisource, a cura di Franco Perini, traduttore e docente nella scuola italiana, è l'ulteriore dimostrazione delle potenzialità del web per la fruizione di un'opera letteraria e delle infinite traduzioni e rivisitazioni che possono nascere.

Per facilitare il confronto tra le quattro versioni pubblicate da case editrici e quest'ultima, "nativa digitale" in quanto esiste soltanto in forma *puntozero*, ci serviremo di tabelle comparative che riportano nella prima colonna estratti dal testo originale francese⁹, nella seconda la traduzione del '49, nella terza quella del 2014, nella quarta quella del 2016 e nella quinta la proposta caricata su Wikisource nel 2016.

⁹ Le parti di testo scelte per questo sono porzioni di testo significative. Sottolineature ed evidenziazioni particolari fanno riferimento a fenomeni quali modifiche legate al lessico, alla morfologia, a procedimenti di traduzione diretta o obliqua, traduzione letterale o libera.

Il est quelquefois sans inconvénient de remettre à plus tard son travail. Mais, s'il s'agit des baobabs, c'est toujours une catastrophe.	<u>Qualche volta è senza inconvenienti rimettere a più tardi il proprio lavoro.</u> Ma se si tratta dei baobab è sempre una catastrofe. ¹⁰	<u>A volte si può anche rimandare un lavoro, e non succede niente.</u> Ma se si tratta dei baobab è sempre una catastrofe.	<u>Certe volte non succede nulla se si rimanda un dovere,</u> ma se si tratta di baobab, è sempre una catastrofe.	<u>Talvolta rimandare un lavoro non ha conseguenze.</u> Ma se si tratta di baobab, è sempre una catastrofe.
--	---	--	---	---

Come per le versioni del 2014 e del 2016, pure la versione digitale si vuole più “contemporanea”, in quanto decide di rivedere la traduzione di parecchi passaggi nell’ottica di un maggiore rispetto verso il contenuto e il messaggio dell’originale, a costo di sacrificare la fedeltà alla forma.

Si quelqu'un aime une fleur qui n'existe qu'à un exemplaire dans les millions et les millions d'étoiles, ça suffit pour qu'il soit heureux quand il les regarde.	Se qualcuno ama un fiore, di cui esiste un solo esemplare in milioni e milioni di stelle, questo basta a farlo felice quando <u>lo</u> guarda. ¹¹	Se qualcuno ama un fiore che esiste in un solo esemplare su milioni e milioni di stelle, questo basta a renderlo felice quando le guarda.	Se si ama un fiore di cui esiste un solo esemplare in milioni e milioni di stelle, basta questo per sentirsi felici quando <u>lo</u> si guarda.	Se uno ama un fiore di cui esiste un unico esemplare tra milioni e milioni di stelle, questo è sufficiente a farlo felice quando <u>lo</u> guarda.
--	--	---	---	--

La traduzione del '49 traduce in modo errato una delle frasi più belle del libro, alterandone così il significato. Il testo di Saint-Exupéry ci racconta come chi ama un fiore unico tra milioni di stelle è felice quando le guarda: le stelle e non il fiore.

A distanza di 68 anni dalla prima traduzione, le due versioni del 2016 traducono quel pronome complemento “les” con il pronome “lo”, perseverando nell’errore, probabilmente perché per tradurre il testo, come avvenne per la versione del '49, si sono affidate alla versione inglese che pare essere stata scritta prima di quella francese, durante il soggiorno statunitense dell’autore¹².

Come possiamo notare, la versione del 2014 invece lo corregge rendendo il vero significato del testo originale.

Tu te jugeras donc toi-même, lui répondit le roi. C'est le plus difficile. Il est bien plus difficile de se juger soi-	“Giudicherai te stesso”, gli rispose il re. “È la cosa più difficile. È molto più difficile giudicare se stessi che gli altri. Se riesci a giudicarti	“Allora ti giudicherai da solo,” gli disse il re. “È la cosa più difficile. È molto più difficile giudicare se stessi	“E allora te giudicherai te stesso” rispose il re. È la cosa più complicata <u>in assoluto</u> : è molto più difficile	Dunque non ti resta che giudicare te stesso, — gli rispose il Re. — È la cosa più difficile. È molto più difficile
--	---	---	--	--

¹⁰ La sottolineatura blu si riferisce al procedimento di traduzione letterale; la sottolineatura rossa fa riferimento al procedimento di traduzione libera.

¹¹ La sottolineatura azzurra fa riferimento a cambiamenti legati alla morfologia.

¹² Cfr. <http://www.pagina99.it/2016/02/12/quello-sfondone-italiano-de-il-piccolo-principe/>, http://genova.repubblica.it/cronaca/2012/06/24/news/il_piccolo_principe-37874680/ [consultati il 01/06/2017]

même que de juger autrui. Si tu réussis à bien te juger, c'est que tu es un véritable sage." [...]	bene è segno che sei veramente un <u>saggio</u> " ¹³ [...]	che gli altri. Se riesci a giudicarti bene allora sei un vero <u>sapiente</u> " [...]	giudicare se stessi che giudicare gli altri. Se sarai in grado di giudicarti per bene significa che sei un vero <u>saggio</u> " [...]	giudicare se stessi che giudicare gli altri. Se riuscirai a giudicare correttamente te stesso, allora sarai un vero <u>saggio</u> .
--	---	---	---	---

Sempre in merito alle scelte lessicali, la traduzione del 1949 e le due del 2016 preferiscono impiegare il termine *saggio*, mentre quella del 2014 il termine *sapiente* per riferirsi al francese *sage*: i due termini sono correlati tra loro ma non vogliono dire esattamente la stessa cosa, dunque presentano delle sfumature di significato. La sapienza si riferisce infatti alla conoscenza oggettiva delle cose, al sapere, a complesso delle conoscenze intellettuali¹⁴; la saggezza si riferisce invece a qualcosa di più soggettivo, alla capacità di valutare esattamente e di affrontare in modo lucido ed equilibrato eventi e situazioni, al sapere che passa attraverso la persona e le esperienze di vita acquisite¹⁵.

“Adieu” dit-il... “Adieu” dit le renard. “Voici mon secret. Il est très simple : on ne voit bien qu’avec le cœur. L’essentiel est invisible pour les yeux.”	“Addio”, disse la volpe. “Ecco il mio segreto. È molto semplice: non si vede bene che col cuore. L’essenziale è invisibile agli occhi.”	“Addio”, disse la volpe. “Ecco il mio segreto. È molto semplice: non si vede bene che con il cuore. L’essenziale è invisibile agli occhi.”	“Addio”, disse la volpe. “Ecco il mio segreto, è molto semplice: <u>è con il cuore che si vede davvero; non con gli occhi</u> ”	“Addio” disse... “Addio” disse la volpe. “Ecco il mio segreto. È molto semplice: non si vede bene che con il cuore. L’essenziale <u>resta</u> invisibile agli occhi.”
--	---	--	---	--

Persino la frase più nota e importante del libro è oggetto di interpretazioni diverse. La prima parte del sintagma *on ne voit bien qu’avec le cœur* è composta dall’avverbio negativo francese *ne... que*, che ha essenzialmente lo stesso significato dell’avverbio qualitativo *seulement*. Dunque, il significato della frase è affermativo: si vede bene soltanto con il cuore. La versione Bompiani del 2014 e la versione online del 2016 sono rimaste fedeli alla traduzione storica, mentre la versione Blonk ha deciso di alterare la forma tramandata. Si preferisce utilizzare la frase scissa “è con il cuore che si vede davvero”, mettendo in rilievo il lemma *cuore*, facendogli assumere il ruolo di tema del sintagma. Nella frase non marcata “si vede bene solo con il cuore” questo elemento occuperebbe la posizione finale di rema e non avrebbe quindi lo stesso effetto comunicativo.

Per quel che riguarda la seconda parte del sintagma, *L’essentiel est invisible pour les yeux...*, la versione Bompiani del 2014 si mantiene doppiamente fedele, all’originale e alla traduzione del ’49, con “L’essenziale è invisibile agli occhi”, e ancora una volta la versione di Blonk decide di allontanarsi da questa traduzione e concludere il concetto con un semplice “non con gli occhi”. La versione digitale del 2016 opta per la forma storica, servendosi però della voce verbale “restare” e non “essere”, utilizzo che non risulta errato in quanto, in questo particolare caso, viene utilizzato come verbo copulativo che, come ci spiega l’Accademia della Crusca, “[...] pur avendo alcuni di essi in particolari contesti anche un significato autonomo, come il verbo restare appunto, vengono impiegati per unire o legare un nome ad un altro elemento, solitamente costituito da un

¹³ La sottolineatura arancione si riferisce a differenze lessicali.

¹⁴ Tullio De Mauro, *Il dizionario della lingua italiana*, Paravia, 2007.

¹⁵ Ibid.

nome, da un aggettivo oppure da un avverbio, che all'interno della frase acquisisce una funzione predicativa. Per avere senso compiuto i verbi copula necessitano pertanto di un complemento predicativo (invisibile) che generalmente ha la funzione di descrivere o comunque precisare una qualità o un attributo del soggetto (importante), oppure del complemento oggetto, determinando e completando in tal modo il significato del verbo o predicato”¹⁶.

Ritornando alla versione di Blonk, cambiare del tutto il passo fondamentale del racconto pare una strategia un poco azzardata, in quanto quel brano che ha sempre segnato la popolarità dell'opera viene qui reinterpretato, modificato completamente, con il risultato di non apparire più; ma, d'altro canto, la scelta coraggiosa dell'editore è condivisibile e apprezzabile in quanto ci si è voluti distaccare da una frase divenuta ormai cliché, quasi svuotata dal significato importante che racchiude.

« Ce que je vois là n'est qu'une écorce. Le plus important est invisible... ».	“Questo che io vedo non è che la <u>scorza</u> . Il più importante è invisibile.”	“Quello che vedo qui è solo la <u>buccia</u> . La cosa più importante è invisibile”	“Ciò che si vede è solo la <u>superficie</u> . <u>Gli occhi non sanno vedere davvero.</u> ”	“Quello che vedo non è che un <u>guscio</u> . Ciò che è più importante <u>resta</u> invisibile...”
--	---	---	---	--

Nella tabella sopra riportata si riscontra l'impiego di traduttori diversi per il termine francese *écorce*, che ha significato di cortecchia e di scorza. La versione del '49 presenta il termine *scorza*. *Buccia* appare nella versione del 2014 e *guscio* figura nella versione online del 2016: sono sinonimi del termine *scorza*, però presentano delle sfumature di significato. Dal dizionario De Mauro, il termine *scorza*, oltre al suo significato primario, ossia rivestimento esterno dei fusti e delle radici delle piante legnose, racchiude in sé il significato metaforico del termine, e cioè la protezione, l'aspetto esteriore delle cose, l'apparenza che dissimula la vera essenza. Il termine *buccia* fa piuttosto riferimento al rivestimento protettivo delle piante, quand'è ancora molle, o, nel frutto e nel tubero, indica un involucro; invece, il termine *guscio* si riferisce solo ed esclusivamente all'involucro (per lo più duro), di origine e di struttura diversa, che avvolge e protegge i semi o il frutto di alcune piante. Nella versione del 2016 si incontra invece il termine *superficie*, che non figura tra i primi significati della parola *écorce*. Tuttavia, “superficie”, in senso figurato di aspetto esteriore e apparenza, si rivela un possibile termine appropriato per riferirsi al concetto cui si fa riferimento, pur essendo un termine tecnico. Di conseguenza, la traduzione di Blonk può essere definita *sense for sense*, ossia volta a trasferire il senso del messaggio prima della forma. Al contrario, le traduzioni del 2014 e del 2016 appaiono *word for word*, cioè volte a tradurre letteralmente il testo dalla lingua di partenza alla lingua di arrivo ponendo meno l'attenzione sull'effetto che una determinata parola può avere nella lingua d'arrivo, in quanto i termini *buccia* e *guscio* si dimostrano inappropriati al contesto.

Le traduzioni del 2014 e del 2016 traducono letteralmente la parola francese senza badare al fatto che il messaggio, con quel termine, risulta forzato; al contrario Blonk e la traduzione del '49 non si interessano alla traduzione “da dizionario” della parola, perché vanno oltre il significato primario del termine. Generalmente, nella pratica traduttiva, si cade spesso nell'errore di fare riferimento solo ed esclusivamente al significato che viene assegnato dal dizionario e non all'ambivalente potenziale semantico che il lemma esprime, ossia alle conoscenze extralinguistiche.

Nel complesso, la versione digitale del 2016 si dimostra una traduzione che, un poco sulla linea adottata da Blonk per i testi stranieri, riprende l'originale come base ma riscrive la storia

¹⁶ http://forum.accademiadellacrusca.it/forum_12/interventi/5219.shtml.html [consultato in data 20/02/2017]

con un occhio alla contemporaneità, in modo da farla arrivare al lettore di oggi in maniera nuova. Questa strategia dovrebbe far sentire il pubblico a suo agio nella lettura, proprio come farebbe un narratore orale se dovesse riferire il testo di Saint-Exupéry con le proprie parole: una traduzione, quindi, che si propone di trasmettere il messaggio e non la forma, di andare al contenuto senza preoccuparsi troppo di rendere lo stile di autore nel passaggio da una lingua a un'altra.

Quello di Blonk appare dunque un approccio diverso a un classico qual è il *Piccolo Principe*, un modo giovane di leggere quel racconto che deve la sua grande fortuna editoriale alla sua stessa chiarezza e semplicità, in cui si parla d'amore e di morte con serietà ma anche con leggerezza e grande distacco, in cui molto spesso il grande silenzio sembra comunicare molto più delle parole¹⁷. Il lavoro di Blonk osa mettere mano a un testo che da anni ormai era rimasto intoccato: l'operazione può dirsi riuscita.

BIBLIOGRAFIA

A. Letteratura primaria

Saint-Exupéry, A. de (1946), *Le Petit Prince*, Paris, Gallimard.
 Saint-Exupéry, A. de (1949), *Il Piccolo Principe*, Milano, Bompiani.
 Saint-Exupéry, A. de (2014), *Il Piccolo Principe*, Milano, Bompiani.
 Saint-Exupéry, A. de (2016), *Il Piccolo Principe*, Milano, Blonk.

B. Letteratura secondaria

Boero P., De Luca C. (1996), *La Letteratura per l'infanzia*, Editori Laterza.
 Brusasco, P. (2016), *Approaching translation. Theoretical and Practical issues*, Torino, Celid.
 De Mauro T. (2007), *Il dizionario della lingua italiana*, Torino, Paravia.
 Faini, P. (2008), *Tradurre, manuale teorico e pratico*, Roma, Carocci.
 Ladmiral, J.-R. (1979), *Traduire: Théorèmes pour la traduction*, Paris, Payrot.
 Ladmiral, J.-R. (2014): *Sourcier ou cibliste*, Paris, Editions Les Belles Lettres
 Mounin, G. (1965), *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi.
 Pierini, P. (1999), *L'atto del tradurre, aspetti teorici e pratici della traduzione*, Roma, Bulzoni.
 Podeur, J. (2002), *La pratica della traduzione, dal francese in italiano, dall'italiano in francese*, Napoli, Liguori.
 Podeur, J. (2008), *Jeux de traduction. Giochi di traduzione*, Napoli, Liguori.

C. Sitografia

Traduzione digitale a cura di Franco Perini: https://it.wikisource.org/wiki/Il_piccolo_principe
 Accademia della Crusca: <http://www.accademiadellacrusca.it/it/lingua-italiana>
 Annotazione digitale: https://via.hypothes.is/http://wikilivres.ca/wiki/Le_Petit_Prince#annotations:ePix5C76EeaFHK_nd4qRsA
 Blonk Editore: <https://www.blonk.it/>

FEDERICA POGLIANO • is a graduate student at the Department of Foreign Languages, Literature and Modern Cultures. She discussed an MA thesis on the comparison, from the translation point of view, of three translations of Antoine de Saint-Exupéry's masterpiece: *The Little Prince*, following its entry in the public domain, and its new life in the digital world.

E-MAIL • federica.pogliano@gmail.com

¹⁷ Boero P., De Luca C., *La letteratura per l'infanzia*, Editori Laterza, 1996, p. 378.

ItINERARI

IL DIZIONARIO BILINGUE: UNO STRUMENTO IN PIÙ PER L'APPRENDIMENTO DELL'ITALIANO L₂

Analisi del Dizionario Shogakukan giapponese-italiano

Isabella GUARINO

ABSTRACT • *The Bilingual Dictionary: A Tool for Learning Italian as a SL. An Analysis of the Japanese-Italian Shogakukan Dictionary.* The topic of this issue is the analysis of the bilingual *Japanese-Italian Dictionary* published in 1994 (second edition 2008) by Shogakukan of Tokyo. The analysis concerns the use of the bilingual dictionary as a tool in Italian language learning for Japanese native speakers. This paper analyzes in particular the structure of the dictionary (both the macrostructure and microstructure), from the word list and the phraseology, to the metalanguage and the symbols, the additional information and the sections in the addendum.

KEYWORDS • Bilingual Dictionary, Italian L₂, Lexicography, Japanese language, Comparative linguistics.

1. Premessa

Molta della ricerca condotta nel campo della linguistica applicata e dell'apprendimento di una seconda lingua è dedicata, ancora oggi, non all'acquisizione del lessico ma all'acquisizione di aspetti grammaticali. Questo spiega perché di solito gli argomenti grammaticali risultano più centrali nei corsi di lingue rispetto a quelli lessicali. Tuttavia, considerando che la prima cosa con cui ci si confronta studiando una lingua straniera è la forma di una parola (scritta o parlata), ossia la sua morfologia e fonologia, il dizionario diventa, in quest'ottica, uno strumento di apprendimento. Può essere cioè usato per cercare conferma all'intuizione che è stata fatta leggendo un testo o sentendo una conversazione, guardando la tv o ascoltando la radio. Oppure può aiutare nell'acquisizione di nuovo lessico¹.

Argomento di questo articolo è l'analisi del *Dizionario intermedio giapponese-italiano* della casa editrice Shogakukan di Tokyo, inteso come uno strumento di apprendimento dell'italiano da parte di discenti di madrelingua giapponese². L'indagine, mettendo a confronto le due edizioni apparse a quattordici anni di distanza l'una dall'altra, è rivolta principalmente a esaminare quegli elementi che concorrono a rendere questo dizionario un utile supporto nello studio dell'italiano.

¹ Per il modello di acquisizione del lessico elaborato da Levelt P. *Speaking. From Intention to Articulation*, (1989), e altre considerazioni sui fattori che concorrerebbero all'apprendimento del vocabolario di una L₂, cfr. Bogaards 2012.

² Il presente contributo è frutto della rielaborazione della dissertazione conclusiva in glottodidattica, compilata per il Master di I livello in Didattica dell'Italiano L₂ (MITAL₂) dell'Università degli Studi di Torino, a.a. 2014 – 2015, dal titolo "Il dizionario bilingue giapponese – italiano". Relatore: Elena Papa.

Allo stesso tempo, cerca di mettere in luce le problematiche riscontrate, in una prospettiva costruttiva di miglioramento degli strumenti lessicografici pensati per i discenti stranieri di italiano, in particolare per quelli nipponici.

Nel corso di questa analisi sono state adottate principalmente la metodologia di lavoro e le indicazioni lessicografiche contenute in Marellò 1989, Verdiani 2013 e Cacia 2013³.

L'indagine è divisa in tre parti principali. Nella prima viene analizzata l'impostazione generale del dizionario giapponese-italiano, dal punto di vista delle scelte operate dal curatore nei riguardi del pubblico di riferimento, della lingua utilizzata nella sezione introduttiva e in quella integrativa. Nella seconda si considera la macrostruttura, analizzando la scelta delle voci lemmatizzate, il loro ordinamento, le informazioni aggiuntive e l'impostazione grafica e tipografica adottata. Nella terza parte si esamina la microstruttura dei lemmi, illustrando la disposizione e l'organizzazione delle informazioni, la presentazione e la tipologia dei tradimenti con i relativi esempi ed eventuali note grammaticali e informazioni complementari, la fraseologia proposta negli esempi.

2. Il Dizionario Shogakukan giapponese-italiano: impostazione generale

Il *Dizionario Shogakukan giapponese-italiano* vede la luce nel 1994, dopo 17 anni di "intenso lavoro" (Nishikawa 1994: II). La nuova edizione del 2008, curata e rivista da Tadahiko Wada, ha apportato delle grosse novità non solo dal punto di vista dei contenuti, come l'aumento del lemmario, ma anche nella struttura stessa dell'opera, con l'introduzione di nuove rubriche in appendice e di differenti scelte tipografiche e di organizzazione delle voci. D'ora in avanti saranno adottate le sigle *DSGI 1994* per la prima edizione e *DSGI 2008* per la seconda.

2.1. Tipologia e destinatari

Da un punto di vista formale, si tratta di un dizionario monografico "L1 (giapponese)-L2 (italiano)" pensato per la produzione attiva in L2⁴.

È rivolto esplicitamente a un pubblico giapponese e si inserisce in un preciso filone di opere lessicografiche compilate, a partire dalla seconda metà del XIX secolo, da parte di studiosi giapponesi a uso dei loro connazionali studiosi di lingue straniere. Scrive Nishikawa nell'introduzione (1994: I):

Dall'epoca Meiji in poi i dizionari bilingui vennero compilati esclusivamente con l'obiettivo di consentire ai giapponesi di leggere e scrivere le lingue straniere, senza tenere conto delle necessità pratiche dei nativi parlanti la seconda lingua della coppia. Anche il Dizionario intermedio giapponese-italiano si inserisce all'interno di questa corrente storica essendo stato realizzato per i giapponesi da un punto di vista giapponese. È anche vero che non si rivolge solo all'utenza nipponica, ma vuole servire alla diffusione e allo studio della lingua giapponese in Italia.

L'attenzione all'utenza italiana è dichiarata anche nella prefazione al *DSGI 2008*, dove si fa riferimento a un "innovativo carattere di bidirezionalità" (Wada 2008: I) come caratteristica peculiare sottesa all'ideazione di quest'opera lessicografica.

³ Cacia 2013 non è un'analisi di dizionari bilingui ma un'indagine comparativa fra alcuni dizionari italiani dell'uso per bambini.

⁴ Per le diverse tipologie di dizionari bilingui cfr. Marellò 1989, p. 22.

Sfogliando le due edizioni, tuttavia, in cosa consista tale bidirezionalità non è questione di immediata comprensione. Nella prefazione⁵ al DSGI 1994, Nishikawa (1994: II), anche se non cita mai il termine bidirezionalità, precisa che all'interno dell'opera si possono trovare "informazioni sugli usi e i costumi italiani [in giapponese] e note di approfondimento sugli usi e i costumi giapponesi [in italiano]". Queste ultime sono però pensate per il discente nipponico – chiarisce il curatore –, dovrebbero cioè aiutarlo a produrre un discorso esplicativo in italiano corretto per italiani desiderosi di conoscere la cultura giapponese.

Le note informative⁶ sono inoltre molto più incentrate sul mondo nipponico che su quello italiano. A fronte dei 42 argomenti concernenti le usanze giapponesi, ridotti a 41 nel DSGI 2008⁷, quelli riguardanti il costume italiano sono solo 9, aumentati a 16 nella seconda edizione. Tra le note comuni a entrambe le pubblicazioni, due riguardano il folclore italiano⁸, due trattano le differenze del sistema amministrativo territoriale⁹, due riguardano argomenti molto specifici del mondo della scuola: la prima, ad esempio, chiarisce la differenza tra il titolo di professore e quello di lettore in ambito universitario; la seconda parla del sistema di votazione adottato nella scuola italiana dalle elementari all'università¹⁰. Troviamo poi una nota sui tipi di forze armate¹¹ presenti in Italia, una nota sulle figure professionali in ambito turistico¹², un'altra ancora riguarda il sistema retributivo della tredicesima e della quattordicesima¹³. Tra le 7 nuove note introdotte dal DSGI 2008 tre riguardano aspetti propriamente culturali, come ad esempio il diverso valore che ha il segno X (la crocetta) in Italia e in Giappone¹⁴ oppure il diverso modo di scrivere la data¹⁵ o, infine, il diverso significato che ha la frase di rito *itadakimasu*¹⁶, (lett.) ricevo [il pasto], usata come saluto e ringraziamento prima di iniziare un pasto, rispetto al nostro augurale "Buon appetito!". Abbiamo poi una nota di tipo storico riguardante il cambiamento del nome del Partito Comunista Italiano¹⁷ a partire dal 1991 fino al 2006. Troviamo, infine, tre approfondimenti sulla lingua. Il primo, prettamente linguistico, spiega la posizione dell'accento nelle parole italiane¹⁸, il secondo, linguistico-culturale chiarisce come si usa l'alfabeto italiano per fare lo spelling di

⁵ L'introduzione scritta in giapponese (senza una traduzione) presenta molti termini linguistici e tecnici non presenti nel dizionario, risultando di difficile accesso per uno studente italiano anche dopo quattro anni di studio universitario.

⁶ L'elenco delle note informative si trova alle pp. VIII e IX nel DSGI 1994, e alle pp. IX e X nel DSGI 2008.

⁷ Rispetto al DSGI 1994, nel DSGI 2008 sono stati eliminati il box informativo che riguarda un particolare sistema giapponese di computo dell'età, denominato **kazoedoshi**, e quello al fondo della voce **meishi**, relativo alla pratica sociale dello scambio dei biglietti da visita. In compenso è stata introdotta una nota culturale relativa alla parola **senpai** (traducibile grossolanamente con *veterano*), cioè il termine di rispetto con cui ci si rivolge a chi è stato assunto prima di noi in ambito lavorativo o a chi ha qualche anno in più di noi in ambito scolastico.

⁸ La prima è la nota sull'Epifania (DSGI 1994, p. 168; DSGI 2008, p. 166), l'altra riguarda l'usanza degli *ex voto* (DSGI 1994, p. 322; DSGI 2008, p. 324).

⁹ In realtà sono più orientate a fornire una corrispondenza tra i termini giapponesi e quelli italiani che una vera e propria spiegazione.

¹⁰ DSGI 1994, rispettivamente a p. 496 e a p. 797; DSGI 2008, rispettivamente a p. 509 e a p. 833.

¹¹ DSGI 1994, p. 451; DSGI 2008, p. 462.

¹² DSGI 1994, p. 244; DSGI 2008, p. 243.

¹³ DSGI 1994, p. 1405; DSGI 2008, p. 1472.

¹⁴ Noi usiamo la crocetta per selezionare le voci di un modulo o le risposte giuste in un test o come segno di spunta in una lista; in Giappone lo stesso segno serve per indicare un errore o una cosa sbagliata. DSGI 2008, p. 1287.

¹⁵ Giorno / mese / anno in Italia, anno / mese / giorno in Giappone. DSGI 2008, p. 1347.

¹⁶ DSGI 2008, p. 87.

¹⁷ DSGI 2008, p. 394.

¹⁸ DSGI 2008, p. 16.

nomi o sigle¹⁹, il terzo, sociolinguistico, è un'avvertenza sul diverso significato che possono assumere alcune banali congiunzioni - cioè, allora, quindi - in una lite²⁰.

Se proviamo a cercare i riferimenti ad aspetti che, secondo noi, potrebbero essere più rappresentativi della cultura italiana in senso lato - ad esempio la pizza, il caffè, la musica, l'opera, il Carnevale, i bar e i ristoranti, alcune feste legate alla tradizione religiosa cattolica come la Festa dei defunti o la Pasqua, ecc. - troviamo molto spesso brevissime informazioni incluse nel corpo della definizione oppure elenchi di sinonimi dati come traducenti o, ancora, rimandi a glossari attinenti a un dato argomento. Se ad esempio consultiamo la voce オペラ opera, il teatro dell'opera²¹, ci sono due rimandi rispettivamente al glossario della parola 演劇 engeki, teatro, e a quello della parola 音楽 ongaku, musica.

オペラ [伊] [音] **opera** (lirica), melodramma (複 -i) ◆オペラの operistico (複 -ci)
 ⇒ 演劇 用語集, 音楽 用語集
 ▷ オペラ歌手 cantante (複 -ci) lirico (複 -ci) オペラグラス binocolo (複) da teatro オペラコミック opera (複) comica オペラ劇場 teatro (複) dell'opera, opera (複) オペラ作曲家 operista (複) (複 -i), autore [compositore] (複) (複 -trice) di melodrammi オペラシーズン stagione (複) operistica [(di) lirica] オペラセリア opera (複) seria オペラ台本 libretto (複) (d'opera) オペラブッファ opera (複) buffa, melodramma (複 -i) giocoso

Fig. 1. DSGI 1994, p. 213.

オペラ [伊] [音] **opera** (lirica), lirica (複), opera (複) ◆オペラの operistico (複 -ci) ♪ オペラの台本 libretto (d'opera)
 ⇒ 演劇 用語集, 音楽 用語集
 ♣ オペラ歌手 cantante (複) lirico (複 -ci)
 オペラグラス binocolo (複) da teatro
 オペラ劇場 teatro (複) dell'opera, opera (複)
 オペラ作曲家 operista (複) (複 -i), autore (複) (複 -trice) [compositore] (複 -trice)] di melodrammi
 オペラシーズン stagione (複) operistica [(di) lirica]
 オペラセリア opera (複) seria
 オペラブッファ opera (複) buffa, melodramma (複 -i) giocoso

Fig. 2. Da DSGI 2008, p. 212.

(演劇 Teatro)

演劇一般 Teatro
 戯曲 **Dramma** エピローグ epilogos, 脚本 sceneggiatura, 作劇術 dramaturgia, 形 tramma, 台本 copione, testo, ト書き didascalìa, 場 scena, quadro, フィナーレ finale, プロローグ prologo, 幕 atto

演劇の種類-ジャンル Generi teatrali 音楽劇 melodramma, 歌劇 lirica, 喜劇 commedia, 実験劇 teatro sperimentale, 児童劇 teatro per bambini, 前進劇 teatro d'avanguardia, 即興(仮面)劇 commedia dell'arte, 大衆演劇 teatro popolare, ドラマ drama, 人形劇 teatro di marionette [di burattini], バレー balletto, パントマイム pantomima, mimo (無実), 悲喜劇 tragicommedia, 悲劇 tragedia, 風刺劇 teatro satirico, 不条理劇 teatro dell'assurdo, 舞臺 ballo, ボードビル (仏) vaudeville (無実), ミュージカル commedia musicale; (英) musical (無実), メロドラマ melodramma, 野外劇 spettacolo all'aperto, teatro in piazza, レビュー rivista

劇場 Teatro
 舞台 **Palcoscenico** エプロン ステージ passerella, オーケストラボックス fossa (複) dell'orchestra, 楽舞台 retropalco, 上手 destra (複) della scena, 下手 sinistra (複) della scena, 袖幕 quinta, 舞台カメラ camera (複) di regia, 観客席 (複) sipario, telone, 引き幕 sipario (複) ad apertura orizzontale, 舞台 palcoscenico, scena, 舞台裏 retroscena, 舞台下 sottopalco, プロンプターボックス buca (複) del suggeritore, ホリゾント fondale, 前舞台 proscenio, 幕 tela, velario, 回り舞台 palcoscenico rotante

劇場 Teatro 楽屋 camerino, 切符売り場 botteghino, biglietteria, 客席 sala (複) per il pubblico [gli spettatori] (一階席 prima galleria, 二階席 prima galleria, 三階席 seconda galleria, 柱敷席 palco, 天井柱 loggione, piccionaja, ◆劇場によって席の名称が異なることがある), クローク guardaroba (無実), 指定席 posto numerato, 自由席 posto unico (non numerato), 立見席 posto in piedi, ロビー ridotto, (仏) foyer (無実)

装置, 道具 Attrezzatura 暗転 cambio (複) di scena al buio, 衣装 costume, 大道具 macchina teatrale; (総称) apparato scenico, 自響効果 effetto sonoro, かつら parrucca, 仮面 maschera, 小道具 materiale (複) di scena; (総称) attrezzeria, 照明 luce, ステージライト lampada (複) di scena, スポットライト faretto, occhio (複) di buie; (英) spot (無実), 迫り sollevamento idraulico, 迫り穴 botola, 投光器 riflettore, ドラック cerone, belletto, 舞台装置 scenografia, scena, フットライト luci (複) della ribalta, 衣装 travestimento, メーキャップ trucco

劇団 Compagnia teatrale
 俳優 Attori, 役者 Ruoli コメディアン commediante, 三枚目 attore (複 -trice) cym-

Fig. 3. DSGI 1994, p. 172-173.

co. 主演女優 prima attrice, 主演男優 primo attore, 出演契約 scrittura, 出演者 interprete, 主役 protagonista, 女優 attrice, スター divo (複 -i), stella, 性格俳優 caratterista, 道化師 pagliaccio; (英) clown (無実), 登場人物 personaggio, デビュー debutto, 二枚目 amoroso, brillante, 配役 parte, 俳優 attore (複 -trice), 端役 comparsa, ruolo minore, 端役 spalla, ruolo secondario

スタッフ Staff 衣装係 costumista, 衣装デザイナー figurinista, 東方[総称] personale (複) dietro le quinte, 演出家 regista, 大道具係 macchinista, 響音係 fonico, 芸術監督 direttore (複 -trice) artistico, 劇作家 drammaturgo (複 -gi), 劇作家 commediografo (複 -i), 悲劇作家 tragediografo (複 -i), 劇団 compagnia teatrale, 劇団主宰者 direttore di una compagnia, 劇評家 critico teatrale, recensore (複 -sitoria), 小道具係 trovarobe (無実), attrezzeria (複), 作者 attore (複 -trice), 座長 capocomico, 照明係 tecnico delle luci, スタッフ (英) staff (無実), 舞台監督 direttore (複 -trice) di scena (di palcoscenico), 舞台美術家 scenografo (複 -i), 製作係 coreografo (複 -i), プロンプター suggeritore (複 -trice), rammentatore (複 -trice), メイク係 truccatore (複 -trice)

上演 Rappresentazione
 公演 **Rappresentazione, recita** 演劇祭 festival (無実) teatrale, 再演 replica, 巡業 (仏) tournée (無実), 上演 rappresentazione, messinscena (午後) 上演 rappresentazione pomeridiana, 夜の上演 rappresentazione serale, 初演, 初日 prima, 特別公演 spettacolo speciale, プレミアショー spettacolo di gala

演出 Regia 脚色 adattamento, 稽古 prova, ゲネプロ prova generale, 舞台稽古 prova sul palcoscenico, 振付け coreografia, レポリーリ repertoire

演技 Interpretazione, recitazione アクロバット acrobazia, アドリブ (アドリブ) battuta a soggetto, キック lazz (複), 即興 recitazione a soggetto, 台詞 battuta, dialogo, parole (複), 独白 monologo, 発声 dizione, 棒白 a parte (棒書き), マイム mimo, pantomima, 身振り gesto, モノローグ 独白

鑑賞 Visione 案内係 maschera, 売切し esaurito (形詞), 演劇シーズン stagione teatrale, 演目 programma dello spettacolo della serata, 大入り pieno, completo (棒書き), カチコール chiamata alla ribalta, 切符 biglietto, 口笛 (不潔) fischio, 公演ポスター cartellone, locandina, さくら (仏) claque (無実), シーズン通し切符 abbonamento, 上演時間 orario dello spettacolo, だま屋 bagarino, 拍手 applauso, 不入り fiasco, 預売り pre-vendita, 幕間 intervallo, マチネ mattinata, diurna; (仏) matinée (無実), 予約 prenotazione

¹⁹ DSGI 2008, p. 53. Nel DSGI 1994, p. 56, all'argomento "alfabeto" viene dedicata una tavola illustrata con esempi delle lettere in corsivo maiuscolo e minuscolo; è presente anche l'informazione sul modo di fare spelling.

²⁰ DSGI 2008, p. 434.

²¹ Da notare che questa parola, così come molte altre appartenenti al campo artistico, è un prestito linguistico dall'italiano. A parte qualche piccola differenza, soprattutto di tipo grafico, la trattazione della voce, così come quella dei glossari, è identica in entrambe le edizioni.

lemmatizzati, mancano le letture degli ideogrammi usati negli esempi delle voci e non viene data la varietà di registro per le parole lemmatizzate²².

Questa seppur minima ma auspicata bidirezionalità sembra essere molto debole. Di questo è consapevole anche Nishikawa (1994: II) che avverte,

non è un problema risolvibile realizzando semplicemente un dizionario “giapponese-italiano” che ribalti le parti giapponesi in *romaji*²³. Questo servirebbe a togliere un ostacolo assai elementare. [...] per realizzare un dizionario serio di due lingue così diverse per struttura, come l’italiano e il giapponese, sarebbe auspicabile fondere e armonizzare i principi lessicografici di compilazione dei dizionari “italiano-giapponese” e “giapponese-italiano” basandosi su una accurata ricerca contrastiva.

2.2. Il metalinguaggio

La metalingua del *DSGI* è il giapponese²⁴, ma nelle note culturali sugli usi e i costumi nipponici si trova l’italiano. Le note offrono esempi di frasi e una selezione lessicale appropriata per l’argomento, ma sono redatte spesso in un linguaggio specialistico e presentano costruzioni sintattiche proprie della lingua scritta, piuttosto che di quella parlata, di non immediata comprensione per il livello intermedio del destinatario giapponese.

いろは 1 《日本語の》(vecchio) alfabeto ㊦ sillabico giapponese 2 《物事の初歩》(inizio) ㊦, abbcii ㊦【無変】 ★いろはから...を習う studiare *ql.co.* dall’*abbcii* // 彼は経済学のいろはも知らない. Non conosce le *nozioni elementari* di economia. ▶いろはガルト ㊦カルタ ㊦【日本事情】

—【いろは歌 poesia di iroha】—
「いろはにほへど / ちりぬるを / わがよたれぞ / つねならむ / うゑのおくやま / けふこえて / あさきゆめみじ / ゑひもせず」 Poesia, dell’undicesimo secolo, che racchiude la concezione buddista della vita, composta di 47 lettere in versi di cinque e sette sillabe, che compongono i 47 suoni del vecchio alfabeto sillabico giapponese. Fino all’inizio dell’Epoca Meiji, questa poesia veniva recitata per far imparare agli scolari l’alfabeto, e viene usata ancora oggi per elencare dei termini in ordine alfabetico.
→仮名, 五十音図 ㊦【日本事情】

Fig. 5, *DSGI* 1994, p. 119.

いろは 1 《日本語の仮名文字》(vecchio) alfabeto ㊦ sillabico giapponese
2 《初歩》(inizio) ㊦, abbcii ㊦【無変】 『いろはから...を習う studiare *ql.co.* dall’*abbcii*』 『彼は経済学のいろはも知らない. Non conosce le *nozioni elementari* di economia.
—【日本事情】いろは歌—
「いろはにほへど / ちりぬるを / わがよたれぞ / つねならむ / うゑのおくやま / けふこえて / あさきゆめみじ / ゑひもせず」 Poesia dell’undicesimo secolo che racchiude la concezione buddista della vita, composta di 47 lettere in versi di cinque e sette sillabe, che compongono i 47 suoni del vecchio alfabeto sillabico giapponese. Fino all’inizio dell’era Meiji, questa poesia veniva recitata per far imparare agli scolari l’alfabeto, e viene talvolta usata ancora oggi. →仮名, 五十音 ㊦【日本事情】
❖いろはガルト →カルタ ㊦【日本事情】

Fig. 6, *DSGI* 2008, pp. 117 e 118.

²² Nonostante negli ultimi anni siano comparsi sul mercato dizionari destinati a un’utenza italiana, il *Dizionario intermedio Shogakukan giapponese-italiano* rimane tutt’oggi l’unica opera lessicografica di un certo rilievo che consenta anche agli studenti italiani di orientarsi nella traduzione e comprensione dei testi in lingua giapponese. Dal 1910 al 2013 si contano circa otto dizionari, ma si tratta per lo più di opere con pochissima fraseologia e una scarsa analisi lessicografica. Nel 1990 prese avvio il finanziamento di un grande *Progetto di Dizionario Giapponese-Italiano* presso il Centro di Lessicografia dell’Istituto Italiano per l’Africa e l’Oriente (IsIAO) in accordo con l’Università degli studi di Napoli l’Orientale, coordinato dal professore Paolo Calvetti. Dopo la chiusura dell’Istituto Italiano per l’Africa e l’Oriente, non è stato più finanziato e al momento è fermo. Per approfondimenti. cfr. Calvetti 2010 e 2013.

²³ Sistema di traslitterazione del giapponese in alfabeto latino.

²⁴ Di solito “le glosse di un dizionario bilingue X-Y contengono anche la lingua X, se il pubblico previsto dal lessicografo ha X come lingua madre, in particolare saranno date nella lingua del lemma abbreviazioni e brevi definizioni.” Marello 1989, p. 36.

Se proviamo a calcolare l'indice di leggibilità Gulpease della nota relativa a いろは iroha, abbicì²⁵, abbiamo un risultato pari a 47. Un indice basso corrispondente a un testo difficile, almeno di livello C1. Queste note, di fatto, risultano essere molto più fruibili dal madrelingua italiano che dall'utente giapponese.

Osservando meglio la voce possiamo notare come il traduce 1 sia quasi una definizione della parola, mentre nell'uso giapponese questa espressione è di solito utilizzata con il significato del traduce 2. In un tale contesto, una nota esplicitiva in giapponese sul significato del traduce italiano, o il semplice accostamento delle lettere dell'alfabeto latino da cui deriva [abbicì (= A B C)²⁶], avrebbero sicuramente reso più chiaro al discente nipponico il significato e anche la corrispondenza con la voce giapponese.

3. L'impianto macrostrutturale

3.1. La struttura dell'opera

Concretamente, l'opera si compone di un volume di 1717 pagine la prima edizione e 1797 la seconda, inserito in una custodia di cartone dalla quale si possono ricavare alcune informazioni sul contenuto. Stando alle dichiarazioni riportate sulle rispettive scatole, un apprendente giapponese può trovare:

nel DSGI 1994	nel DSGI 2008
40.000 voci lemmatizzate e 80.000 esempi accuratamente selezionati.	Una raccolta di 53.000 parole notevolmente arricchita con i più recenti termini specialistici e neologismi. 80.000 esempi in italiano corrente da usare direttamente nei testi scritti e nella lingua parlata.
87 tavole illustrate, 490 elementi con le relative traduzioni.	Numerose tavole con nomenclatura illustrata.
I riquadri "espressioni correlate" e "termini specialistici". Informazioni di carattere enciclopedico.	Le sezioni "glossario" dove è possibile consultare i termini specialistici e le parole correlate a una voce.
I riquadri "consultazione" con chiare spiegazioni su aspetti di tipo culturale. Note esplicative sulle parole italiane con spiegazioni dettagliate sulla differenza tra i sinonimi italiani. Presentazione in italiano degli usi e dei costumi giapponesi.	Le sezioni "discriminazioni di significato", "sintassi", "morfologia", "informazioni di contesto culturale giapponese".
Una raccolta di "modelli di conversazione" utili per le diverse circostanze e situazioni.	[Nelle sezioni] "conversazione", una selezione di espressioni da utilizzare in differenti contesti.
Tavola cronologica.	In appendice: elenco dei nomi propri; tavola cronologica; modelli di lettere.

La struttura dell'opera è quasi identica in entrambe le edizioni. All'introduzione scritta dal curatore segue un capitolo di avvertenze sull'uso del dizionario, poi la lista dei simboli e delle abbreviazioni, infine l'indice dei contenuti integrativi: le conversazioni, i glossari specialistici, le

²⁵ DSGI 1994, p. 119.

²⁶ La grafia della parola data come secondo traduce nel DSGI 1994 non è corretta, essendo scritta senza accento sulla vocale finale. Questo errore è stato corretto nel DSGI 2008.

tavole illustrate, le parole correlate e i rimandi, le note culturali sugli usi e i costumi giapponesi e su quelli italiani, le note sulle discriminazioni d'uso di alcuni traduttori italiani. In appendice al volume si trovano le seguenti rubriche: "Nomi di luoghi italiani e aggettivi derivati" che contiene i toponimi delle regioni italiane con le rispettive province, i nomi dei fiumi, delle montagne e dei laghi principali; una "Cronologia storica" incentrata sugli avvenimenti importanti per il Giappone, l'Italia e l'Europa, con anche una periodizzazione della storia giapponese con i nomi delle Epoche e le relative date di inizio e di fine.

Il *DSGI 1994* prevede in appendice le "Tavole di coniugazione dei verbi" che comprendono la coniugazione di *essere* e *avere*, delle tre coniugazioni regolari, di quella dei verbi riflessivi e dei verbi irregolari, un elenco delle voci irregolari del passato remoto di alcuni verbi e i relativi participi passati.

Le novità della seconda edizione riguardano non solo l'arricchimento del lemmario, ma anche l'introduzione in appendice di una sezione con modelli di lettere e fax, una rubrica con i nomi di luoghi famosi del mondo e un ricchissimo elenco di nomi di personaggi famosi (italiani e non), nomi di personaggi letterari, mitologici, biblici, leggendari.

Rispetto al *DSGI 1994*, il *DSGI 2008* ha ridotto notevolmente il capitolo relativo all'uso del dizionario e eliminato le "Tavole di coniugazione dei verbi". Questa scelta risulta essere poco funzionale all'obiettivo che un dizionario bilingue dovrebbe avere, cioè facilitare gli utenti, anche se questi sono di livello avanzato. Un aspetto, non trascurabile, dell'apprendimento dell'italiano è il fatto che il nostro sistema verbale rappresenta uno dei temi grammaticali più oscuri per un discente giapponese, la cui madrelingua presenta un paradigma verbale molto più semplificato e nessuna distinzione di persona o di genere.

3.2. Il lemmario

Il dizionario inserisce a lemma parole semplici (lessicali e grammaticali), sigle, prefissi, suffissi, onomatopee. Le voci sono scritte in hiragana o katakana²⁷ e ordinate secondo la tavola dell'alfabeto sillabico giapponese gojūonzu. Le parole derivate, i composti e le espressioni idiomatiche sono trattate come sottolemmi della voce a cui sono collegate.

Le parole e le locuzioni incluse nel lemmario appartengono al cosiddetto lessico comune giapponese, ma sono stati registrati anche moltissimi neologismi, termini appartenenti a linguaggi specialistici, parole di derivazione straniera.

Nel *DSGI 1994* sono lemmatizzati anche alcuni toponimi importanti²⁸ e nomi di personaggi famosi.

3.2.1. Lessico fondamentale

Scorrendo il lemmario, saltano subito all'occhio alcune parole scritte con un corpo più grosso di due punti. Si tratta di vocaboli appartenenti al "lessico fondamentale ad alta frequenza d'uso" (Nishikawa 1994: IV) e (Wada 2008: V). Sostantivi, verbi, aggettivi e avverbi, ma anche suffissi, come quello per la derivazione del passivo, o alcune voci di derivazione straniera come タクシー *takushī*, taxi²⁹. Il *DSGI 1994* opera un'ulteriore distinzione (Nishikawa 1994:IV) tra

²⁷ *Hiragana* e *katakana* sono i nomi dei due sistemi di scrittura giapponesi. Semplificando molto, possiamo dire che con il primo si scrivono le parole di origine autoctona, mentre con il secondo i forestierismi.

²⁸ Come ロンドン **rondon**, Londra, *DSGI 1994* p. 1659.

²⁹ Per avere un'idea di quali possano essere le parole del lessico fondamentale della lingua giapponese si possono consultare i testi di preparazione ai livelli N. 5 e N. 4 (corrispondenti grosso modo ai livelli A1 e A2 dell'italiano) del *Japanese-Language Proficiency Test*. I riferimenti si trovano sul sito: <http://www.jlpt.jp/>.

“parole fondamentali molto rilevanti” (circa 160 vocaboli), contrassegnate con due asterischi posti uno sotto l’altro, e “parole fondamentali rilevanti” (1300 parole circa), contrassegnate con un asterisco solo.

*いえ 家 *あいする 愛する

Fig. 7, DSGI 1994, p. IV.

Nel *DSGI 2008* si parla genericamente di 1725 “parole del lessico fondamentale ad alta frequenza d’uso” senza nessuna ulteriore distinzione grafica.³⁰

Riguardo ai vocaboli italiani indicati come traducanti, viene segnalata la varietà di registro (gergo, parlato, ironico, ecc.), mentre manca la segnalazione dell’appartenenza o no al lessico fondamentale. Questa, in un’ottica di utilizzo del dizionario bilingue come strumento di apprendimento di una L2, in particolare in una situazione di apprendimento di tipo incidentale (Bogaards 2010), sarebbe sicuramente un’informazione utile al discente giapponese.

3.2.2. Lessico specialistico

Non abbiamo indicazioni sui criteri di scelta né sul numero dei termini specialistici. Un aiuto per la loro quantificazione ci può venire dall’elenco della lista delle abbreviazioni. Si tratta di 93 discipline nel *DSGI 1994*, ridotte a 84 nel *DSGI 2008*, che spaziano dalla filosofia all’ingegneria.

〔哲〕……………哲学	〔天〕……………天文学	〔テ〕……………テレビ	〔船〕……………船舶
〔論理〕……………論理学	〔地質〕……………地質学	〔電算〕……………コンピュータ	〔陶〕……………製陶
〔心〕……………心理学	〔古生〕……………古代生物	〔軍〕……………軍事	〔工芸〕……………工芸
〔宗〕……………宗教	〔気〕……………気象学	〔冶〕……………冶金	〔織〕……………織物
〔ギ神〕……………ギリシア神話	〔鉱〕……………鉱物学	〔服〕……………服飾	〔絵〕……………絵画
〔ロ神〕……………ローマ神話	〔生〕……………生物学	〔料〕……………料理	〔彫〕……………彫刻
〔神〕……………神学	〔植〕……………植物学	〔農〕……………農業	〔古ギ〕……………古代ギリシア
〔カト〕……………カトリック	〔動〕……………動物学	〔商〕……………商業	〔古ロ〕……………古代ローマ
〔キリ〕……………キリスト教	〔貝〕……………貝類	〔芸〕……………芸術	〔行政〕……………行政
〔聖〕……………聖書	〔魚〕……………魚類	〔美〕……………美術	〔官庁〕……………官庁用語
〔史〕……………歴史	〔昆〕……………昆虫	〔写〕……………写真	〔電磁〕……………電磁気学
〔考〕……………考古学	〔鳥〕……………鳥類	〔印〕……………印刷	〔電子〕……………電子工学
〔地〕……………地理	〔解〕……………解剖学	〔音〕……………音楽	〔金融〕……………金融
〔政〕……………政治	〔医〕……………医学	〔劇〕……………演劇	〔放〕……………放送
〔法〕……………法律	〔薬〕……………薬学	〔映〕……………映画	〔物化〕……………物理化学
〔経〕……………経済	〔土〕……………土木	〔スポ〕……………スポーツ	〔会〕……………会計学
〔人類〕……………人類学	〔鉄〕……………鉄道	〔言〕……………言語学	〔統〕……………統計学
〔数〕……………数学	〔建〕……………建築	〔音声〕……………音声学	〔有機〕……………有機化学
〔物〕……………物理学	〔機〕……………機械	〔文法〕……………文法	〔経営〕……………経営学
〔音響〕……………音響学	〔車〕……………自動車	〔修辞〕……………修辞学	〔財〕……………財政学
〔光〕……………光学	〔航〕……………航空	〔文〕……………文学	〔幾何〕……………幾何学
〔化〕……………化学	〔電〕……………電気	〔詩〕……………詩	〔工学〕……………工学
〔生化〕……………生化学	〔通〕……………通信	〔電信〕……………電信・電話	〔仏〕……………仏教
	〔ラジ〕……………ラジオ		

Fig. 8, DSGI 1994, p. VII.

³⁰ L’espedito degli asterischi adottato nel *DSGI 1994* era molto utile anche per gli utenti italiani, permettendo l’immediata identificazione delle parole più comuni del vocabolario giapponese.

In ordine dall'alto in basso e da sinistra a destra:

(1ª colonna) filosofia, logica, psicologia, religione, mitologia greca, mitologia romana, teologia, cattolicesimo, cristianesimo, Bibbia, storia, archeologia, geografia, politica, diritto, economia, antropologia, matematica, fisica, [acustica], ottica, chimica, biochimica;

(2ª colonna) astronomia, geologia, paleontologia, meteorologia, mineralogia, biologia, botanica, zoologia, conchilologia, pesci, insetti, uccelli, anatomia, medicina, farmacologia, opere pubbliche, ferrovie, architettura, meccanica, automobili, aviazione, elettricità, comunicazioni, radio;

(3ª colonna) televisione, computer, linguaggio militare, metallurgia, moda, cucina, agricoltura, commercio, arte, belle arti, fotografia, stampa, musica, teatro, cinema, sport, linguistica, fonetica, grammatica, retorica, letteratura, poesia, [telegrafia – telefonia];

(4ª colonna) navigazione, [ceramica], artigianato, tessuti, [pittura], disegno, antica Grecia, antica Roma, pubblica amministrazione, linguaggio burocratico, [elettromagnetica], finanza, [filodiffusione], [fisicochimica], ragioneria, scienza statistica, [chimica organica], [economia aziendale], scienza delle finanze, geometria, ingegneria, buddismo.

Fig. 9, traduzione della tavola tratta dal DSGI 1994.

Le parole inserite tra parentesi quadre sono quelle non più presenti nel DSGI 2008.

3.2.3. Nomi di personaggi famosi lemmatizzati nel DSGI 1994

Viste le dichiarazioni iniziali di Nishikawa (1994:II) - di “aver adottato criteri di tipo enciclopedico” fornendo note di approfondimento sulla cultura italiana -, dando una rapida occhiata ai nomi di personaggi illustri inseriti a lemma, colpisce la presenza di nomi italiani famosi solo a livello mondiale, importanti soprattutto dal punto di vista storico-politico, e la mancanza di letterati, musicisti o artisti. Se infatti sono stati lemmatizzati Giulio Cesare³¹, Galileo Galilei³² e Cristoforo Colombo³³, mancano all'appello Dante, Giuseppe Verdi, Leonardo Da Vinci e molti altri. A livello internazionale si trovano Cristo³⁴ (lemmatizzato anche nel *DSGI 2008*), Napoleone Bonaparte³⁵ e Karl Marx³⁶, ma sono assenti Carlo Magno e Lenin, anche se è stata lemmatizzata la parola レーニン主義 **rēninshugi**, *leninismo*³⁷. Nel *DSGI 2008* quest'ultima parola è lemmatizzata come マルクスレーニン主義 **marukusu-rēninshugi**, *marxismo-leninismo*. Assente in lemma Machiavelli, ma presenti i derivati マキアベリスト **makiaberisuto**, (dall'inglese *Machiavellist*), *machiavellista*, e マキアベリズム **makiaberizumu** (dall'inglese *Machiavellism*), *machiavellismo*³⁸, lemmi presenti anche nel *DSGI 2008*.

Il curatore non ha esplicitato il criterio di selezione di questi nomi e viene da chiedersi se non abbiano giocato un ruolo importante i suoi interessi culturali e le inclinazioni politiche. Curiosa a questo proposito, data l'importanza che hanno avuto nella storia italiana e internazionale del XX secolo, è anche l'assenza di Mussolini e Hitler. Nel *DSGI 2008* il nome del primo è stato inserito nell'apposita rubrica in appendice mentre il secondo continua a non comparire.

³¹ DSGI 1994, p. 250.

³² DSGI 1994, p. 317.

³³ DSGI 1994, p. 551.

³⁴ DSGI 1994, p. 399.

³⁵ DSGI 1994, p. 1128.

³⁶ DSGI 1994, p. 1455.

³⁷ DSGI 1994, p. 1642.

³⁸ DSGI 1994, p. 1436.

3.2.4. Forestierismi

I forestierismi giapponesi meriterebbero un approfondimento a parte, ma ai fini del presente articolo è doveroso precisare alcune punti fondamentali. Con il termine di *gairaigo* ci si riferisce ai prestiti linguistici, in particolare dall'inglese e da altre lingue europee, entrati nel lessico giapponese a partire dal XVII secolo e, in maniera più consistente, dalla seconda metà dell'800 e nel secondo dopoguerra. Tra le parole di origine straniera si possono distinguere prestiti linguistici integrali, adattamenti e pseudo-anglicismi, ossia parole di origine inglese di invenzione giapponese, denominati *waseieigo*³⁹.

Tutti i forestierismi vengono traslitterati in base alla pronuncia che hanno nella loro lingua d'origine. Sebbene i giapponesi usino questo espediente per riprodurre la fonetica della parola, la particolare struttura sillabica aperta del loro alfabeto li costringe a un vero e proprio adattamento fonetico di parole derivate dall'inglese o da altre lingue foneticamente simili all'inglese. Il risultato è che, spesso, risulta difficile risalire al vocabolo originario. A titolo di esempio si possono mettere a confronto i seguenti prestiti linguistici con il vocabolo originario: エレベーター **erebētā** [elevator] 'ascensore', アイスクリーム **aisukurīmu** [ice cream] 'gelato', サッカー **sakkā** [soccer] 'calcio'⁴⁰. Nessun problema particolare si verifica invece per la traslitterazione e la pronuncia delle parole italiane.

Gli adattamenti linguistici costituiscono una grande percentuale dei forestierismi giapponesi. Si tratta in particolare di verbi formati da un sostantivo straniero seguito dal verbo autoctono する **suru**, fare, come ad esempio ボイコットする **boikotto suru**, [boycott] 'boicottare'; oppure di parole composte da un sostantivo straniero e un sostantivo giapponese come ダイエット食品 **daietto-shokuhin**, [diet] + [食品] 'prodotti dietetici'.

I *waseieigo*, infine, sono parole costruite intenzionalmente dai parlanti giapponesi, ottenute con la combinazione o l'abbreviazione di due parole inglesi, come ad esempio サラリーマン **sararīman**, [salary] + [man] 'impiegato', パソコン **pasokon**, [personal] + [computer] 'personal computer', ジーンズ **jīpan**, [jeans] + [pants] 'jeans'.

4. La microstruttura

La struttura delle voci è molto ben concepita e organizzata, ricca di informazioni morfologiche, grammaticali, di marche d'uso, simboli grafici, note e rimandi che aiutano l'utente nella ricerca delle informazioni.

Dopo l'intestazione, seguono i significati e i traduttori, elencati con i numeri arabi scritti in grassetto **1**, **2**, **3**. Nel *DSGI 1994*, per le parole del lessico fondamentale, si opera un'ulteriore suddivisione, ordinando le accezioni che hanno grandi differenze di significato o di uso con dei numeri circoscritti in rettangoli neri (*fig. 10*). Nel *DSGI 2008*, questo tipo di distinzione è inserita nel corpo della definizione dove, al posto dei numeri nei riquadri neri, vengono utilizzate questo tipo di parentesi 【 】, come si vede in *fig. 11* e in *fig. 12*.

³⁹ 和製英語 **wasei-eigo**, (lett.) parola inglese di produzione giapponese, ovvero inglese made in Japan.

⁴⁰ Il trattino orizzontale sopra le vocali indica che esse devono essere pronunciate lunghe.

あ・く 開く・明く・空く

1 戸などがひらく	3 自由な状態になる
1 ドア・ふたなどが	1 欠員が生じる
2 営業を始める	2 用済みになる
2 空間ができる	3 体が暇になる
1 すきまが生じる	4 「裏が明く」
2 空(き)になる	5 目や口を開く

1 戸などがひらく
1 《戸口や容器のふたなどが》 aprirsi, dischiudersi; 《開いている》 essere aperto; 《全開する, さっと開く》 splancarsi; 《少し開く》 socchiudersi; 《ゆっくり開く》 schiudersi; 《露出する》 scoprirsi; 《ふたなどが》 scoperciarsi; 《閉ざされていたものが》 sblocarsi ★このドアは内側〔外側〕に開く。 Questa porta si apre dall'interno [dall'esterno]. // 開いた窓《大きく開いた》 finestra aperta [spalancata]; 《半ば開いた》 finestra socchiusa // 鍋のふたが開いている。 La pentola è scoperta [scoperchiata]. // 襟元〔背中〕が大きく開いたイブニング あbito da sera molto scollato [scollato dietro]
2 《営業を始める》 ★図書館は9時に開く。 La biblioteca (si) apre alle nove. // あの喫茶店は遅くまで開いている。 Quel bar è aperto fino a tardi.
2 空間ができる
1 《すきま・穴などが生じる》 ★壁とたんすの間にすきまが空いている。 C'è dello spazio tra la parete e il cassetto. // セーターに穴が空いた。 Si è fatto [aperto] un buco nel maglione. // 2人の間隔が空いた。 È aumentata la distanza fra i due.
2 《空になる》 vuotarsi, liberarsi ★空いた箱 scatola vuota // シャンペンが5本空いた。 Sono finite [Sono terminate / Sono state svuotate] cinque bottiglie di champagne. // この席は空いていますか。 Questo posto è libero? // 253号が空いています。 La camera n. 253 è disponibile [libera].

Fig. 10, DSGI 1994, p. 16.

あく 開く・明く・空く 1 【戸などがひらく】 aprirsi 《大きく開いた窓》 finestra spalancata 《ひとりでに戸が開いた。 La porta si è aperta da sola. // 芝居の第1幕が開く。 Il primo atto è cominciato.
2 【営業を始める, 営業している】 aprire [es], essere aperto 《図書館は9時に開く。 La biblioteca apre alle nove. // あの喫茶店は遅くまで開いている。 Quel bar è aperto fino a tardi.
3 《ふさいでいたもの・中身がなくなる》 liberarsi, essere libero, essere vuoto 《空いた箱》 scatola vuota 《マンションが空いた。 L'appartamento si è liberato. // この席は空いている。 Questo posto è libero. // ポストが一つ空いている。 C'è un posto vacante. // セーターに穴が開いた。 Si è fatto un buco nel maglione.
4 《使われていない状態にある, 暇である》 essere libero 《トイレがなかなか空かない。 Il bagno è sempre occupato. // 手が空いているんだったら手伝ってくれ。 Se non hai nulla da fare, dammi una mano! // 時間が空いていたので映画に行った。 Avevo del tempo libero e sono andato al cinema.
5 《目や口をひらく》 aprire 《目を開く》 aprire gli occhi 《私は開いた口がふさがらなかった。 Sono rimasto a bocca aperta.

Fig. 11, DSGI 2008, p. 14.

なか 中 1 【物の内側】 in, dentro...
2 【範囲】 in, fra...

Fig. 12, DSGI 2008, p. V.

Le parole derivate non sono lemmatizzate ma vengono elencate dopo un rombo bianco ◇ di seguito ai vari significati e ai traduttori del lemma, come nel seguente esempio はっけん 発見 scoperta ♀ ◇ 発見する scoprire.

Per quanto riguarda le parole composte, il curatore ha considerato veri composti solo quei vocaboli che presentano il lemma nella parte iniziale. Questi sono stati ordinati secondo il sistema sillabico giapponese dopo il simbolo di una freccia bianca ▷ nel DSGI 1994 e dopo il simbolo ♣ nel DSGI 2008. Rispetto al DSGI 1994, la scelta grafica fatta nella seconda edizione per l'elencazione dei composti (non di seguito, ma uno sotto l'altro), risulta molto più chiara e di immediata consultazione, come si può notare dal confronto della stessa voce nei due dizionari.

だんそう 断層 1 《地質》 dislocazione♀, faglia♀, frattura♀ ★正断層 faglia normale [diretta] ...
▷断層撮影 《医》 tomografia♀ 断層地震 《地質》 terremoto♂ di dislocazione 断層面 《地質》 ...

Fig. 13, DSGI 1994, p. 931.

だんそう 断層 1 《地質》 faglia♀, dislocazione♀, frattura♀ 《活断層》 faglia attiva 《正断層》 faglia normale [diretta] 《逆〔衝上(はげ)〕断層》 faglia inversa [di compressione] 《横ずれ断層》 faglia trasforme 2 《考え方のずれ》 fosso♀, abisso♀ 《世代間の断層》 dislivello fra le generazioni
♣断層撮影 《医》 tomografia♀
断層地震 《地質》 terremoto♂ tettonico [複-ci]
断層面 《地質》 piano♀ di faglia

Fig. 14, DSGI 2008, p. 974.

Le espressioni idiomatiche giapponesi sono elencate dopo l'etichetta 慣用 (kanyō), subito dopo gli esempi, ordinate secondo l'alfabeto sillabico giapponese e sistemate nella parte finale del corpo della definizione della voce.

Al fondo della voce si trovano, infine, le etichette dei rimandi al lessico correlato 関連 (kanren), ai glossari 用語表 (yōgohyō), alle conversazioni 会話 (kaiwa) e alle note di approfondimento culturale sull'Italia. 参考 (sankō), e sul Giappone 日本事情 (nihon jijō),

4.1. Lemmi polisemici

Una delle più grandi innovazioni apportate dal *DSGI 2008*, riguarda l'organizzazione della microstruttura delle voci dei verbi polisemici. Confrontiamo i due esempi che seguono, relativi allo stesso lemma きく, **kiku**, sentire.

*きく 聞く・聴く・訊く

- | | |
|------------|-------------|
| 1 音・声を | 5 要求を聞き入れる |
| 2 話を | 6 問う, 尋ねる |
| 3 聞き知っている | 7 「香(き)を聴く」 |
| 4 命令・忠告に従う | 8 「酒を聴く」 |

1 《音や声を感じる》 sentire, udire; 《耳を傾ける》 ascoltare ★階段の方で妙な物音がするのを聞いた。 *Ho sentito uno strano rumore vicino alla scala.* // <人>が…するのを聞く sentire *qlcu.* + *inf.* // 部屋で彼女が歌っているのを聞いた。 *L'abbiamo sentita cantare nella sua stanza.* // 音楽を聴きながら勉強するのはやめなさい。 *Non ascoltare la musica quando [mentre] studi.*

2 《耳にして理解する》 ascoltare, sentire ★講義を聞く *ascoltare* la lezione, presenziare [assistere] alla lezione // 彼の言い分も聞く必要がある。 *Bisogna ascoltare anche quello che dice lui.*

3 《聞き知っている》 ★君はその話をもう聞いているね。 *Hai già sentito [saputo di] quella storia, vero?* // 現地の事情はお聞き及びのことと思います。 *Ritengo che Lei sia al corrente della situazione del luogo.* / Credo che Lei sia ben informato sulla situazione locale.

4 《従う》 ubbidire a *qlcu.* [*ql.co.*], seguire; 《耳を傾ける》 dare retta [ascolto] a *qlcu.* [*ql.co.*], ascoltare ★友人たちの忠告を聞くほうがいいよ。 *È meglio ascoltare [seguire] i consigli degli amici.* / Sarebbe meglio dare retta [ascolto] agli amici. // この子は言うことを聞かない。 *Questo bambino non ubbidisce mai.*

5 《要求を聞き入れる》 accogliere *ql.co.*; 《要求に応じる》 accondiscendere [acconsentire] a *ql.co.*; 《願いを聞き入れる》 accontentare [esaudire] *ql.co.* ★神はあなたの願いを聞いてくださるに違いない。 *Dio dovrebbe esaudire la tua richiesta.*

6 《問う》 chiedere [domandare] *ql.co.*, infor-

marsi di *ql.co.* ★駅までの道を聞く *chiedere* [domandare] a *qlcu.* la strada per andare alla stazione // 何時に着くのか電話で聞いてみよう。 *Chiedimogli per telefono a che ora arriverà.*

7 《においを嗅ぐ》 ★香(き)を聴く *odorare d'incenso*

8 《味わってみる》 ★酒を聴く *assaggiare il sakè* (慣用) 聞いてあきれよ ★やつが正直者だなんて聞いてあきれよ。 *Lui onesto? Questa è grossa.* 聞きしに勝る ★聞きしに勝る景観だ。 *Il panorama supera di gran lunga ogni aspettativa.*

- **udire**
- 1 (音や声を) 聞く, 聞こえる → sentire 1 ★ *udire* [sentire] un grido 叫び声が聞こえる
- 2 → sentire 3
- 3 → ascoltare 1 4 → ascoltare 2
- **sentire**
- 1 → udire 1
- 2 → ascoltare 1
- 3 聞き知る ★ *Avete sentito [udito] quella notizia?* あの知らせは聞いたか?
- 4 → かんじる (感じる)
- **ascoltare**
- 1 (注意して) 聴く, 耳を傾ける ★ *ascoltare* [sentire] la lezione 講義を受ける
- 2 聞き入れる ★ *ascoltare* [udire] i consigli del medico 医師の忠告に従う

Fig. 15, *DSGI 1994*, p. 348.

Come si nota in *fig. 15*, subito sotto l'intestazione della voce si trova un riquadro con un indice delle accezioni. Questo stratagemma grafico, oltre a dare un'immediata idea dell'ampiezza semantica della parola, agevola la consultazione della voce facilitando la ricerca dell'informazione. Al fondo della definizione, si trova un riquadro con note informative sui diversi traduttori italiani per la stessa voce, con delle indicazioni per il loro uso nell'opportuno contesto e un confronto commentato dei sinonimi. In questo caso l'accezione rappresentativa italiana è stata evidenziata in grassetto, mentre la parola giapponese viene proposta sottolineata in una frase d'esempio.

Viene da porsi qualche domanda sul reale uso corrente in italiano del significato di *udire* dato come sinonimo di **sentire** nell'accezione 3 (*Avete sentito [udito] quella notizia?*), e di **ascoltare** nell'accezione 2 (*ascoltare [udire] i consigli del medico*). Gli esempi sembrano un po' innaturali, con un che di letterario o di manierato nel primo caso, e di semanticamente improprio nel secondo. Queste imprecisioni sono state corrette nel *DSGI 2008*, come si vede in *fig. 16*.

きく 聞く・聴く 1【音や声を感じる】 sentire, udire; 【耳を傾ける】 ascoltare ㊦(人)が…するのを聞く sentire *qlcu.* +【不定詞】 ㊦階段の方で妙な物音がするのを聞いた。 Ho sentito uno strano rumore dalle scale. ㊦部屋で彼女が歌っているのを聞いた。 L'abbiamo sentita cantare nella sua stanza. ㊦音楽を聴きながら勉強するのはやめなさい。 Piantala di ascoltare la musica quando [mentre] studi.

2【聞いて理解する】 ascoltare, sentire ㊦講義を聞く ascoltare [seguire] la lezione / 【出席する】 presenziare [assistere] alla lezione ㊦彼の言い分も聞く必要がある。 Bisogna ascoltare anche quello che dice lui. ㊦君はその話をもう聞いているね。 Hai già sentito [saputo di] quella storia, vero? ㊦現地の事情はお聞き及びのことと思います。 Ritengo che lei sia al corrente della situazione sul posto. / Credo che lei sia ben informato sulla situazione locale.

3【聞き入れる】(従う) ubbidire⑨[av] a *qlcu.* [ql.co.], seguire; 【耳を傾ける】 prestare attenzione, dare retta [ascolto] a *qlcu.* [ql.co.], ascoltare; 【受け入れる】 accogliere *ql.co.*; acconsentire [accondiscendere] a *ql.co.* ㊦友人たちの忠告を聞いたほうがいいよ。 E meglio ascoltare [seguire] i consigli degli amici. / Sarebbe meglio dare retta [ascolto] agli amici. ㊦この子は言うことを聞かない。 Questo bambino non ubbidisce mai. ㊦ホテル側は私たちの要望を喜んで聞いてくれた。 L'hotel ha accolto volentieri la nostra richiesta. ㊦神はあなたの願いを聞いてくださるに違いありません。 Sono certo che Dio esaudirà la tua richiesta.

4【尋ねる】 chiedere [domandare] *ql.co.*, informarsi di *ql.co.* ㊦(人)に駅までの道を聞く chiedere [domandare] a *qlcu.* la strada per la stazione ㊦何時に着くのか電話で聞いてみよう。 Chiediamogli per telefono a che ora arriverà.

5【においを嗅ぐ, 味を見分ける】 ㊦香(き)を聞く odorare d'incenso ㊦酒を聞く assaggiare il *sakè*

【慣用】 聞いてあきれろ ㊦やつが正直者だなんて聞いてあきれろよ。 Lui onesto? Questa è grossa.

聞きしに勝る ㊦聞きしに勝る景観だ。 Il panorama supera di gran lunga ogni aspettativa.

~~~~~

【使いわけ】 ascoltare, sentire, udire  
「聞こえる」「音に気づく」「耳に入ってくる」の意味では, sentireと udireを使う。 udireは文語的で, 使用頻度は比較的低い。  
㊦子供の泣き声を聞いた。 Ho sentito [udito] il pianto di un bambino.  
㊦物音を聞いた。 Sentii [Udii] un rumore.  
「注意して聞く」「意識的に聞こうとして聞く」の意味では, ascoltare, stare a sentire, sentireが使われる。  
㊦ラジオを聞く ascoltare [sentire] la radio  
㊦私の言うことをよく聞いてね。 Stammi bene a

sentire. / Ascoltami con attenzione.  
ただし, sentireを使うか ascoltareを使うかで意味が変わることがある。  
㊦ Mi ascolti? 【聞く意志があって聞いている】私話を聞いているのか。  
㊦ Mi senti? 【物理的に聞こえる】私の声が聞こえる?  
「聞いて知る」という意味では sentireと udireを使うが, 「他者からの伝聞として知る」という意味で「人が私に言う」と表現することも多い。  
㊦聞いたことがないようなこと una cosa mai udita [sentita]  
㊦だれからそれを聞いたの。 Dove l'hai sentito? / Chi te l'ha detto? / Da chi l'hai saputo?  
㊦彼は近マイタリアを離れると聞きました。 Ho sentito [Mi hanno detto] che sta per lasciare l'Italia.  
「願いを聞き入れる」「聞いて従う」という意味では ascoltareを使う。  
㊦彼は私の言うことを全然聞いてくれない。 Lui non mi ascolta mai.  
㊦医者 の注意を聞く ascoltare i consigli del medico

Fig. 16, DSGI 2008, p. 354.

Rispetto al *DSGI 1994*, nel *DSGI 2008* la struttura delle voce appare molto più semplificata e apparentemente snella, ma la consultazione e la ricerca delle informazioni risultano, a mio avviso, molto più faticose. Meno immediato è anche il carattere polisemico del verbo, più confusa la disposizione delle definizioni, gli esempi e le note di discriminazione del significato.

#### 4.2. L'intestazione della voce

Ciascun lemma è scritto in grassetto. Subito dopo viene indicato l'ideogramma o gli ideogrammi corrispondenti (nel *DSGI 1994* scritti in grassetto, nel *DSGI 2008* no), come ad esempio けむり 煙 fumo ㊦. Se la voce è un prestito linguistico, troviamo fra parentesi di questo

tipo [ ] l'indicazione della lingua di origine e il vocabolo originario: ブーツ [英 boots] stivali ♂ [複]

Nel caso di nomi propri, *waseieigo*, sigle, o quando la traslitterazione della parola originaria e il traduttore italiano coincidono, è stata registrata la semplice trascrizione in alfabeto latino<sup>41</sup>, come per la voce シーディー CD.

Per facilitare il discente giapponese, si ricorre invece all'alfabeto fonetico internazionale IPA per segnalare la pronuncia di quelle sigle che non si leggono secondo l'alfabeto italiano e per quelle parole che sono prestiti linguistici anche nella nostra lingua. La voce che il curatore del *DSGI 1994* riporta come esempio è quella relativa alla sigla della non più esistente Comunità Europea. Avverte che **CE** si legge [tʃɛ] e che il composto **EC 共通通貨** si pronuncia ECU [ɛku] e non [etʃiu]. Anche nel *DSGI 2008* viene fornita la pronuncia di quei traduttori che non sono parole italiane, ad esempio イーメール Eメール [英 e-mail] [英] e-mail [imèil] ⊕[無変], o sono parole con una pronuncia difficile o termini stranieri con una pronuncia italianizzata.

La ricchezza di informazioni data per la voce *e-mail* (lingua d'origine del forestierismo italiano, pronuncia, genere e numero), appare in leggera contraddizione con la semplicità di quella precedente, laddove, anche in italiano, la parola ammette una doppia pronuncia, ossia [si:di:rom] all'inglese e [tʃid:i:rom] all'italiana.

Quando il traduttore italiano è una parola giapponese, per la sua traslitterazione in caratteri latini, è stato adottato il sistema Hepburn<sup>42</sup>. Nel *DSGI 1994* le parole giapponesi italianizzate sono scritte in tondo, i prestiti linguistici in corsivo: judo, kimono, haiku, *mochi*, *kyogen*. Nel *DSGI 2008* le parole italianizzate nella prima edizione sono state proposte tutte come prestiti linguistici dal giapponese e scritte in corsivo: *judo*, *kimono*, *haiku*.

In linea di massima, la pronuncia delle parole italiane non viene mai fornita, né con la trascrizione in alfabeto sillabico giapponese (come accade in alcuni dizionari bilingui compatti), né con la trascrizione fonemica del sistema IPA, dando per scontata la conoscenza delle regole di pronuncia dell'italiano da parte dei discenti. Vi sono però delle eccezioni. Viene segnalata, ad esempio, la pronuncia sonora delle consonanti corrispondenti ai grafemi *s* e *z* utilizzando un pallino (.) sotto la lettera. Inoltre, nei casi in cui i gruppi consonantici *gli* e *gn* si leggano rispettivamente [gli] e [gn], la pronuncia viene racchiusa entro parentesi quadre [ ], come in "negligente [-gli-]" e in "gneiss [gnɛ-]"<sup>43</sup>.

Un ultimo accenno alla segnalazione dell'accento dei traduttori italiani. Esso è stato segnalato, con un trattino basso posto sotto la vocale su cui cade, solo nei casi in cui non si tratti di parole piane. Quando sono previste due possibilità, la seconda viene indicata tra parentesi quadre [ ].

パイナップル [英 pineapple] ananasso♂,  
ananas [ananas]♂[無変]

Fig. 17, *DSGI 1994*, p. 1202.

パイナップル [英 pineapple] ananas [ana-  
nas]♂[無変], ananasso♂

Fig. 18, *DSGI 2008*, p. 1264.

Da notare, in *fig. 17*, il termine *ananasso* (già obsoleto nel 1994) dato come primo traduttore. Nel *DSGI 2008* viene proposto come ultimo.

### 4.3. La definizione delle voci

La struttura delle definizioni delle voci rientra in uno schema piuttosto semplice: traduttore/i - sinonimi - esempi. Volendone riassumere brevemente i vari tipi, possiamo notare

<sup>41</sup> Esempio tratto da *DSGI 2008*, p. V.

<sup>42</sup> Secondo il quale le vocali si leggono all'italiana e le consonanti all'inglese.

<sup>43</sup> *DSGI 1994*, p. V.

che non c'è coerenza per tutte le voci. Nella maggior parte dei casi, viene presentata un'accurata selezione dei traducanti con la numerazione delle diverse accezioni ed esempi per ciascuna di esse sono registrati moltissimi modi di dire italiani e proverbi. In altri casi, invece, la determinazione delle accezioni è poco curata e, spesso, esempi, modi di dire e proverbi, che mirano a spiegare il modo di dire correlato alla voce, fungono da traducante<sup>44</sup>.

Sicuramente il dizionario giapponese-italiano presenta difficoltà maggiori rispetto ai bilingui di altri idiomi europei. Esse sono particolarmente evidenti quando le voci non hanno corrispondenti nella lingua d'arrivo (ad esempio i suffissi onorifici), oppure sono parole legate alla cultura della comunità. Per ovviare a quest'ultimo tipo di problema, nella maggior parte dei casi, il dizionario propone come traducante la parola giapponese, dando brevi note di spiegazione.

#### 4.3.1. I traducanti

Il traducante appare subito dopo il lemma e l'ideogramma (o l'eventuale pronuncia e indicazione etimologica) o, se è presente, dopo la precisazione del discriminante di significato posta entro doppie parentesi tonde («...»). Quando vengono forniti più traducanti per un'accezione, questi sono separati da una virgola. Nel caso abbiano una leggera differenza di significato sono separati da un punto e virgola, e la differenza viene specificata all'interno delle parentesi. I traducanti sono infine seguiti da indicazioni morfologiche e grammaticali.

くやみ 悔やみ 1 《後悔》pentimento<sup>♂</sup>; rin-  
crescimento<sup>♂</sup>  
2 《哀悼》condoglianze<sup>♀</sup>[複] ★お悔やみを言う  
esprimere [fare] le proprie condoglianze

Fig. 19, DSGI 1994, p. 432.

しき 式 1 《儀式》cerimonia...  
2 《様式》stile...

Fig. 20, DSGI 2008, p. 634.

#### 4.3.2. Indicazioni morfologico-grammaticali

##### 4.3.2.1. Nomi e aggettivi

Viene sempre indicato se i sostantivi sono di genere maschile <sup>♂</sup>, femminile <sup>♀</sup> oppure hanno una forma invariabile [無変] per entrambi i generi. Le desinenze femminili particolari di alcuni sostantivi sono indicate in carattere corsivo tra parentesi quadre [ ], come ad esempio in きょうじ教授 professore <sup>♂</sup>[<sup>♀</sup> - essa].

La parte variabile dei sostantivi e degli aggettivi è evidenziata in grassetto nel *DSGI 1994* e scritta in corsivo nel *DSGI 2008*. La forma flessa è indicata tra parentesi quadre: ad esempio incendio <sup>♂</sup>[複 - i], artistico [<sup>♂</sup>複 - ci].

Sono segnalati i plurali dei vocaboli maschili terminanti in -co e -go, ma non quelli femminili corrispondenti (-che, -ghe).

##### 4.3.2.2. Verbi

Viene fatta un'opportuna distinzione fra verbi transitivi e verbi intransitivi attraverso le rispettive abbreviazioni <sup>Ⓜ</sup> e <sup>Ⓜ</sup>. Tra parentesi quadre vengono indicati gli ausiliari *avere* [av] o

<sup>44</sup> «È norma diffusa nei bilingui promuovere ad accezione i sensi figurati che di solito i monolingui trattano sotto accezioni più vaste». Marellò 1989, p. 87.



#### 4.3.4. Indicazioni d'uso e marche di linguaggi settoriali

L'indicazione dell'appartenenza dei traducanti ai diversi registri linguistici o a varianti regionali viene indicata, nel *DSGI 1994*, all'interno di doppie parentesi tonde (( )), e nel *DSGI 2008* all'interno di doppie parentesi angolate («...»).

うわき 浮気 1 《移り気》 incostanzaⓂ, leggerezzaⓂ ◇浮気な mutevole, incostante, leggero, volubile  
2 《異性に対しての移り気》 infedeltàⓂ, trescaⓂ  
◇浮気な infedele ◇浮気する avere un'avventura con *qlcu.*; 《夫が: 俗》 fare le corna alla moglie; 《妻が: 俗》 fare le corna al marito ★  
浮気された《俗》 cornuto // 浮気される《俗》 avere [portare] le corna // 亭主の浮気がやまない. Mio

Fig. 24, DSGI 1994, p. 154.

うわき 浮気 1 《異性に対しての移り気》 infedeltàⓂ, trescaⓂ; 《一時的な》 scappatellaⓂ ◇浮気な infedele ◇浮気する avere un'avventura con *qlcu.*; 《夫が》《俗》 fare le corna alla moglie; 《妻が》《俗》 fare le corna al marito; avere una scappatella con *qlcu.* ¶浮気された《俗》 cornuto ¶浮気される《俗》 avere [portare] le corna ¶夫

Fig. 25, DSGI 2008, p. 152.

Le espressioni sottolineate, contenenti la parola *corna* o *cornuto*, sono etichettate come appartenenti al linguaggio popolare.

Entrambe le edizioni inseriscono, all'interno di doppie parentesi quadre unite [ [... ] ], le marche del settore specialistico di appartenenza dell'accezione del traducante. Nell'esempio di *fig. 26*, l'ultimo traducante registrato è marcato come vocabolo appartenente al linguaggio filosofico.

そんざい 存在 esistenzaⓂ, essereⓂ, presenzaⓂ; 《哲》 essereⓂ  
◇存在する esistereⓂ[es], essere, esserci, essere presente ¶彼は財界では異色な存在だ. È un personaggio non comune [È una figura a sé] nel

Fig. 26, DSGI 2008, p. 908.

#### 4.3.5. Informazioni culturali

Il simbolo costituito da un rombo nero (◆) introduce sintetiche spiegazioni di contesto culturale e di consuetudine, o informazioni sulla mancata corrispondenza tra la voce e il traducante. Esse sono scritte in italiano se riguardano il Giappone, in giapponese se sono attinenti all'Italia.

教育年度 annoⓂ scolastico; 《略》 a.s. (◆イタリアでは9月から8月); 《大学》 annoⓂ accademico [複 -ci]; 《略》 a.a., A.A. (◆イタリアでは11月から10月)

Fig. 27, DSGI 2008, p. 390.

こけし *kokeshi*Ⓜ[無変] (◆ bambolaⓂ giapponese di legno decorata in modo semplice)



こけし

Fig. 28, DSGI 2008, p. 536.

L'esempio di *fig. 27* fornisce un'informazione relativa al periodo di inizio e di fine, rispettivamente, dell'anno scolastico e dell'anno accademico italiano. Nel secondo esempio, *fig. 28*, troviamo una spiegazione di tipo enciclopedico, in italiano, sulle tipiche bambole giapponesi di legno.

In altri casi, ad esempio per quelle voci che non hanno traduenti in italiano, sono state operate scelte in evidente contrasto.

-ちゃん ★今日は、花子ちゃん。Ciao, Hanako.  
(▶Luigiなら, Luiginoなどイタリア語では主に愛称辞  
-ino [⊕ -a] をつけて「-ちゃん」のニュアンスを表わすが、  
名前によって決まった愛称もある) ⇒愛称 関連

Fig. 29, DSGI 1994, p. 947.

-さん →-様 (◆appellazione cortese pos-  
sposta ai nomi, meno impegnativa  
di sama) ♪山田さん il signor Yamada / (略)  
il sig. Yamada / (女性で既婚) la signora Ya-  
mada / (略) la sig.ra Yamada / (未婚) la si-  
gnorina Yamada / (略) la sig.na Yama-  
da / (口頭で呼ぶとき) Signor [Signora / Signori-  
na] Yamada! (▶無冠詞) ♪さん付けにする chia-  
mare q/cu. 「in maniera cortese [con il san]

Fig. 30, DSGI 2008, p. 615.

Gli esempi proposti sono relativi alle voci **-chan** e **-san**, due dei più comuni suffissi onorifici giapponesi<sup>46</sup>. I titoli onorifici, usati anche per parlare di terze persone, seguono sempre il nome o il cognome, e variano a seconda della relazione sociale che intercorre fra i due parlanti. Così, si usa **-chan** per riferirsi a bambini, ragazze o a amici intimi, e **-san** in contesti più formali. Nell'esempio di Fig 29, dopo il lemma abbiamo solo una frase di esempio<sup>47</sup>. Subito dopo, non viene proposta una spiegazione culturale, come ci si aspetterebbe, ma una nota linguistica indicata dalla freccia nera. In essa si dice che nel caso in cui il vocativo fosse un nome italiano come *Luigi* si potrebbe usare l'ipocoristico *Luigino*, in quanto il suffisso **-chan** ha la sfumatura di significato del suffisso **-ino**. Segue poi il rimando alla voce 愛称 **aishō**, *vezzeggiativo* e al box di parole correlate dove si propongono esempi di ipocoristici italiani. Se da un lato è vero che il significato dato da questo suffisso ai nomi giapponesi è quello di diminutivo affettuoso, dall'altro lato esso non è propriamente assimilabile ai suffissi alterativi italiani. Non ha, ad esempio, alcun effetto sull'accento della parola, con la quale costituisce piuttosto una locuzione. Martin (1988:1056), anzi, definisce **-chan** un ipocoristico di **-san**, il quale andrebbe considerato come una "riduzione sintattica" e trattato "come una parola separata, una sorta di *titolo abbreviato*".

Nell'esempio di fig. 30<sup>48</sup>, relativo al suffisso **-san**, subito dopo il rimando alla parola **-sama**, troviamo una nota di spiegazione di tipo culturale, in linea con l'affermazione di Martin 1988. La nota, tuttavia, non chiarisce a fondo il contesto d'uso e l'importanza sociolinguistica dei suffissi onorifici e familiari in Giappone. Forse questo discorso avrebbe meritato uno di quegli approfondimenti culturali riservati ad altri aspetti della cultura nipponica.

A questo proposito, analizzando altre voci, appare abbastanza evidente che il curatore ha operato una sorta di selezione gerarchica distinguendo fra argomenti degni di nota (nel senso letterale del termine) e argomenti tabuizzati. Vediamo i seguenti esempi relativi a *geisha*, *seppuku* e *harakiri*, parole entrate anche nel vocabolario italiano come forestierismi<sup>49</sup>.

げいしゃ 芸者 geisha [geiscia]⊕[無変] ★芸  
者を揚げる chiamare [assumere] una geisha  
▶芸者屋(人) padrone⊕[⊕ -a] di una casa di  
geisha; (店) casa⊕ di geisha

Fig. 31. DSGI 1994, p. 453.

げいしゃ 芸者 geisha⊕[無変], gheiscia⊕[無  
変]

Fig. 32. DSGI 2008, p. 463.

<sup>46</sup> In giapponese non ci si rivolge quasi mai a una persona chiamandola semplicemente con il nome o il cognome.

<sup>47</sup> Identica in DSGI 2008, p. 992.

<sup>48</sup> Va detto che la spiegazione culturale di questa voce è una novità della seconda edizione. Forse è questo il motivo per cui le due voci sono state trattate in modo diverso.

<sup>49</sup> Per un approfondimento sulle strategie lessicografiche per le voci senza traduenti nella L2 cfr. Marellò 1994.

せっぷく 切腹 harakiri<sup>㊦</sup>[無変] ◇切腹する  
suicidarsi 「facendo harakiri [squarciandosi il  
ventre]

Fig. 33. DSGI 1994, p. 815.

せっぷく 切腹 harakiri<sup>㊦</sup>[無変] ◇切腹する  
suicidarsi 「facendo harakiri [squarciandosi il  
ventre]

Fig. 34. DSGI 2008, p. 852.

はらきり 腹切り →せっぷく(切腹)

Fig. 35. DSGI 1994, p. 1243.

はらきり 腹切り harakiri<sup>㊦</sup>[無変] ⇨切腹

Fig. 36. DSGI 2008, p. 1307.

In tutti gli esempi, a esclusione di quello di *fig. 35* dove c'è il rimando a un'altra voce, viene indicato come primo traduttore il prestito linguistico giapponese nella trascrizione in alfabeto latino. Nell'esempio di *fig. 31*, dopo il traduttore *geisha*, segue un esempio poco produttivo in un contesto di produzione attiva, possibile solo in traduzioni dal giapponese all'italiano di testi o in conversazioni sul mondo giapponese. La frase è stata eliminata nel *DSGI 2008*, ma la definizione non è stata ampliata con una piccola nota di spiegazione, che avrebbe potuto chiarificare l'immagine della *geisha* che si ha in Italia (assimilata molto spesso a una prostituta), bensì ridotta al semplice traduttore. Nel caso degli esempi di *fig. 33* e *fig. 34*, dopo il traduttore segue il verbo derivato, *suicidarsi*, che presenta tra parentesi una sorta di spiegazione. Le *fig. 35* e *36* riguardano la voce *harakiri* che rimanda a *seppuku* che a sua volta presenta come traduttore *harakiri*. Le due parole giapponesi fanno riferimento a un rituale di morte riservato solo alla casta dei samurai e, anche senza entrare nei dettagli più raccapriccianti, una piccola nota di tipo storico-culturale aiuterebbe a chiarirne meglio il significato.

Appare evidente che il proposito dichiarato nell'Introduzione - di voler aiutare il discente giapponese nella produzione in italiano di spiegazioni su aspetti culturali giapponesi -, venga meno in caso di temi considerati imbarazzanti.

#### 4.3.6. Le frasi degli esempi

Dopo ogni traduttore (o traduttori) e dopo ogni accezione, compare la sezione di esempi, introdotta, nel *DSGI 1994*, dal simbolo di una stella nera ★ e, nel *DSGI 2008*, dal simbolo di paragrafo ¶. Quando sono possibili più di due traduzioni italiane per una stessa frase, queste vengono separate da una barra obliqua /.

君の言うことを信用しよう。Ti credo sulla  
parola. / Mi fido della tua parola.

Fig. 37, DSGI 1994, p. 748.

Le collocazioni delle parole, sia nelle frasi d'esempio giapponesi sia nelle corrispondenti traduzioni italiane, si trovano racchiuse fra parentesi quadre [ ]. Quando la comprensione delle corrispondenze tra giapponese e italiano può creare confusione, il primo traduttore dell'esempio viene preceduto da questo simbolo 「, gli altri invece sono collocati fra parentesi quadre [ ] e, se numerosi, separati da una barra obliqua.

栄養のいい [悪い / 不十分な] 子供 bambino  
「ben nutrito [malnutrito / denutrito]

Fig. 38, DSGI 1994, p. V

Quando le frasi d'esempio italiane sono formule fisse, frasi idiomatiche, proverbi, indicazioni, avvisi, ordini, ecc., vengono scritte tra virgolette “ ”.



こういん 光陰 ★光陰矢のごとし。《諺》 “Il tempo vola.”

Fig. 39, DSGI 1994, p. 488.

## 4.3.6.1. Le frasi degli esempi: alcune problematiche

La fraseologia proposta negli esempi rappresenta il punto più problematico del dizionario. Le frasi proposte nel *DSGI 1994* e nel *DSGI 2008* non sono tratte da materiale autentico, ma costruite *ad hoc* per esemplificare gli usi e i significati di tradimenti e accezioni. Molto spesso, anzi, risultano poco naturali e sembrano traduzioni letterali di frasi giapponesi. Emblematico è l'esempio di *fig. 40*, tratto dal *DSGI 1994*. Come si può notare, il proverbio che in italiano si direbbe “Il mattino ha l'oro in bocca”, qui risulta quasi una parafrasi esplicativa. Il risultato è che il dizionario fornisce un esempio semanticamente corretto ma fuorviante dal punto di vista pragmatico. La “completa revisione degli esempi e dei significati” (Wada 2008: IV), compiuta per la seconda edizione, ha corretto molti errori e migliorato le traduzioni, come si vede in *fig. 41*.

**mattina**も **mattino**も日の出から正午までをさす。 **mattino**は成句の中で用いられることが多く、一般的には **mattina** が広く用いられる。 **mattinata**は天候・気分・出来事によって特徴づけられる特定の朝をさすことが多い。 ★la [di] **mattina** 午前中に // **mattinata** piovosa 雨模様の朝 // di buon **mattino**, di prima **mattina** 朝早く // “Le ore del **mattino** hanno l'oro in bocca.” 《諺》早起きは三文の得。

Fig. 40, DSGI 1994, p. 22.

**使いわけ** **mattina, mattino, mattinata**  
いずれも日の出から正午までをさす。 **mattino**は成句で用いられることが多く、「朝」の意味では **mattina**が広く用いられ、**mattinata**は特定の朝をさすことが多い。  
¶ la [di] **mattina** 朝のうちに  
¶ **mattinata** piovosa 雨模様の朝  
¶ di buon **mattino**, di prima **mattina** 朝早く  
¶ “Il **mattino** ha l'oro in bocca.” 《諺》早起きは三文の得。

Fig. 41, DSGI 2008, p. 20

Un altro esempio fuorviante in *DSGI 1994* si trova nella *fig. 42*, sotto l'accezione 2 della voce **れる reru**, che è ausiliare per la forma passiva. Viene riportata la curiosa frase d'esempio “Ogni giorno sono costretta ad aiutare la mamma”, frase che esula dalla regola generale del dizionario per cui gli esempi sono sempre dati nella forma del maschile singolare:

\*れる

|                  |               |
|------------------|---------------|
| 1 受け身            | 4 可能          |
| 2 使役の受け身         | 5 自発 「思い出される」 |
| 3 被害の受け身「雨に降られる」 | 6 敬語          |

1 受け身 ★父に叱られた。 Sono stato rimproverato [ripreso] da mio padre. 会議は午後3時に開かれる。 La riunione sarà aperta alle 3 del pomeriggio. // 人に顔を見られるのが恥ずかしい。 Mi vergogno quando mi guardano.  
2 《使役の受け身》 ★毎日母の手伝いをさせられます。 Ogni giorno sono costretta ad aiutare la mamma. // 毎日私は残業をさせられる。 Ogni giorno mi fanno fare gli straordinari. (▶ Mi fanno + *inf.* は話者が自分の意志ではなく、強制されて何かをすることを表す)  
3 《被害の受け身》 ★途中雨に降られてびしょぬれになった。 Sono stato sorpreso dalla pioggia per

Fig. 42 DSGI 1994, p. 1647.

**-れる** 1【直接の受け身】 ¶父に叱られた。 Sono stato rimproverato [ripreso] da mio padre. ¶会議は午後3時に開かれる。 La riunione sarà aperta alle tre del pomeriggio. ¶人に顔を見られるのが恥ずかしい。 Mi vergogno quando mi guardano. ¶父に死なれた。 Mi è morto il padre.  
2【使役の受け身】 ¶毎日私は残業をさせられる。 Ogni giorno mi fanno fare gli straordinari. (▶ Mi fanno + 不定詞は話者が自分の意志ではなく、強制されて何かをすることを表す)  
3【間接の受け身】 ¶途中雨に降られてびしょぬれになった。 Sono stato sorpreso dalla pioggia per

Fig. 43, DSGI 2008, p. 1720.

La presenza della forma femminile per il participio passato *costretta* non è giustificata né dalla lingua giapponese, dove non esiste la distinzione morfologica di genere, né dal contesto,

essendo una frase isolata da un qualsiasi discorso più circostanziato. Non possiamo che pensare a una devianza dalla regola dovuta a ragioni culturali, ragioni che però rischiano di confondere l'apprendente giapponese. Se confrontiamo lo stesso lemma registrato nel *DSGI 2008*, notiamo subito che la frase in questione è stata sostituita con una neutra. Tuttavia l'ultima frase d'esempio proposta per l'accezione 1, a mio avviso appare un po' strana in italiano se presa isolata e non in un contesto più preciso, ad esempio *Quando avevo 16 anni mi è morto il padre*.

L'intenso lavoro di revisione atto a "rendere la fraseologia più naturale dal punto di vista dell'italiano" (Wada 2008: III) è evidente e innegabile, tuttavia anche nel *DSGI 2008* ritroviamo talvolta espressioni poco naturali, forse perché decontestualizzate o forse perché riportate identiche dal *DSGI 1994*, come quella dell'esempio che segue.



Fig. 44, DSGI 1994, p. 1034.

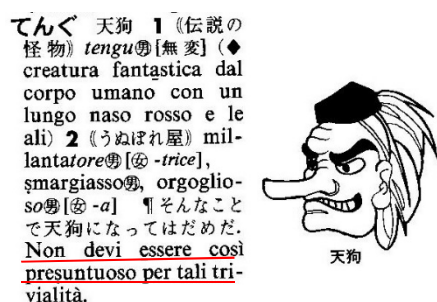


Fig. 45, DSGI 2008, p. 1083

In questo caso, la frase di esempio proposta per l'accezione 2 è grammaticalmente corretta, ma semanticamente incomprensibile. L'aggettivo *presuntuoso*, infatti, indica un modo di essere, non si usa con il significato di *andare fiero di qualcosa*, né tantomeno regge un complemento.

Esempi come quelli proposti, ancora in parte presenti nella nuova edizione, rischiano di indurre il discente all'errore portandolo all'apprendimento e alla produzione di espressioni semanticamente errate.

## 5. Conclusioni

Il dizionario analizzato in questo articolo è sicuramente uno strumento lessicografico ben concepito, facile da consultare per le scelte tipografiche che consentono all'utente di orientarsi facilmente all'interno del lemmario, ricco di informazioni grammaticali e sintattiche, di note semantiche e culturali, e un consistente apparato di informazioni aggiuntive in appendice al volume.

Le novità introdotte dalla seconda edizione a volte hanno apportato notevoli miglioramenti, come nella correzione di errori nella fraseologia degli esempi, in altri casi, parlo soprattutto delle scelte tipografiche e di disposizione delle informazioni nella microstruttura, hanno reso più faticosa la consultazione della voce. Molto spesso risulta faticoso individuare le informazioni che si stanno cercando disseminate all'interno della fitta descrizione, scritta per di più in un corpo molto piccolo.

Il *Dizionario intermedio giapponese-italiano* appare ancora molto legato al modello della tradizione lessicografica, mono e bilingue, incentrata più sulla comprensione e produzione della lingua scritta che di quella orale e dei reali bisogni degli apprendenti giapponesi di italiano in un contesto di studio L2.

A volte presenta lacune proprio laddove dovrebbe svolgere il suo ruolo principale, ossia essere uno strumento che mette "in contatto due lingue ai fini della traduzione" (Marello 1989:5). Uno dei problemi principali, abbiamo visto, consiste nell'innaturalità degli esempi e della frasi

italiane. Il linguaggio degli esempi risulta talora artificioso, mentre quello delle note di approfondimento culturale pensate per agevole i giapponesi nella produzione orale in italiano, risulta molto spesso troppo letterario, difficile e ricercato, in particolare per un apprendente di livello intermedio<sup>50</sup>.

Un altro aspetto problematico riguarda le strategie adottate per ovviare alle complicazioni date dalla intraducibilità di alcune voci: ad esempio fornire un esempio o una spiegazione in luogo di un traduttore; oppure assimilare una parola funzionale giapponese a un'altra funzionale italiana<sup>51</sup>. Molto spesso, infine, si danno per scontate parecchie conoscenze della struttura della lingua italiana, come dimostra l'eliminazione delle tavole verbali nell'edizione del 2008. Ma, come scrive Marellò (1989: 49), se è

legittimo aspettarsi che l'utente di un dizionario bilingue conosca le regole generali della grammatica di L2, non si può pretendere che conosca il comportamento di ciascuna parola nei confronti di queste regole; è in quest'ambito che il dizionario, e solo il dizionario, lo può soccorrere.

## BIBLIOGRAFIA

### Dizionari

- Nishikawa, I. (1994), *Dizionario Shogakukan giapponese – italiano*, Tokyo, Shogakukan.  
 Ikeda, K. (1983), *Dizionario Shogakukan italiano – giapponese*, Tokyo, Shogakukan.  
 Wada, T., Nishikawa I. (2008), *Dizionario Shogakukan giapponese – italiano*, seconda edizione, Tokyo, Shogakukan.

### Saggi e articoli

- Bogaards, P. (2012), *Dictionaries and Second Language Acquisition*, in “Euralex 2010 Proceedings”, [www.euralex.org/proceedings-toc/euralex\\_2010](http://www.euralex.org/proceedings-toc/euralex_2010).  
 Cacia, D. (2013), *I dizionari della lingua italiana per bambini*, in D. Cacia, E. Papa, S. Verdiani, *Dal mondo alle parole: definizioni spontanee e dizionari d'apprendimento*, Roma, SER, pp. 83-148.  
 Calvetti, P. (2010), *Perché un nuovo dizionario giapponese-italiano*, in L. Bienati, M. Mastrangelo (a cura di), *Un'isola in Levante. Saggi sul Giappone in onore di Adriana Boscaro*, Napoli, ScriptaWeb, pp. 389-403.  
 Calvetti, P. (2013), *L'uso di corpora bilanciati nella compilazione di dizionari bilingui. Il caso del progetto del grande dizionario giapponese-italiano*, in M. Casari, P. Scrovalenza (a cura di), *Giappone, storie plurali*, Bologna, Casa Editrice Emil, pp. 319-334.  
 Marellò, C. (1989), *Dizionari bilingui*, Bologna, Zanichelli.  
 Marellò, C. (2012), *World list in Reference Level Descriptions of CEFR*, in Vatedt, Torjunsen (a cura di), [www.euralex.org/proceedings-toc/euralex\\_2012](http://www.euralex.org/proceedings-toc/euralex_2012).  
 Martin, S.E. (1988), *A reference grammar of Japanese*, Tokyo, Charles E. Tuttle Co.  
 Schafroth, E. (2011), *Caratteristiche fondamentali di un learner's dictionary italiano*, in “Italiano Lingua Due”, 1, pp. 23-52.  
 Verdiani, S. (2013), *Strumenti lessicografici per l'apprendimento dell'italiano Ls e L2*, in D. Cacia, E. Papa, S. Verdiani, *Dal mondo alle parole: definizioni spontanee e dizionari d'apprendimento*, Roma, SER, pp. 151-226.

**ISABELLA GUARINONO** • Graduated in Japanese language e literature (University of Turin, 1997), specialized in Didactics of Italian as second language (MITAL2 specialization course in didactics of Italian, University of Turin, 2015), she has interest in applied and comparative linguistics,

<sup>50</sup> È chiaro che sono state scritte da studiosi di cultura nipponica di madrelingua italiana.

<sup>51</sup> È il caso del suffisso onorifico -chan e del diminutivo vezzeggiativo italiano.

---

lexicography, grammar and syntax, didactics of modern language (in particular Italian and Japanese), translation studies.

**E-MAIL** • [isogu@libero.it](mailto:isogu@libero.it)

# IL MATRIMONIO CONTADINO RUSSO E IL SUO RITUALE

---

Giulia PINTA

**ABSTRACT • *The Russian Peasant Wedding and its Ritual.*** The present study traces the russian peasant wedding in its evolution and characteristics throughout history, describing at first the distinctive features of the east-european wedding pattern, all the hallmarks of his wedding market and the various changes undergone in the course of time, and then analyzing in detail all the moments of the ancient wedding ritual through the eyes of the bride, figure subjected to the weirdest magical ceremonies and to the most radical changes.

**KEYWORDS •** Russia, Wedding, Ritual, Bride.

La Russia è forse uno dei pochi Paesi al mondo all'interno del quale si instaurò un connubio perfetto tra le numerose tradizioni popolari e le dottrine religiose, fatto facilmente osservabile nel matrimonio e nel complesso rituale matrimoniale. La penetrazione del Cristianesimo all'interno della radicata cultura pagana provocò infatti la nascita di nuovi riti e cerimonie a discapito di quelle tradizionali, che portarono gradatamente alla formazione di un preciso modello matrimoniale (diverso da quello occidentale) e a un serie di forme miste e di duplice fede che rimasero in voga fino ad un'epoca piuttosto recente.

In Europa Occidentale vigeva il tipico modello matrimoniale europeo, caratterizzato principalmente da un matrimonio tardivo (l'età dei coniugi variava tra i 24 - 25 anni per le ragazze e i 26 -27 per i ragazzi) e avente un'elevata percentuale di individui che sceglievano di non sposarsi (Hajnal 1969/pp. 101-143). Queste particolarità contrastavano fortemente con il tipico modello matrimoniale diffuso in Russia, il quale prevedeva invece un matrimonio precoce, celebrato in giovanissima età, e universale per entrambi i sessi, avente cioè un tasso di celibato e nubilito praticamente nullo: l'età minima per le nozze erano infatti i 13 anni per le ragazze e i 15 per i ragazzi e l'età media al primo matrimonio si collocava solitamente tra i 20 -22 anni per gli uomini e i 19 -20 per le donne (Avdeev, Blum, Troitskaia 2004/6). Il bassissimo tasso di celibato e nubilito veniva assicurato dalla consuetudine delle famiglie di organizzare matrimoni combinati in cui ci si occupava di tutti i dettagli, dalla scelta del coniuge fino alla data delle nozze, rendendo i figli meri spettatori (molti di loro si incontravano soltanto all'altare) e impotenti di fronte al loro destino. Questa consuetudine si mantenne fino ad inizio Novecento e riflette in maniera esemplare la concezione poco romantica del matrimonio nella realtà contadina russa: non rappresentava infatti l'unione sentimentale di due individui, come avveniva invece in Europa Occidentale dopo l'Ottocento, bensì un affare puramente economico e materialistico, dove la sposa veniva spesso comprata come una qualunque mercanzia (Figes 2004). Questi matrimoni spesso si rivelavano nient'altro che grandi fallimenti, nel corso dei quali le donne erano costrette a sottostare alla volontà dei propri mariti senza avere la possibilità di ribellarsi, subendo il più delle volte trattamenti violenti. Sfortunatamente la legge non garantiva alle mogli alcuna protezione da questo tipo di brutalità, anzi conferiva ai mariti ulteriori mezzi per imporre la loro autorità e controllare le mogli: le maritate dovevano risiedere con il proprio marito in qualsiasi circostanza

(fatta eccezione se fosse stato esiliato in Siberia), il quale deteneva il loro passaporto ed erano inoltre obbligate a chiedere il suo consenso per poter lavorare o migliorare la propria istruzione. Nemmeno il divorzio rappresentava un via di fuga favorevole: veniva fortemente disapprovato dalla società e soprattutto dalla Chiesa, in quanto causava la corruzione delle famiglie, e veniva concesso soltanto in casi eccezionali, ovvero se uno dei due coniugi fosse stato condannato ai lavori forzati a vita in Siberia, se fosse scomparso inspiegabilmente per un periodo superiore ai cinque anni, se avesse presentato una qualche incapacità sessuale, se avesse deciso di prendere i voti oppure in caso di adulterio, ma era comunque molto difficile da ottenere<sup>1</sup>.

Non erano però soltanto i genitori a voler maritare i propri figli, bensì anche i proprietari terrieri dei villaggi in cui le famiglie contadine risiedevano, in quanto, tirando a sorte i nomi dei membri della comunità contadina e formando così delle coppie, ambivano a far sposare i giovani il più precocemente possibile affinché generassero un cospicuo numero di figli da impiegare come ulteriore forza lavoro nei campi. I padroni imponevano inoltre limiti di mobilità nel reclutamento dei coniugi: il consorte doveva essere ricercato all'interno del villaggio o dei vari possedimenti del signore, mentre soltanto chi aveva fallito nella ricerca del partner nella propria comunità d'origine poteva recarsi in altri villaggi, per non rappresentare un peso per la famiglia e garantendo così un matrimonio universale (Avdeev, Blum, Troitskaia 2004/6). Tipico di queste unioni era inoltre la tendenza a sposarsi tra parenti, a partire dal settimo grado di consanguineità e dal quarto grado di affinità, sistema che permetteva alle famiglie di evitare partizioni nel patrimonio (Ortu 1998).

La scelta del coniuge veniva però attuata dalle famiglie tramite l'osservazione di rigidi standard imposti dalla tradizione contadina, i quali differivano in base al sesso: nei ragazzi si ricercava ad esempio sobrietà, diligenza, responsabilità, forza nel lavoro e salute, mentre delinquenti, irresponsabili e beoni venivano scrupolosamente evitati. Nel corso della giovinezza dovevano inoltre costruire il proprio onore, che dipendeva da precise relazioni tra uomini, disinvoltura nel rapportarsi con le ragazze e audacia nelle risse. Ai genitori delle ragazze interessava anche la prosperità dei possibili consorti, rappresentata per lo più dalla quantità di terreni, bestiame, grano e denaro posseduta dalle loro famiglie, che spesso il padre della giovane andava ad esaminare di persona. Le ragazze dovevano invece godere di buona salute, avere resistenza fisica e possedere ottime qualità domestiche. Queste caratteristiche contavano molto più della bellezza esteriore, in quanto sarebbero state pressappoco indispensabili per affrontare la nuova vita da moglie: la forza fisica e la salute erano infatti qualità essenziali non soltanto per poter sopportare l'enorme mole di lavoro richiesta in ambito agricolo e domestico, ma anche per partorire figli sani e forti (Worobec 1995). Eppure la caratteristica più importante e ricercata nelle giovani era la verginità, che poteva essere accertata dal dito della mezzana durante l'ispezione della ragazza richiesta dalla famiglia del corteggiatore, oppure rimanere dubbia fino alla prima notte di nozze, attestata in questo caso dalle macchie di sangue sulle lenzuola. La conservazione della propria purezza era una priorità di vitale importanza, tanto che coloro che si scoprivano non caste venivano ampiamente screditate e rifiutate dalla maggior parte degli uomini, trovando quindi raramente marito e venendo poi ulteriormente umiliate davanti all'intera comunità con pesanti punizioni corporali: le giovani venivano cacciate e spesso picchiate o addirittura uccise dagli stessi padri, fatte sfilare seminude per il villaggio totalmente ricoperte di catrame, oppure venivano arrecati danni alle loro abitazioni, di solito catramando i cancelli e rompendo le finestre, figurando l'infrazione della loro purezza (Olson, Adonyeva 2012).

La ricchezza delle ragazze dipendeva invece dalla consistenza della propria dote, ovvero un insieme di beni mobili che comprendeva principalmente abiti, lenzuola, asciugamani, tovaglie,

---

<sup>1</sup> Veniva infatti richiesto un certo numero di testimoni per poter provare il tradimento del coniuge, un medico doveva inoltre accertare la presunta incapacità sessuale, mentre un'assenza ingiustificata maggiore di cinque anni esigeva una lenta investigazione, prerogative che rendevano quindi la separazione particolarmente complessa. (Wagner 1994)

ricami, grano, animali, etc. che la sposa avrebbe poi portato con sé nella famiglia del marito. Le donne della casa cominciarono ad accantonarla a partire dalla nascita delle figlie, disponendo per ognuna in un baule a serratura un numero di beni che nel corso del tempo sarebbe poi aumentato grazie all'aggiunta dei lavori delle stesse ragazze. Veniva concessa alle figlie come ricompensa per il lavoro svolto nella casa paterna e rappresentava l'unica proprietà esclusiva e inalienabile della sposa, testimone anche della sua identità familiare<sup>2</sup>. La dote era però diffusa soltanto in determinate aree, in molte altre predominava il "prezzo della sposa", ovvero una somma di denaro detta *kladka* che la famiglia dello sposo pagava alla prescelta, comprandola. Questo capitale copriva i costi del corredo e ripagava la famiglia della ragazza dalla perdita di un lavoratore (Worobec 1995).

Diverse erano le attività di socializzazione promosse dalla comunità per i giovani in età matrimoniale, utili però in misura maggiore ai loro genitori, i quali approfittavano di questi momenti per osservare e scegliere il consorte più idoneo in breve tempo. Tali incontri si svolgevano per lo più in primavera o nei primi mesi estivi (*chorovody*), oppure nei mesi invernali (*posidelki*), sebbene durante gli estenuanti mesi di lavoro agricolo ragazzi e ragazze svolgessero assieme i lavori nei campi e questo costituiva un ulteriore mezzo non solo per la socializzazione, ma anche per la verifica delle loro abilità. Le *chorovody* erano sostanzialmente delle danze in cui le ragazze ballavano in cerchio tenendosi per mano. Avevano il fine di mostrare le ragazze in età da marito agli abitanti del villaggio e questi ultimi, in particolare le future suocere, le osservavano mostrando grande attenzione a come si ponevano, cantavano, camminavano ed erano vestite, traendo quindi le loro prime considerazioni. I *posidelki* erano invece delle serate aventi luogo verso fine autunno, quando i lavori nei campi erano ormai terminati. Le ragazze in età da marito si ritrovavano a casa di una vedova (affittata offrendo in cambio generi alimentari o aiuto nei lavori domestici) per filare: mentre queste portavano avanti i loro lavori, i ragazzi erano invitati a corteggiarle fino a tarda notte. A queste serate era però sempre presente una donna più anziana, volta a sorvegliare i ragazzi, in quanto durante tali incontri i giovani erano liberi di conoscersi e parlare, abbracciarsi e baciarsi, cantare canzoncine sconce, senza però mai arrivare ad avere rapporti sessuali (Gasparini 1973). Nonostante questi tipi di socializzazione, i giovani risultavano comunque del tutto passivi nella scelta del consorte e nella stipulazione del matrimonio.

All'interno del villaggio le celebrazioni nuziali erano fortemente legate al calendario agricolo e religioso, si osservavano quindi precise scadenze stagionali e settimanali. La maggior parte dei matrimoni venivano celebrati tra gennaio e febbraio, nei primi mesi di primavera oppure in autunno inoltrato (ottobre-novembre). Era invece fortemente sconsigliato, se non proibito, sposarsi in estate o durante i mesi di lavoro nei campi, in quanto avrebbe arrecato notevole sfortuna agli sposi. Per quello che riguarda le interdizioni religiose, le nozze erano vietate alla vigilia e durante i giorni di festa più importanti, come Pasqua o Natale (Avdeev, Blum, Troitskaia 2004/6).

Questo modello matrimoniale, tipico della società contadina russa, rimase praticamente invariato fino al 1890, ma al suo interno cominciarono a palesarsi alcuni cambiamenti a partire dal 1861, i quali rimasero però sostanzialmente inavvertiti per lungo tempo. Il 1861 descrive infatti una svolta epocale nella storia russa, in quanto richiama la liberazione dei contadini dai proprietari terrieri, e rappresenta anche il punto di partenza di molte variazioni in ambito nuziale che, nel corso del tempo, avrebbero provocato lo spostamento verso un modello matrimoniale tipicamente europeo. Da quegli anni cominciarono infatti a penetrare all'interno del Paese numerose idee tipicamente occidentali, molte delle quali relative all'amore romantico e alla concezione del matrimonio come unione di due individui legati da un profondo sentimento reciproco.

<sup>2</sup> Vistosi cambiamenti nella dote si verificarono principalmente durante il periodo sovietico, dove pezzi fatti a mano vennero sostituiti da mobili, denaro, suppellettili o oggetti di lusso, ma pur cambiando il materiale il significato rimase lo stesso (Olson, Adonyeva 2012).

---

Dopo l'emancipazione fu infatti concessa nelle campagne una maggiore libertà nella scelta del coniuge e anche una maggiore mobilità: i giovani non erano più costretti a sposarsi all'interno del villaggio, ma potevano cercare il proprio sposo o la propria sposa altrove (anche grazie alla possibilità di spostarsi più facilmente, grazie a una maggior diffusione dei mezzi di trasporto), ampliando così l'area di reclutamento del partner. Nonostante queste innovazioni, l'amore romantico rimase per lo più un ideale fino a tempi piuttosto recenti, in quanto le famiglie continuarono a esercitare forti pressioni sui propri figli, i quali dovevano comunque ottenere la benedizione dei genitori prima di poter convolare a nozze, rimanendo soggetti alle loro volontà. La trasformazione fu quindi lieve, e il matrimonio continuò ad essere considerato un atto economico e non sentimentale.

Cambiamenti più ingenti furono invece innescati dai vari processi d'industrializzazione avviati nel 1890, i quali accelerarono sempre più la modernizzazione e la crescita del Paese, decisamente più tardiva rispetto a quella dell'Europa Occidentale. Nelle campagne furono promosse numerose riforme agricole destinate però a fallire, diffondendo notevole povertà nelle aree rurali e molti contadini furono costretti ad abbandonare la terra per recarsi in città alla ricerca di un lavoro salariato che permettesse loro di provvedere meglio al sostentamento delle proprie famiglie. Inizialmente partirono soltanto gli uomini, mentre le donne rimasero al villaggio ad occuparsi del lavoro nei campi e dei figli, aiutando l'economia della famiglia anche tramite la vendita di oggetti fatti a mano come guanti e pizzi, oppure attraverso piccoli lavori: molte di loro, per esempio, erano pagate per rollare sigarette. Ma guadagnare nei villaggi divenne sempre più difficile, e anche una piccola minoranza di donne (prevalentemente non sposate o vedove) decise di spostarsi in città per lavorare. Come gli uomini, migravano nelle aree urbane solitamente per impieghi stagionali o permanenti, in condizioni lavorative pessime: nel 1897 molte donne lavoravano circa 14-15 ore al giorno, sei giorni alla settimana, guadagnando molto meno degli uomini. Molte di loro risiedevano nei dormitori delle fabbriche per cui lavoravano, ammassate e in condizioni igieniche molto scarse (Clements, Engel, Worobec 1991). Grazie al proprio allontanamento dal villaggio, questi nuovi lavoratori salariati sperimentavano una vera e propria indipendenza: non erano più soggetti alle imposizioni delle loro famiglie e godevano inoltre di una propria autosufficienza economica che prima non era possibile, così avvertendo e manifestando una sempre più marcata insofferenza nei confronti delle rigide norme contadine. Spesso sceglievano quindi di sposarsi in città e di costruire là le proprie famiglie. Inoltre, recandosi occasionalmente al villaggio, i lavoratori urbani erano soliti divulgare le nuove abitudini cittadine ed esaltare il loro nuovo stile di vita, cominciando così a inculcare nelle genti l'idea che il villaggio fosse una realtà piuttosto oscura e ottusa, contrapposta alla città, mondo del progresso e delle possibilità, e ad attirando sempre più giovani nelle aree urbane.

Il richiamo della città fu più forte che mai durante il periodo sovietico, dove il mondo contadino si ritrovò sempre più coinvolto nel piano di modernizzazione del paese e fortemente attratto dalle false promesse cittadine, come la parità di diritti per uomini e donne sia all'interno della famiglia che sul posto di lavoro. I contadini erano dunque invogliati a spostarsi in città, andando ad aumentare la forza lavoro nelle industrie, e sfuggendo così definitivamente alla rigida tirannia della famiglia patriarcale del villaggio e all'estrema povertà causata dalla collettivizzazione del 1930. In quegli anni vennero inoltre legittimati anche il divorzio e l'aborto, prima assolutamente vietati dalla Chiesa e considerati deprecabili dalla tradizione contadina. La società sovietica aveva quindi limitato definitivamente la pressione e il potere del patriarcato, permettendo ai giovani non soltanto di sposarsi liberamente, ma anche di scegliere il proprio stile di vita, i propri mezzi di sostentamento e decidere se sposarsi o no. Tali provvedimenti determinarono una significativa diminuzione del numero di matrimoni, un elevato tasso di celibato e nubilito tra la popolazione, un'età media matrimoniale decisamente alta e parecchi divorzi, avvicinando il paese a un modello matrimoniale occidentale. Inoltre, a causa della propaganda antireligiosa, il matrimonio era ateo e veniva chiamato "matrimonio rosso"



(Timofeeva 2003). Consisteva sostanzialmente in una registrazione presso precisi organi statali: per sposarsi era necessario presentare domanda presso lo *zags* (ufficio di registrazione dello stato civile): lunga procedura al termine della quale veniva comunicata la data del matrimonio. Il gran giorno i coniugi si ritrovavano presso il medesimo ufficio, circondati da un discreto numero di ospiti, i quali avrebbero assistito all'apposizione delle firme che avrebbero reso valida la loro unione. Non venendo più celebrato in chiesa, l'abito da sposa non era previsto tra gli anni '30-'50 e le donne erano solite andare all'altare con abiti lunghi fino al ginocchio, da tutti i giorni. Il più comune era piuttosto semplice: aveva un taglio dritto con un piccolo colletto e le maniche corte o a tre quarti. Erano abiti confezionati all'insegna della praticità, quindi pensati per essere riutilizzati, e molte spose se lo cucivano da sé<sup>3</sup>. La nuova forma di matrimonio ricordava più una celebrazione generica piuttosto che un vero e proprio rito di passaggio con la sua effettiva cerimonia come invece avveniva in passato, rinnegando le usanze e le tradizioni tipiche dell'antico rituale matrimoniale, intriso di magia e superstizione.

Nella cultura russa il matrimonio era infatti considerato un rito di passaggio, figurante la morte di una vita e l'inizio di una nuova, all'interno del quale la sposa lasciava alle spalle la propria vita da fanciulla, spensierata e libera, per diventare finalmente donna e sposa, facendosi carico di nuove responsabilità e obblighi. Rappresentava però un evento piuttosto denigratorio per la sposa, la quale oltre a dover sposare "uno straniero" (un estraneo, il più delle volte una persona non amata per via dei matrimoni combinati) era anche costretta ad abbandonare per sempre la casa paterna e le compagne della giovinezza. Si trasferiva infatti nella casa del consorte, iniziando così una nuova vita caratterizzata dalla totale sottomissione al marito e alla sua famiglia ostile, i quali avrebbero potuto molestarla verbalmente, fisicamente e sessualmente (Hubbs 1988).

In un primo momento però le giovani speravano comunque in una sorte diversa, sognando un amore felice e un coniuge benevolo, come testimoniano forse alcune divinazioni a cui le fanciulle erano solite ricorrere alla vigilia del nuovo anno per conoscere il proprio destino. Tali forme di premonizione in russo venivano chiamate *gadanija* o *primety*, e godevano di grande considerazione. Uno dei più famosi richiedeva di versare in una ciotola d'acqua fredda della cera bollente: la cera, indurendosi, andava a disegnare delle forme in cui si ricercavano particolari figure, come ad esempio il cerchio (richiamo all'anello) o un volto, che avrebbe rappresentato quello dell'amato (Propp 1978). Interessante è anche il pronostico legato ad uno degli elementi più vicini alla donna secondo la mentalità contadina, ovvero la stufa, in quanto il forno era associato al ventre femminile e quindi alla fertilità: le ragazze spesso disponevano i propri sandali sopra la stufa prima di andare a letto e colei che l'indomani aveva le scarpe ricoperte da un più alto strato di cenere sarebbe convogliata a nozze più velocemente. Particolari auspici venivano inoltre forniti dal comportamento di galli o galline: ogni ragazza della casa poneva davanti a sé un mucchietto d'avena e colei verso cui il gallo si dirigeva si sarebbe sposata per prima. Attraverso questi animali si potevano anche indovinare alcune qualità o difetti dello sposo, adagiando ad esempio sul pavimento uno specchio, una tazza piena d'acqua e dei semi: se il gallo guardava nello specchio significava che il consorte sarebbe stato di bell'aspetto, se beveva dell'acqua un ubriacone, mentre se mangiava i semi un uomo molto ricco (Conte 1997). Anche i suoni erano considerati mezzi fondamentali per la lettura di un auspicio: se durante la sera di capodanno la ragazza udiva dei passi, doveva correre all'esterno della casa e chiedere il nome del passante, il quale avrebbe corrisposto a quello del futuro marito. Questi tipi di divinazioni erano

<sup>3</sup> Gli abiti da sposa simili a quelli occidentali cominciarono ad essere importati nel Paese soltanto nel corso degli anni '80, con prezzi piuttosto consistenti, e spesso accadeva che le donne li affittavano per soli due giorni. Gran parte delle informazioni presenti in questo paragrafo furono ricavate dalle testimonianze da me raccolte di Oksana Sukhova (donna nata nel 1945 e sposatasi nel 1968, nel pieno dell'epoca sovietica) e di Marina Lebedeva, sposatasi nel 1990.

innumerevoli, ma racchiudono ancora una visione piuttosto idillica e inconscia del matrimonio da parte delle ragazze.

Una visione maggiormente disincantata cominciava ad attuarsi soltanto a fidanzamento stipulato, evento che segnava anche l'inizio del vero e proprio rituale matrimoniale. Individuata infatti la ragazza più idonea e portate a termine le varie indagini a riguardo grazie all'aiuto di una mezzana<sup>4</sup>, lo sposo e il padre si recavano presso l'abitazione della fanciulla prescelta con pane e sale (simbolo di benevolenza e ospitalità), mentre la famiglia della giovane, in caso di assenso alla proposta di nozze, offriva loro vodka e birra: il contratto matrimoniale veniva infatti suggellato formalmente tramite una stretta di mano, un brindisi e alcuni canti<sup>5</sup>. Non appena lo sposo e la famiglia lasciavano l'abitazione, la futura sposa iniziava i suoi primi "lamenti": secondo la tradizione popolare, durante il rito matrimoniale la ragazza doveva cantare canzoni meste e tristi fino al momento della sua partenza dalla casa paterna, in quanto le era vietato mostrare alcuna gioia e la si vedeva disperarsi per la dura sorte che la attendeva. Questi canti erano infatti volti a esprimere la riluttanza della giovane a sposarsi così precocemente e a perdere la propria libertà, testimoni anche dell'acquisizione di una visione ormai disincantata della sua sorte di sposa (Propp 1966). Dopo la promessa, la sposa veniva esonerata da qualsiasi lavoro o faccenda domestica, ed era costretta a restare in casa per paura di essere colpita dal malocchio. Durante questo tempo filava e tesseva i doni per i parenti dello sposo, che avrebbe poi consegnato al banchetto come dimostrazione delle sue abilità domestiche: avrebbe offerto loro dei tovaglioli finemente ricamati, al padre del marito una camicia dal colletto ornato, mentre al futuro fidanzato era destinata una camicia per il giorno delle nozze. In questo lavoro erano solite aiutarla le sue devote compagne, che spesso filavano con lei notte e giorno, le quali le sarebbero state affianco anche durante il momento più significativo del rituale matrimoniale contadino, ovvero il bagno rituale e l'addio alla bellezza verginale.

Alla vigilia del matrimonio veniva infatti organizzata una serata presso la casa della ragazza a cui partecipavano soltanto la sposa e le amiche, chiamata *devičnik*. Questa serata permetteva alla futura sposa di godersi per l'ultima notte la compagnia delle amiche, da cui si sarebbe dovuta separare il giorno seguente, ma costituiva anche l'ultimo saluto alla sua giovinezza e libertà. Durante questo ritrovo venivano svolte tre delle celebrazioni simboliche più significative del rituale matrimoniale contadino: il bagno rituale, il disfaccimento della treccia e l'addio alla bellezza verginale. Attraverso questi passaggi fondamentali la ragazza si liberava emblematicamente della sua precedente identità, rinascendo nel suo nuovo ruolo di moglie, futura madre, nuora rispettosa e instancabile lavoratrice domestica: con il bagno rituale venivano infatti lavate via le tracce della sua vita precedente, simbolo quindi di una vera e propria purificazione che le avrebbe permesso di approdare a una nuova realtà, quella delle donne in grado di concepire.

La giovane veniva quindi accompagnata al bagno dalle amiche, le quali si occupavano di svestirla, lavarla e asciugarla. Le compagne strizzavano poi con attenzione il telo usato dalla sposa: l'acqua veniva infatti conservata ed aggiunta alla pasta lievitata degli gnocchi (*pel'meni*) rituali offerti allo sposo e alla famiglia durante il banchetto nuziale. Mangiandoli, o

---

<sup>4</sup> La mezzana, in russo *svacha*, era una figura che la famiglia del ragazzo assumeva per condurre ulteriori indagini sulla fanciulla prescelta, al fine di valutarne al meglio la ricchezza, la salute e le abilità nel lavoro, per poi stipulare il vero e proprio fidanzamento. Il più delle volte era una donna sposata (la madre stessa o un parente stretto, come la nonna, la zia, una sorella maritata, etc.), che, grazie al suo matrimonio riuscito e alla sua esperienza di sposa, avrebbe saputo combinare e garantire un altro matrimonio altrettanto felice. Questa mediatrice aveva il compito di assistere i giovani fino alla consumazione del matrimonio (Worobec 1995).

<sup>5</sup> Subito dopo le due famiglie avrebbero cominciato le trattative sul prezzo della sposa, sul valore del corredo, sullo scambio delle suppellettili domestiche, sulle spese per la festa di nozze. Ad occuparsi delle spese matrimoniali era quasi totalmente la famiglia dello sposo, in quanto la perdita di una lavoratrice per l'altra famiglia implicava uno svantaggio (Sokolov 1941).

semplicemente bevendo l'acqua, lo sposo dichiarava il suo amore per la sposa. Spesso le compagne si lavavano il volto con quella stessa acqua, come augurio di maritarsi anche loro, un giorno.

Ma il rituale più importante di quella serata riguardava principalmente lo scioglimento della singola treccia che erano solite portare le donne nubili, la quale non era altro che il simbolo della loro libertà, verginità e giovinezza. Questa treccia veniva sciolta e sostituita da due trecce, pettinatura invece tipica delle donne maritate. Le due trecce, fatte solitamente a nozze avvenute e avvolte intorno alla testa, simboleggiavano l'unione dei due gruppi parentali, quello della famiglia della sposa e quello della famiglia dello sposo (Worobec 1995). Le ragazze non maritate usavano infatti portare i capelli legati in un'unica treccia o sciolti, rimanendo con la parte superiore della testa scoperta, fatto invece considerato vergognoso per una donna sposata, la quale doveva nascondere completamente i propri capelli sotto il copricapo tipico delle maritate, chiamato *kokošnik* e avente forme diverse in base alla regione. Era assolutamente fondamentale che le donne coprissero i propri capelli, in quanto l'esibizione della capigliatura femminile era ritenuta un allettamento sessuale<sup>6</sup>. Solitamente era l'amica più cara ad avere il compito di disfare e intrecciare nuovamente i capelli per l'ultima volta, inserendovi dei nastri colorati che sarebbero poi stati distribuiti alle amiche al momento del congedo della sposa dalla casa paterna<sup>7</sup>, ma, a richiesta della figlia, poteva anche essere la madre a pettinarle i capelli per l'ultima volta, la quale dava alla treccia la forma di spiga di grano, orzo, avena, lino etc., assicurando così alla futura sposa ricchezza e fecondità (Lipovetskaya 1982 / pp. 130 – 140).

Quella sera la futura sposa indossava ancora il copricapo delle nubili, costituito da un largo nastro rosso impreziosito con perle e perline chiamato *krasnaja krasota*, il quale rappresentava la sua bellezza verginale, da cui si sarebbe presto separata per sempre. Il rito prevedeva che la fidanzata si aggirasse per l'abitazione, costringendo i famigliari e le amiche ad ammirare la sua "bellezza", supplicando poi i genitori di togliergliela dal capo, ma né il padre né la madre acconsentivano. A togliergliela era di solito il più giovane dei fratelli. La sposa li pregava poi che le fosse restituito il nastro, dovendo poi però presto ammettere l'impossibilità di tenerlo ancora a lungo, in quanto non le si addiceva più. Questo nastro chiamato *krasota* (inteso come bellezza e giovinezza) veniva poi consegnato all'amica più cara accompagnato da intensi lamenti, prova che il congedo era ormai vicino (Olson, Adonyeva 2012).

Il giorno delle nozze rappresentava il punto culminante del rituale matrimoniale contadino. Era il momento emotivamente più coinvolgente per la sposa, la quale doveva abbandonare per sempre la propria famiglia e vita precedente per farsi carico delle sue nuove responsabilità di moglie. In alcune regioni però la sposa compiva un commovente rito d'addio: l'ultimo pasto con la propria famiglia. La ragazza sedeva a tavola malinconica, senza toccare cibo. I famigliari, terminato il pranzo, si allontanavano a uno a uno dal tavolo, mentre i lamenti della ragazza diventavano sempre più forti. La sposa spezzava infine il cucchiaino di legno con cui avrebbe dovuto cibarsi: tutto questo implicava simbolicamente la rottura con la propria famiglia e il relativo allontanamento.

Quella mattina le amiche, e spesso la madre, aiutavano la sposa a prepararsi e a indossare l'abito da sposa, il quale fin da tempi antichi era costituito da un *sarafan* (abito senza maniche) di colore rosso sopra ad una camicia. La tradizione di indossare l'abito bianco apparve molto

<sup>6</sup> Ancora oggi nel matrimonio la treccia ha un riferimento sessuale: durante la festa, sposa e sposo tengono saldamente in mano tre nastri ciascuno. Entrambi affidano le tre estremità dei nastri a tre amiche e tre amici, i quali, senza mai lasciarli, devono tessere una treccia e quella più lunga determinerà il sesso del primo nascituro.

<sup>7</sup> Oggi la sposa sceglie un determinato numero di nastri (a seconda del numero delle amiche) e li avvolge all'impugnatura del bouquet, dove uno solo sarà legato, nascondendo il tutto sotto la mano. Ogni amica afferra un nastro e quando la sposa libera la mano, la ragazza il cui nastro è legato sarà la prossima a sposarsi.

tardi, ovvero durante il regno di Caterina II sotto l'influenza occidentale. Secondo l'Ortodossia, il bianco era il colore della santità e quindi non veniva utilizzato per la cerimonia di nozze. In alcune regioni le spose dovevano indossare addirittura due abiti, uno modesto e di colore nero, volto a specificare la morte della sua precedente identità, e uno di un tono vivace, appunto di colore rosso. Insieme ad amici e parenti, lo sposo si recava presso la casa della famiglia della sposa in una processione accompagnata dalle canzoni festose della comunità. Al suo arrivo la dimora era barricata, porte e cancelli erano stati serrati. Questa usanza richiamava l'antica tradizione del rapimento della sposa: in passato la sposa veniva infatti rapita dal proprio corteggiatore, ma il giorno seguente i giovani si recavano nuovamente all'abitazione della ragazza per chiedere il perdono e la benedizione dei genitori. Ostacolare lo sposo non era altro che una rievocazione scenica di questo costume in cui il ragazzo esortava i compagni a prendere la ragazza che si nascondeva dietro i suoi "soldati" (padre e fratelli). Era compito dell'amico più stretto dello sposo, il *družka* (da intendere come il nostro moderno testimone), negoziare con il padre della fidanzata e tutto si concludeva con uno scambio di regali. La presa della ragazza indicava simbolicamente anche la sua successiva deflorazione. "Liberata" la sposa, tutti si avviavano verso la chiesa in una sorta di processione, fatta eccezione per i genitori, i quali, per consuetudine, non partecipavano alla celebrazione religiosa.

La cerimonia era divisa in due parti principali: una religiosa chiamata *venčanie* (incoronazione) e una ben più importante chiamata *svad'ba*, costituita dai vari festeggiamenti a cui tutta la comunità era tenuta a partecipare. La *venčanie* prevedeva infatti che i rispettivi padrini e madrine ponessero sul capo dei novelli sposi corone simboleggianti la nuova grazia ricevuta e la benedizione per una nuova famiglia, mentre i fidanzati tenevano tra le mani due candele accese, le cui fiammelle unite andavano poi ad accendere un cero come simbolo della creazione di un unico focolare familiare; poi gli sposi bevevano il vino benedetto e si scambiavano un bacio. Durante questa celebrazione, fin da tempi antichi, veniva osservata con grande attenzione la condotta della sposa: gli spettatori si assicuravano che la sposa facesse compire al marito il primo passo in chiesa o sul tappeto di nozze, oppure che lei gli permettesse di mordere il pezzo più grande del pane nuziale, atti che avrebbero affermato il detentore dell'autorità familiare tra i due coniugi, e ancora, dopo la benedizione, la sposa doveva a volte prostrarsi ai piedi del marito e battere tre volte la testa sulla sua scarpa, in segno di sottomissione. Finita la celebrazione, gli sposi venivano cosparsi di mais e luppolo, come augurio di ricchezza e fertilità, mentre a partire dall'epoca sovietica fino ai nostri giorni si cominciarono a lanciare agli sposi monete, caramelle e petali di rose, per augurare ai coniugi benessere economico, felicità e prole.

Tutti si dirigevano poi all'abitazione della famiglia dello sposo, dove sarebbe finalmente iniziato il grande banchetto e, quindi, la festa. Ma al convito non potevano prendere parte né lo sposo né la sposa, per proteggersi da possibili sortilegi lanciati dai partecipanti gelosi<sup>8</sup>. Molto significativa era la disposizione a tavola dei convitati: la collocazione dei posti occupati da sposa e sposo e i relativi parenti erano infatti un riflesso delle gerarchie sociali nella comunità e del loro nuovo posto all'interno della famiglia. Il fidanzato doveva "comprare" al padre della moglie il proprio posto vicino alla sposa, proprio sotto le icone: in quel giorno era solito sedersi al posto del capo famiglia, in quanto era appena diventato capo di un nuovo nucleo familiare. In ogni circostanza l'uomo era sempre destinato a sedersi vicino alle icone, mentre la donna più vicina

<sup>8</sup> Durante tutta la giornata erano state infatti adottate una serie di misure volte a proteggere i coniugi da spiriti maligni o incantesimi lanciati da stregoni e guaritori del villaggio che avrebbero potuto provocare alla sposa l'impossibilità di concepire, la morte di uno dei due coniugi, oppure attaccar loro il malocchio. Esistevano diversi modi per scongiurare le malevolenze: l'abito da sposa veniva ricoperto di aghi e spilli fino a poco prima di essere indossato, ai coniugi era proibito chiamarsi per nome per tutto tempo del rituale matrimoniale, spesso si modificava il percorso verso la chiesa del corteo nuziale, i cui cavalli venivano muniti di campanelle volte a spaventare gli spiriti, la sposa doveva inoltre portare il velo e spesso veniva anche sostituita da un'altra donna, vestita da sposa al posto suo (Sokolov 1941).

alla porta, ulteriore atto di sottomissione che mostra anche la scarsa reputazione della donna nella famiglia contadina russa.

Al termine del banchetto seguiva l'amplesso dei novelli sposi, atto assolutamente fondamentale nelle nozze, senza il quale nessun matrimonio poteva essere considerato valido: rendeva infatti esecutivo il contratto matrimoniale agli occhi del popolo russo. Il rapporto sessuale rendeva inoltre effettivo il passaggio della sposa da fanciulla a donna in grado di concepire, rispetto a quello simbolico con il bagno rituale, e prevedeva inoltre l'accertamento dell'effettiva verginità della ragazza. La deflorazione della sposa era un evento pubblico, la comunità partecipava animatamente, seguendo molto da vicino tutti i vari passaggi e attendendo con ansia l'esibizione pubblica della camicia della sposa, la quale avrebbe decretato la sua effettiva o mancata castità. Il compito di preparare la stanza per gli sposi era affidato alla damigella d'onore della sposa e al testimone dello sposo (*družka*), i quali controllavano la stanza privandola di oggetti appuntiti con cui la ragazza avrebbe potuto ferirsi e usare quel sangue per nascondere la già avvenuta deflorazione: le ragazze impure adottavano alcuni stratagemmi per mascherare la loro colpa, come macchiare la camicia con del sangue di altre parti del corpo o di qualche animale, oppure si auguravano di sposarsi durante il ciclo mestruale, necessitando però della complicità del marito, il quale spesso accettava per non recare danno e vergogna alla propria famiglia, ma se scoperti, avrebbero incorrere in pene piuttosto pesanti. Il giorno successivo la camicia indossata dalla maritata (chiamata *kalina*, come un albero dai frutti rossi) veniva esposta pubblicamente ed ispezionata da tutti con attenzione: se presentava delle macchie di sangue allora la sposa era effettivamente vergine. Lo sposo e i membri della comunità cantavano allora canzoni festose e lodavano la famiglia della ragazza, in particolar modo la madre, per aver saputo preservare la castità della figlia. In alcune aree si spaccavano invece vasi di terracotta e piatti per simboleggiare la rottura dell'imene della giovane (Worobec 1995).

Nel caso in cui invece la sposa si fosse scoperta non casta, il padre di lei avrebbe offerto doni al genero affinché questi non la respingesse, dovendo subire insieme alla moglie brutali umiliazioni da parte degli abitanti del villaggio: poteva venir loro offerto un vaso forato, tenuto tappato da un dito che una volta tolto lasciava sfuggire il liquido contenuto, per indicare la già avvenuta deflorazione della figlia (Gasparini 1973); la madre dello sposo era solita offrire alla madre della ragazza della vodka in un bicchiere rotto, o ancora la sposa stessa poteva venire picchiata pubblicamente dal marito e dai suoi famigliari. In alcune zone ai genitori della ragazza veniva servita della vodka nel caso non fosse stata vergine, e del vino se invece lo era. Poteva anche accadere che la mattina seguente la prima notte di nozze venisse servito allo sposo un uovo fritto: se cominciava a mangiarlo dal margine allora la consorte era vergine, se invece cominciava dal centro non lo era.<sup>9</sup>

La consumazione del matrimonio da parte dei novelli sposi dichiarava concluso il tradizionale rituale nuziale.

## BIBLIOGRAFIA

### A. Fonti

Avdeev A., Blum A., Troitskaia I., *Le mariage paysan russe au XIXe siècle*, in "Polulation", 2004/6, 59, pp. 833-876.

<sup>9</sup> La forte partecipazione della comunità al rituale dell'attestazione della verginità della ragazza rientrava nei tanti meccanismi di controllo contadino del comportamento dei giovani: le ragazze, temendo le grandi umiliazioni pubbliche, le percosse e, non per ultima, la delusione che avrebbero arrecato alla propria famiglia e al loro onore, erano fortemente sollecitate a rispettare la morale e ad adempiere alla castità pre-matrimoniale (Olson, Adonyeva 2012).

- Clements, B., Engel, B., Worobec C. (1991), *Russia's women: accomodation, resistance, transformation*, Berkeley, University of California press.
- Conte, F. (2004), *L'heritage paien de la Russie / Le paysan et son univers symbolique*, Paris, Albin Michel.
- Figes, O. (2004), *La danza di Nataša, Storia della cultura russa (XVIII- XX secolo)*, Torino, Einaudi.
- Gasparini, E. (1973), *Il matriarcato slavo: antropologia culturale dei protoslavi*, Firenze, Sansoni.
- Hajnal, J. (1969), *European Marriage Patterns in Perspective*, in D.V. Glass, D.E.C. Eversley, *Population in history: essays in historical demography*, London, Arnold 1969, pp. 101-143.
- Hubbs, J. (1988), *Mother Russia, The Feminine Myth in Russian Culture*, Bloomington, Indiana University Press.
- Neven M., Capron C. (2000), *Family Structures, Demography and Population. A Comparison of Societies in Asia and Europe*, Liège, Laboratoire de Démographie de l'Université de Liège.
- Olson, L., Adonyeva, S. (2012), *The Worlds of Russian Village Women, Tradition, Transgression, Compromise*, Madison, the University of Wisconsin Press.
- Propp V. (1978), *Feste agrarie russe, una ricerca storico-etnografica*, Bari, Dedalo libri.
- Propp V. (1966), *I canti popolari russi*, Torino, Traduzione di Gigliola Venturi, Einaudi.
- Worobec C. (1995), *Peasant Russia: Family and Community in the Post-Emancipation Period*, DeKalb, Northern Illinois University Press 1995.

### B. Letteratura secondaria

- Garzaniti, M. (2013), *Gli slavi, Storia, culture e lingue dalle origini ai nostri giorni*, Roma, Carocci.
- Graziosi, A. (2011), *L'Unione Sovietica 1914 – 1991*, Bologna, il Mulino.
- Hutton, M. (2013), *Remarkable Russian Women in Pictures, Prose and Poetry*, Lincoln Zea Books.
- Lipoveckaja, I. (1982), *Sverdlovskoe oblastnoe upravlenie kul'tury, Svoeobrazie russkoj ural'skoj svad'by konca XIX načala XX veka*, in I. Lipoveckaja, *Fol'klor Urala: fol'klor gorodov i poselkov*, Mežvuz. sb. nauč. trudov, Sveodlovsk, pp. 130-140.
- Ortu, G. G. (1998), *Famiglia e Demografia in età moderna*, in Guido Abbattista at al., *Storia moderna*, Roma, Donzelli Editore.
- Roty, M. (2001), *Le rite du mariage en Russie aux XIXe et XXe siècles: terminologie et symbolique*, in «Revue des études slaves», vol. 73, pp. 503-509.
- Sinjavskij, A. (1993), *Ivan lo Scemo: paganesimo, magia e religione del popolo russo*, Napoli, Guida.
- Sokolov, Ju. (1941), *Russkij fol'klor: učebnik dlja studentov vysšykh učebnyh zavedenij*, Moskovskij gos. un-t im. M. V. Lomonosova, Moskva.
- Timofeeva, L. (2003) *Osobennosti gorodskoj svad'by konca XIX-načala XX vv. Naučnye trudy aspirantov i doktorantov / FNPk MosGU*, vyp. 13 (21), Moskva, Izdatel'stvo MosGU «Socium».
- Timofeeva, L. V. (2003), *Formirovanije svadebnogo javlenija v obščestvennoj Rusi X-XV vv. Naučnye trudy aspirantov i doktorantov / FNPk MosGU*, vyp. 13 (21), Moskva, Izdatel'stvo MosGU «Socium».
- Zelenin, D.K. (1926-1927), *Ženskiye golovnye ubory vostočnyh (russkich) slavjan*, in “Slavia”, pp. 303-338 e pp. 535-556.

**GIULIA PINTA** •Linguistic and Cultural Mediation Sciences graduate student (University of Turin). Her main research interests are Russian folklore and Russian culture.

**E-MAIL** • [giulia.pinta@outlook.com](mailto:giulia.pinta@outlook.com)

# MAPPING A DICTIONARY

Using Atlas ti and XML to analyse a late XVII<sup>th</sup> century dictionary

---

*Geoffrey* WILLIAMS

**ABSTRACT** • The problem with humanities research is that it takes time, and this is all the more true when you are dealing with old primary documents that require thorough analysis before any serious conclusions can be drawn. The advantages of creating a Text Encoding Initiative conformant dictionary are enormous as not only does the act of encoding get one close to the text and its specificities but the fully digitalised version will allow the extraction and comparison of information in an exhaustive way that working on a paper edition can never do.

This text thus describes the process of digitising in XML TEI a late seventeenth century French dictionary, principally in an attempt to understand the terminology it contains whilst carrying out on-going analysis using a CAQDAS, namely the Atlas ti system.

**KEYWORDS** • Dictionary, Atlas it, TEI, CAQDAS.

## 1. Introduction

The problem with humanities research is that it takes time, and this is all the more true when you are dealing with old primary documents that require thorough analysis before any serious conclusions can be drawn. Whilst a novel or other literary work can be read and notes taken, a dictionary is much more difficult due often to its sheer size and the complex structure of the entries. The latter also mean that digitizing a dictionary is a major, time-consuming act, even if current optical character recognition (OCR) tools are increasingly efficient and if machine systems capable of doing basic mark-up are being developed (ref Mohamed <https://github.com/MedKhem/grobid-dictionaries>). Nevertheless, the advantages of creating a Text Encoding Initiative conformant dictionary are enormous as not only does the act of encoding get one close to the text and its specificities but the fully digitalised version will allow the extraction and comparison of information in an exhaustive way that working on a paper edition can never do. This in-depth rigorous approach is the key element that Digital Humanities brings to the Humanities, but the problem of time remains, as until a considerable amount of the work has been encoded, it is impossible to draw even tentative conclusions. One way around this is to adopt a mixed methodology using two different, but complementary tools: XML TEI encoding for full digitalisation and Computer-Assisted Qualitative Data Analysis Software (CAQDAS) for on-going qualitative analysis of data. This text thus describes the process of digitising in XML TEI a late seventeenth century French dictionary, principally in an attempt to understand the terminology it contains whilst carrying out on-going analysis using a CAQDAS, namely the Atlas ti<sup>1</sup> system. This research is being carried out by the LiCoRN research group<sup>2</sup> and in collaboration

---

<sup>1</sup> [www.atlasti.com](http://www.atlasti.com)

<sup>2</sup> [www.licorn-research.fr](http://www.licorn-research.fr)

with the Consortium CAHIER<sup>3</sup> and COST action European Network for e-Lexicography (ENeL)<sup>4</sup>.

## 2. The Dictionary

The work that is being digitised is the second edition of Antoine Furetière's *Dictionnaire Universel* (Furetière, 1701), the first attempt to build a complete dictionary for the French language. The Dutch publisher Arnaud Leers published the first edition posthumously in 1690 (Furetière, 1690), the author having died in 1688 much affected after his fight with the French academy (Rey, 2006). Following the publication of the *Dictionnaire de l'Académie Française* in 1694, Leers commissioned a French protestant émigré, Henri Basnage de Beauval<sup>5</sup>, to create a new revised edition of the *Dictionnaire Universel*, an edition that was published in 1701. This second edition had tripled in size and many of the original entries had been revised, with Basnage calling on field specialists for areas about which he lacked knowledge himself. Although the first edition has been digitised, the much larger Basnage edition has not and can only be obtained in PDF (Williams et Galleron, 2016). Size is probably one of the reasons why no serious attempt has been made to digitise it, the second is probably because there is a tendency to associate a dictionary always with its first author and to consider subsequent editions as simply a revision. An added problem is that there is very little published about the new editor, Henri Basnage de Beauval. What there is is mostly in Dutch and concerns his work as editor of a scholarly journal, the *Histoire des ouvrages des savans*, which despite its name is not a history, but a quarterly journal concerning the contemporary publications in the arts and sciences (Bots et Van Lieshout, 1984; Bots, 1976). The great analysis of early French dictionaries (Quémada, 1967) barely mentions Basnage and there is little reference to his lexicographical work other than his own defence of his dictionary published in the *Journal des savants* in 1701, and in his obituary published in the *Mémoires de Trévoux* in 1710<sup>6</sup>.

Henri Basnage de Beauval, henceforth simply Basnage, came a well-to-do French Calvinist family in Rouen. He studied law, married and settled in Rouen, until he was forced to flee to the Low Countries where he joined his brother and the French Huguenot community in 1687 after the revocation of the Edict of Nantes outlawed French Protestants. To all intents and purposes, he remained reasonably well off and was also able to practice law (Mercier-Faivre et Reynaud, 1999; Bots, 1976). From his arrival in the Low Countries he started work on his journal. In a letter dated 22 December 1695 he speaks of the publication of the dictionary of the French Academy in the Low Countries, and then on 23rd February 1696 notes that "Mrs. Leers me present fort de m'engager à la revision de leur dictionnaire de Furetiere. Je leur ay seulement promis d'en repasser quelques feuilles pour essayer mes forces"<sup>7</sup> (Bots et Van Lieshout, 1984, 113-114). Whatever his initial plans, he did take on the massive job of revision. As said earlier, direct references to his lexicographical aims and methods are few, the only way forward will be in studying his journal and the dictionary for the sources he cites. This 'web of knowledge' will be discussed later in this paper.

<sup>3</sup> <http://cahier.hypotheses.org>

<sup>4</sup> [www.elexicography.eu](http://www.elexicography.eu)

<sup>5</sup> Beauval is also found spelt Bauval. Throughout the text, I shall respect the different spelling used in the different publications as it is quite easy to relate them to a single person or work.

<sup>6</sup> Both these primary sources have been digitised and are available at: <http://www.licorn-research.fr/Basnage.html>

<sup>7</sup> Mrs. Leers are strongly pushing me to take on the revision of their dictionary of Furetière. I have only promised to look at some sheets to test myself.



---

The dictionary itself consists of three copious volumes organised as A-D, E-N and O-Z. All in all, this makes for some 3225 pages condensed into an A4 format, which obviously reduces its legibility. The dictionary text consists of two columns on a page with entries grouped by their first three letters. We do not know the exact number of headwords, and will not until the digitising process is complete, even if we could spend a happy few days counting them manually. The situation is complicated by the fact that Basnage groups different senses, and also different parts of speech when dealing with participles and run-on entries under one heading. In terms of content, this is an encyclopaedic dictionary, hailed by Alain Rey (Rey, 2006) as a precursor of the encyclopaedia of Diderot and Alembert. Unlike its perceived rival from the Academy, Furetière had sought to create a universal dictionary that would include terms of the arts, crafts and sciences. The entries can be very long and detailed and have copious references to the literature of the period, the latter is of great interest as it gives the web of knowledge within which Basnage was working as he revised the dictionary. Another intriguing aspect is the extent that Basnage saw the dictionary as a teaching tool for the French language. Apart from his technique of introducing updated spelling practice by giving the headword in the form used by Furetière, but putting the content in an updated spelling, for example *colomne* and *colonne*, he gave very detailed entries for verbs and included numerous collocations. Entries often have numerous examples of use as well as citations which are not present simply for prestige, as in later French dictionaries, but to illustrate usage or add content information. This makes this a very complete dictionary and one which merits detailed analysis, in academic terms, one might say that there are several potential theses around this one work. Given its size and breadth of content, adequate tools are need to handle the mass of data. Here I propose two, Text Encoding and CAQDAS.

### 3. Tools and methods

#### 3.1 Digitalisation and TEI

What this paper seeks to do is to show the complementarity between two different approaches to legacy dictionaries. In both cases the problem is the same, the vast majority of legacy dictionaries are available only in image format, at best PDF, but often still microfilm, if they are available at all. French scholars are fortunate in that most of the great dictionaries in French are available via the digital collections of the French national library – Gallica BNF. These are freely available for non-commercial use and so the individual researcher, or research team, is free to attempt their digitisation. This is done by either keying in or using optical character recognition. Although OCR have radically improved in recent years, legacy dictionaries with the close knit layout and specific characters, such as the s-long *f*, which is easily confused for an *f*, mean that keying in remains a valid strategy, particularly for very large publically funded projects which generally outsource such work to India or China. In the first stages of this project, the data was keyed in, hence the decision to only encode terms that had been found by a close reading of the dictionary using Atlas ti. Currently, we are using Abbyy Finereader<sup>8</sup> software, but this does entail considerable reworking of the output.

Once the data has been rendered machine readable, the next stage is mark-up following the TEI Guidelines for dictionaries<sup>9</sup>. The point of mark-up is to make certain features, such as structural elements as definitions, usage or etymology explicit so that they can later be called up, analysed and compared, and even given deeper mark-up within an analytical framework. I shall not detail the mark-up adopted except when looking at specific issues as this is not the purpose of

---

<sup>8</sup> <https://www.abbyy.com/fr-fr/finereader/>

<sup>9</sup> <http://www.tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/DI.html>

this paper, however, as a baseline the project is endeavouring to follow the guidelines being laid down in the TEI-Lex0 simplified framework being built within the European Network for e-Lexicography COST action<sup>10</sup>. The TEI markup is a long, time-consuming process, but is a fairly classic task, more unusual is the use of CAQDAS alongside the marking up process.

### 3.2 CAQDAS and Atlas ti

Humanities research is basically qualitative. It entails collecting, ordering and analysing large amounts of data from which an interpretation can be drawn. This means making numerous notes and cross-references, and, in the case of textual data, leaving a forest of page markers. If a truly rigorous and broad picture is to be drawn, this is far from optimal as a method and it is one area where digital tools can be precious for ordering data whilst not changing the basic research methodology.

The need for such tools was recognised a long time back by sociologists seeking to build models bottom up from the data. This approach was termed grounded theory (Glaser et Strauss, 1967). CAQDAS were developed so as to meet the needs of sociologists applying a grounded approach on the basis that they needed tools to analyse very large amounts of potentially heterogeneous data types, from textual to audio-visual sources, printed documents, images and transcriptions of interviews. The point of a CAQDAS is to be able to add codes and comments to all forms of data so that the researcher can gradually build a bottom up ontology of codes and their interpretations. The tool allows to link information across the different forms of data. Although such tools are now common in sociology and the political sciences, they have as yet to really penetrate the humanities<sup>11</sup>.

## 4. The problem of the dictionary

The big problem is the sheer size of the dictionary coupled with the classic problem in lexicography of an alphabetical structure that disperses word families. In Western European Dictionaries, the alphabet is both a blessing and a curse. It is a blessing as we have a 26 letter alphabet and are used to it. We have been taught to think in terms of alphabetical lists and simply forget that it is not the same in all languages and that the first three letters of a word may not always be the best way to find the word we seek, all the more so as we also expect the dictionary to group words by lemma. The curse is precisely the fact that neat lemmata are not what we necessarily encounter in text and also certain information, such as synonyms, collocations, terms are better grouped in some way. Modern electronic dictionaries should be able to handle data in different ways, although they rarely can as we are far from having truly electronic dictionaries. Here though, we have a PDF of a late seventeenth century dictionary. As a PDF we can either scroll it on screen, and possibly use a PDF reader to add notes and comments that we'll then have to scroll to find later, or we can print it and use the time honoured technique of highlighter and post-it, with comments in a notebook. It works. However, we can do the same and better with Atlas ti.

Let us start with three simple questions: what words are explicitly marked as being terms? What formulae does he use to mark out terms? And, what are the domains and crafts described.

<sup>10</sup>

<https://docs.google.com/document/d/1GPfXG3KtwApTSyAfyM3soVAiw2IyVXbnHGsfFfAVM7N4/edit>

<sup>11</sup> The LandLex Training school in Waterford, Ireland has a dedicated session on the use of Atlas ti and related tools. [http://www.licorn-research.fr/LandLex\\_TS](http://www.licorn-research.fr/LandLex_TS)

#### 4.1. Mapping terms

The advantage of Atlas ti is that a library of digital texts can be built with the texts activated when needed. This is the case here with a library consisting of the three volumes of Basnage, but also the single volume 1690 edition, and other dictionaries. In this way, a number of dictionaries can be called up so that the same word can be coded in different dictionaries, for instance between the two editions, or in the case of terms the Corneille dictionary of terms that the Academy had hastily commissioned to attempt to counter the success of Furetière. It is possible to have a split screen with several dictionaries displayed simultaneously. For the needs of the questions listed above, only the first volume of the second edition is open in Atlas ti (Fig 1.) as having such heavy digital images open uses a lot of machine memory and slows processing.

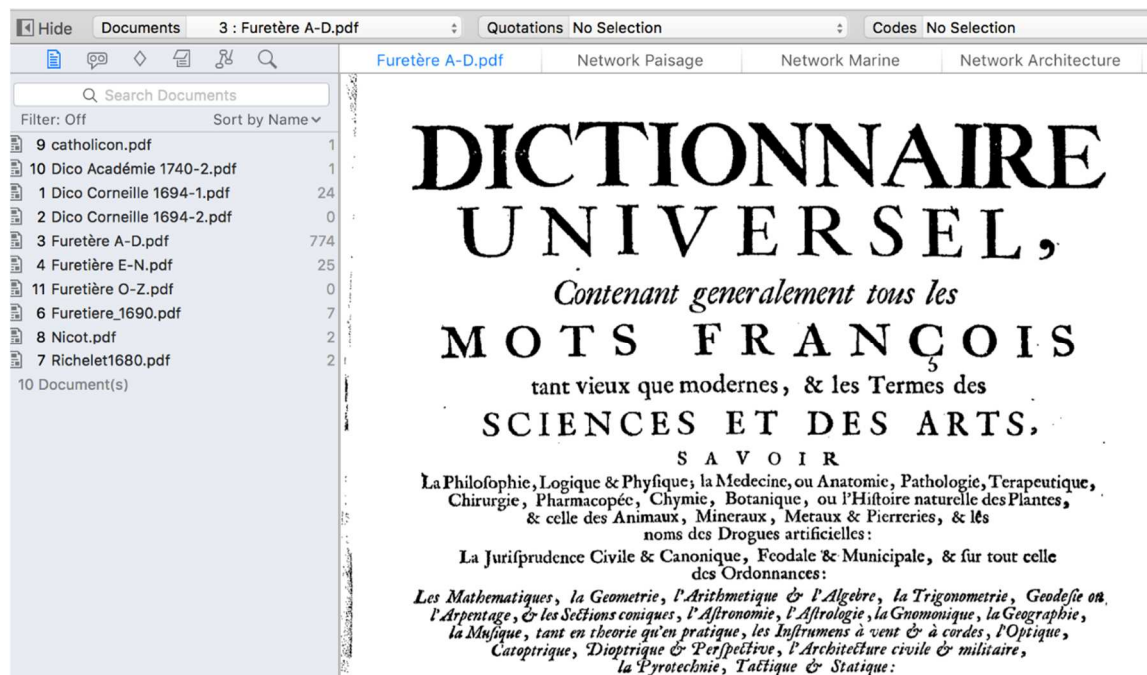


Fig. 1 Digital document library

The first task is coding, and that requires scrolling through the dictionary while resisting the temptation of reading everything<sup>12</sup>. The temptation is great as this is a window on another world. In order to answer our questions, we need to stop and code whenever an entry or sense is marked as a term. If you take the word *obésité* it is first marked as being a term, as we want to know how many terms there are in the dictionary, it is marked as being in the medical domain and having been introduced using the formula *terme de [domain ou métier]* (term of [field or craft]). It is important to stress the codes are created as they are needed and do not reflect a pre-existing schema. The term found in the dictionary was from mythology, the second from architecture and the third from pastry cookery. Thus the list gradually grows so that the definitive list will only become clear towards the end of the dictionary. However, as codes are reused, we are beginning to have quantitative data as to how many terms, how many refer to broad domains or precise crafts and how many refer to any one domain or craft.

<sup>12</sup> A detailed commentary on the initial stages of marking up terms is to be found in (Williams, 2017)

Fig. 2. Coding

This coding and counting tells us that over 600 terms are recorded in letter A alone, and that, for instance, 29 concern architecture, but only one each, at this stage, for mythology and pastry cookery. On the other hand, there are 38 for medical practice and 95 for maritime activity. As we shall see later, neither of the last two fields are simple as there are a number of related activities with their own designation.

There are a number of formulae used to designate terms

- Terme de [domaine ou métier] (307)
- en termes de [domaine ou métier] (109)
- est aussi un terme de [domaine ou métier] (18)
- Terme [modifiant] (12)
- Ce terme est particulier au [utilisateur]
- Terme qui affirme
- Ancien terme de [domaine ou métier]
- C'est un terme de [...]
- Ce terme signifie la même chose que...

- On dit en termes de [domaine]
- Se dit en termes de [domaine]
- Vieux terme de [...]

The most used is a formal marker, but the others reflect the very discursive style used by Basnage. We can find the expression *terme populaire*, but this is not listed as it is using the word term simply as a synonym for ‘word’ rather than designating some precise field of use.

Whilst codes are reused, the section of data they are attached to is unique. These are termed quotations. As we work through the dictionary, we are both listing all the items that are, for example, medical terms, and also building an alphabetical list of all the words we have highlighted by the simple act of replacing the quotation number with the headword (Fig 3)

The screenshot shows a table of terms with columns for #, Name, Text Content, Document, and Code. The row for 'Abajour (Architecture)' is highlighted. To the right, a 'Quotation 3:2' window is open, showing the text 'Abajour (Architecture)' and a detailed definition: 'Terme d'Architecture. Espèce de fenêtre en forme de grande soupirail, dont l'embrasement de l'appui est en salut, pour recevoir le jour d'en haut. Il sert à éclaircir les offices & les étages souterrains.' Below the definition, there are sections for 'Links' (Terme, Terme: Architecture, Formule: Terme de [domaine ou métier], Terme de domaine) and 'Status' (Created: 29 juin 2015, Changed: 15 juillet 2015).

| #    | Name                        | Text Content | Document         | Code |
|------|-----------------------------|--------------|------------------|------|
| 3:1  | Abadir (Mythologie)         |              | Furetère A-D.pdf | Te   |
| 3:2  | Abajour (Architecture)      |              | Furetère A-D.pdf | Te   |
| 3:3  | Abaisse (Pâtisseries)       |              | Furetère A-D.pdf | Te   |
| 3:4  | Abaisser (Jardinage)        |              | Furetère A-D.pdf | Te   |
| 3:5  | Abaisse (blason)            |              | Furetère A-D.pdf | Te   |
| 3:6  | Abandonner (Fauconnerie)    |              | Furetère A-D.pdf | Te   |
| 3:7  | Abaque (Architecture)       |              | Furetère A-D.pdf | Te   |
| 3:8  | Abatant (Marchand drap)     |              | Furetère A-D.pdf | Te   |
| 3:9  | Abatéé (Marine)             |              | Furetère A-D.pdf | Te   |
| 3:10 | Abatis (Venerie)            |              | Furetère A-D.pdf | Te   |
| 3:11 | Abatre (marine)             |              | Furetère A-D.pdf | Te   |
| 3:12 | Abatre (fauconnerie)        |              | Furetère A-D.pdf | Te   |
| 3:13 | Abatures (venerie)          |              | Furetère A-D.pdf | Te   |
| 3:14 | Abbé de Cour                |              | Furetère A-D.pdf | Th   |
| 3:15 | Abbreuver (Vernisseur)      |              | Furetère A-D.pdf | Te   |
| 3:16 | Abbreuvoir (Maçonnerie)     |              | Furetère A-D.pdf | Te   |
| 3:17 | Abdomen (Medecine)          |              | Furetère A-D.pdf | Te   |
| 3:18 | Ab-intestat (jurisprudence) |              | Furetère A-D.pdf | Te   |
| 3:19 | Ablais (Pratique)           |              | Furetère A-D.pdf | Te   |
| 3:20 | Ablatif (Grammaire)         |              | Furetère A-D.pdf | Te   |
| 3:21 | Ablaret (Pêche)             |              | Furetère A-D.pdf | Te   |

**Quotation 3:2**

Abajour (Architecture)

In Document  
Furetère A-D.pdf

Comment

Fonts

Terme d'Architecture. Espèce de fenêtre en forme de grande soupirail, dont l'embrasement de l'appui est en salut, pour recevoir le jour d'en haut. Il sert à éclaircir les offices & les étages souterrains.

Links

- Terme
- Terme: Architecture
- Formule : Terme de [domaine ou métier]
- Terme de domaine

Status

Created: 29 juin 2015  
williams

Changed: 15 juillet 2015  
williams

**ABA JOUR, f. m.** Terme d'Architecture. Espèce de fenêtre en forme de grand soupirail, dont l'embrasement de l'appui est en salut, pour recevoir le jour d'en haut. Il sert à éclaircir les offices & les étages souterrains. Les Marchands ont d'ordinaire un *abajour* dans leurs magasins. La lumière sombre qui entre par là, efface moins le lustre de leurs étoffes. On appelle aussi *abajour* la fermeture en planis d'un vitrail d'Église, ou de

Fig 3. Quotations

As can be seen from figure 3, the quotation window contains links to the different codes that describe the word we have highlighted, but also has a window for comments. Insofar as we are here essentially concerned with terms, the comment section is being used hold the actual definition given in the dictionary. If the data being analysed is already machine readable, the quotation is automatically captured, but in the case of image data this is not possible and so the definitions have to be keyed in.

In this work, the quotation list gives the headwords in alphabetical order. As I am focussed on Basnage's work, the headword is that found in his dictionary, so when I encode the same word in another work, I simply add the name of the dictionary after. This is rather advantageous as clicking on any word immediately takes me to the appropriate place in the dictionary, whichever volume it is in. If the word is in one of the other dictionaries in the library, then that dictionary is opened at the word located. In other words, this is very much like having hyper links as in any

modern dictionary. The difference with most modern dictionaries, is that the encoder is free to add more codes and these are keys for searcher according to the users needs rather than be pre-ordained. As this is very much a discovery process, there are obviously points of interest that the researcher will need to note down. This is handled very easily by the memo function that allows note to be created and attached to documents and part of documents.

What we are building is a very convenient alphabetical electronic dictionary, but as said earlier, the problem is that knowledge is not alphabetical and we may need to relate words in some ways. To illustrate the best way to manage this is through networks. If we take the example from a study on architecture (Williams, « Architecture and a late 17th century dictionary: Terminology in the Basnage de Beauval 1701 edition of the Dictionnaire Universel») we can see how the relationship between terms can be visualised.

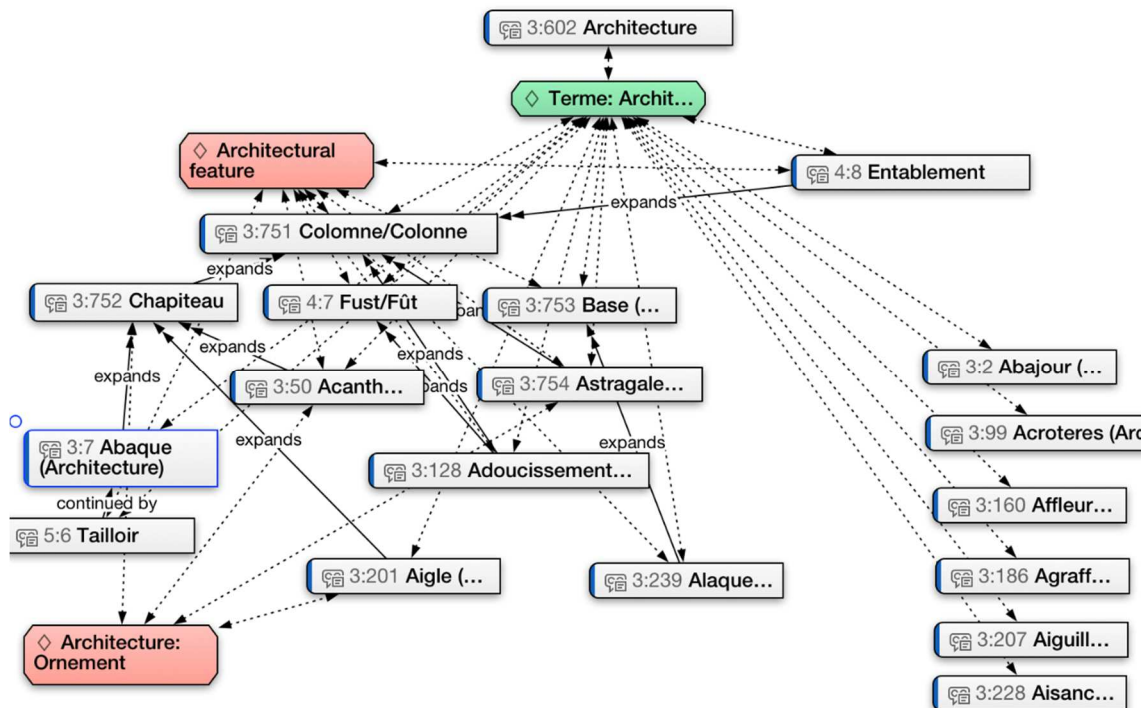


Fig. 4 Architectural network

Such a network is built by dragging entries from the code or quotation list. As this is done, the links already established through coding become apparent and other links can be added to join the elements which are moved around at will. In this case, the term data is shown in relation with the entry for the domain architecture with terms related to columns being brought together. This is not simply a convenient representation as each word in the network is clickable and will lead to the connected dictionary entry. This can be seen in another network, that built for the maritime domain (Fig. 5).



Mapping a dictionary

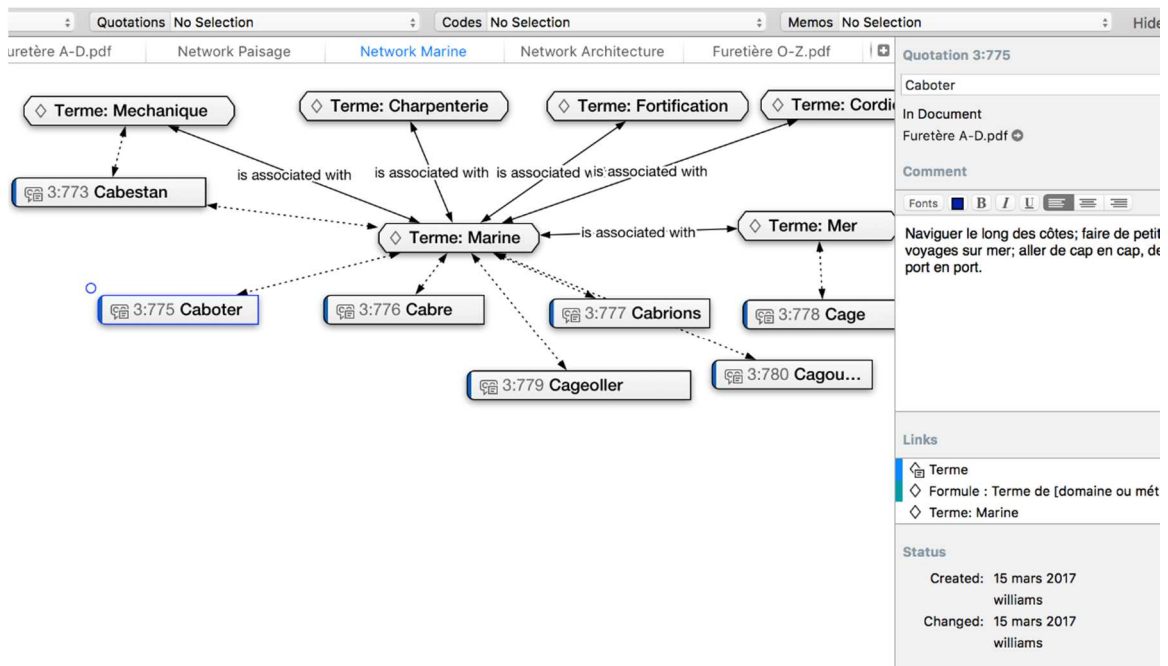


Fig 5. Maritime network

As each word is clicked on, the related comment window opens with the entry itself accompanied by the list of codes, and if needed any memos that have been attached to the word. Better than this, it is possible to go to the actual entry within the dictionary and have that displayed on screen.

However, this second network illustrates another important feature... as it holds codes from several different domains

A third type of network illustrates collocational networks

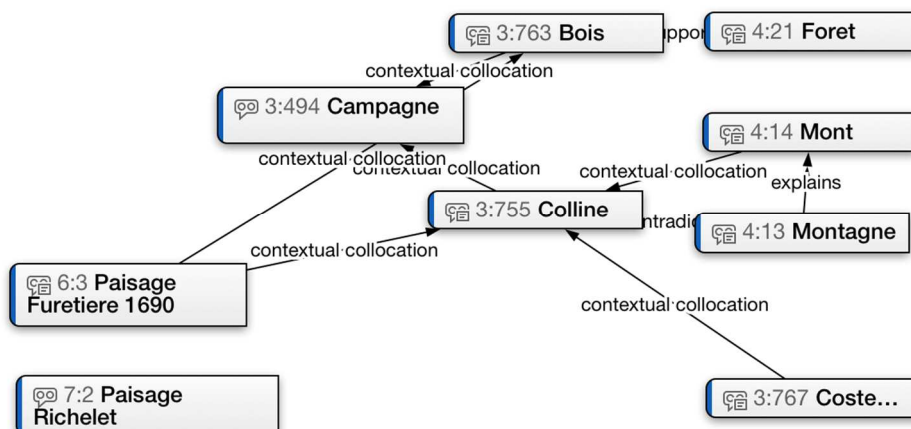


Fig 6. Paysage network

## 5. Interacting Atlas ti and TEI

The advantage of Atlas ti is that it allows us to work relatively quickly giving us an interesting overview of the dictionary and its contents. However, although the data can be partially shared and also generated in an XML format, it does not allow us to create a shareable version of the dictionary or allow us to go into detail. Thus, the Basnage project is also about creating an XML-TEI conformant fully open source dictionary. The fact that the data is freely available is vital as it is only in this way that researchers can appropriate the data for their own needs and add deeper layers of mark-up in line with their needs. Being able to access data via a commercial interface is no solution as the interface will only allow us to work at the level of mark-up of the system and research is not about visualisation, it is about getting into the data. This is also part of our European heritage and should be shared. As the data is standardised, it is being made available for comment, correction and non-commercial reuse on GitHub<sup>13</sup>

Currently, the letter C is being encoded in its entirety. As part of an educational crowdsourcing project, students scanned pages using an online OCR and then marked up the text in line with a series of recommendations. Following this, work is continuing using the Abbyy Finereader OCR, considered by the ENeL group on OCR as amongst the more reliable commercial systems<sup>14</sup>. At the moment, the task is to bring the data in line with the ENeL TEI-Lex0 recommendations as well as harmonising the data in line with the needs of the Basnage project. An example term can best illustrate the process:

```
<entry xml:lang="fr"
xml:id="Caillebotis"><form><orth>CAILLEBOTIS</orth></form><gramGrp><pos
ana="subst">s.</pos><gen ana="masc">m.</gen></gramGrp>
<usg type="term" ana="#marine">Terme de Marine</usg>
<def>Espece de treillis, ou tillac à jonc fait de menu bois, &amp; placé entre deux hiloire,
ou bordures pour servir à évaporer la fumée du canon quand on le decharge &amp; pour donner du
jour entre les ponts, quand les sabords sont fermez durant l'agitation de la mer.</def>
<note>L'espace qui reste des ponts est couvert de bordage de pareil échantillon que celui
qui est attaché sur les membres, ou côtes du navire.</note>
</entry>
```

The grammatical information has been noted, in this case we have a masculin (masc) noun (subst). This information has yet to be formalised beyond the simple fact of the part of speech and gender. It is apparent that Basnage also tried to classify verbs, but to analyse this more data is needed and then the assistance of a specialist in grammars of the period. As this is clearly marked as a maritime term, this is linked to the list that has been created in Atlas ti and which has been reused in the TEI header so that the extraction of all the terms of a given field becomes possible<sup>15</sup>. As the project advances, both lists grow as more domains are cited.

```
<fDecl name="terminological_category">
<vRange>
<vAlt>
<symbol value="marine" xml:id="marine"/>
<symbol value="blason" xml:id="blason"/>
<symbol value="charpenterie" xml:id="charpenterie"/>
<symbol value="mythologie" xml:id="mythologie"/>
```

<sup>13</sup> <https://github.com/WGBS2/Basnage>

<sup>14</sup> <https://digilex.hypotheses.org/153>

<sup>15</sup> This list was originally created as shown as a feature declaration. In future editions it will be transformed into a taxonomy as has already been done for the list of cited authors.





```

    <def>c&apos;est quand on va de côté au gré du vent &amp; de la marée, au lieu
d&apos;aller en droiture.</def>
    <cit type="example"><quote>On dit aussi, <seg type="collocation"><hi
rend="italic">Abatre</hi> un vaisseau sur le côté</seg>,</quote></cit>
    <def>lors qu&apos;on veut travailler à la carene, ou en quelque endroit des oeuvres
vives.</def></sense>

```

*Abattre* is a highly polysemic verb with 7 different senses declared, of which 2 are noted as being terms relating to maritime activity, as shown above, and falconry. However, as so often with verb, the definition is in fact a list of synonyms so that even the terminological sense is polysemic. What Basnage does is to provide a series of examples that are in fact collocations which to the knowing illustrate the different interpretations of the word from steering a boat, allowing it to drift, or heaving it down for maintenance. It is clear impossible to get a true picture of what Basnage is describing by simply accumulating a list of what is mainly verb – noun collocations. By marking up the collocations as segments, it will be possible to extract all the collocations from the dictionary so as to carry out a linguistic analysis, but also to relate them to domains of use and above all to classify them according to the different actions described, for instance, in maritime terms, steering a vessel, attacking another vessel, carrying out maintenance. Deeper mark-up will ultimately allow to link synonyms to precise sub-senses through close analysis of examples and citations. The outcome will be far more than simply an encyclopaedic description of a word, but an insight into naval manoeuvres in the late seventeenth century.

As these entries or senses are added to the Atlas ti database, so they can be added to the network in an attempt to show the relations between the different terms. Looking back to figure 5, we can now see how the interrelationship between domains comes into play. The term *cabestan* (capstan) is marked as being mechanical in nature, which it is, but, as the encyclopaedic note makes clear, it is primarily on ships to raise sails and so must necessarily be linked to maritime activity.

```

<note>C'est en virant les <hi>cabestants</hi> qu'on remonte les bateaux, qu'on tire sur terre les
vaisseaux pour les calfeutrer, qu'on les decharge des plus grosses marchandises, qu'on lleve les
ancres &amp; les voiles, &amp;c Il y a deux <hi>cabestans</hi> sur les vaisseaux. Le grand
<hi>cabestan</hi> est posé sur le premier pont, &amp; s'éleve jusqu'a quatre ou cinq pieds de
hauteur au dessus du deuxième. On le nomme <seg type="term_variant">cabestan double,</seg> à
cause qu'il sert à deux étages pour lever les ancres, &amp; qu'on peut en doubler les forces, en
mettant du monde sur les deux pons pour le virer, étant garni de barres et d'autres pièces, comme
taquets, entremises, &amp; languettes, pour le tourner, &amp; arrêter. Le <seg
type="term_variant">petit <hi>cabestan</hi></seg>, ou <seg rend="italique">cabestan
simple</seg>, estposé sur le second pont entre le grand mât,&amp; Le mât de misaine, qui sert à
faire issuer les mâts de hunes &amp; les grandes voiles, où il faut moind de force qu'à élever les
ancres. On appelle <seg type="term_variant" rend="italique"> cabestan à l'Angloise</seg>, celui
où l'on employe que des demies barres, &amp; qui à cause de cela n'est percé qu'à moitié. Il est plus
renflé que les <hi rend="italique">cabestans</hi> ordinaires. Il y a aussi un <seg
type="term_variant" rend="italique">cabestan volant.</seg> C'est celui qu'on peut transporter d'un
lieu à un autre. </note>

```

Looking at the network, it can be seen that I have added in *charpenterie* (carpentry). This is not so surprising in a world where ships were built in wood and where the best carpenters were employed by the navy, it is sufficient to look at many 17<sup>th</sup> century country houses to see own the roof structure had clearly been based on naval practice. Other related domains are fortification as France was fortifying its coast at the time, not the interior. The advantage of building networks is precisely to see the interaction between domains so as to build a wider picture of how the terms were used and in what contexts.

Using the various facilities and tools provided by Atlas ti, it is possible to maintain an on-going analysis of the data at a global level. However, for finer analyses, the key tool is XML TEI and deeper mark-up.

## 6. Deep mark-up: beyond Atlas ti

The dictionary entry can be very long and is generally structured as a single or series of senses. These do not follow a standard pattern and so mark-up requires a lot of interpretation. Generally however there is a definition, and encyclopaedic entry, tagged as <note> and often an etymology section, <etym>. These do not necessarily follow in a standardised order and may be interspersed with citation and examples. Etymology is not marked up as such but is found through phrases as ‘*Ce mot vient de ...* (This word comes from [language], ‘*Menage le fait venir de ...*’ (Ménage, 1650) says it comes from...) or simply ‘*En ...* (In [language]). He does use a variety of sources, but the principal one is Gilles Ménage whose influential work on the French language, *Origines de la langue françoise*, was published in 1650 (Ménage, 1650). As with the introductory formulae for terms listed earlier, it may also be possible to list the indicators for etymology.

Basnage illustrates through example and citation as illustrated in the first sense for *cabane* (hut):

```
<entry xml:lang="fr" xml:id="Cabane"><form><orth>CABANE</orth><gramGrp><pos
ana="subst">s.</pos><gen ana="masc">m</gen></gramGrp></form>
  <sense n="1"><def>Petit toit ou maisonette bâtie de bauge &amp; sur tout à la campagne. </def>
  <cit type="example"><quote>Les solitaires meprisoient le séjour des villes, pour aller
dans les deserts habiter <pb/> des <hi>cabanes</hi></quote><bibl>DU PIN</bibl></cit>
  <cit type="citation"><quote><bibl
ana="#Malherbe_ISN000000110606733">Malherbe</bibl> a dit en parlant de la
mort</quote><lg><l>Le pauvre en ca cabane où le chanoine le couvre,</l>
  <l>Est sujet à ses loix, &amp;c</l></lg></quote></cit></cit>
  <etym>Ce mot vient de l'Italien <foreign xml:lang="it">cappana</foreign> qui
signifie petite maison de chaume, qui a été fait du Grec <foreign xml:lang="gr">kabané</foreign>,
signifiant creche. <name ana="#Men_ISN0000000080815971"></name>MEN. <name
ana="#Isidore_ISN0000000122756296">Isidore</name> dit que le mot de <foreign
xml:lang="it">capanna</foreign> vient <foreign xml:lang="lat">ex co qued unum tantium
hominen capiat.</foreign>. Les Espagnols disent aussi cabana.</etym>
```

This entry brings in an important aspect of Basnage’s work, his knowledge network. As editor of a literary and scientific journal he followed closely intellectual activities of his time. Citations are never there simply to add prestige as having been used by a ‘best author’, to quote Johnson’s term, but to illustrate usage and bring in supplementary knowledge. He also gives, where possible, etymological information, but rather than giving a single source will accept that there may be several interpretations and gives his sources. At the head of the dictionary, he lists abbreviations and the full name of the author or source text. These have all been listed in the TEI header, but leave us with a series of problem and a challenge. The problem is that the information is minimal as these persons were all presumed to be known at the time, they are not now. He other difficulty is that the printer did not always respect the list and a number abbreviations do not correspond. Finally, a number of persons cited are not in the list, which leaves us with only the citation and an elliptical abbreviation to trace them. The challenge is thus to use the list of authors so as to link to the people and work he actually cited. This is done by the use of a detailed list in the <SourceDesc> of the TEI header.

```

<listPerson>
  <head>Personnes indexés par Basnage comme source de citations</head>
  <person>
    <persName ref="ISN:0000000083391828"
xml:base="https://fr.wikipedia.org/wiki/Jacques_Abbadie
xml:id="Aba_ISN0000000083391828"><forename>Jacques</forename><surname>Abadie</s
urname><abbr>ab ou abs</abbr></persName>
    <birth when="1654">1654</birth>
    <death when="1727-09-25"> 25 septembre 1727</death>
    <nationality>française</nationality>
    <event when="1699">
      <label>Dean of Killaloe and Clonfert</label>
    </event>
    <note>pasteur et théologien protestant français</note>
  </person>

  <person>
    <persName
      xml:base="https://fr.wikipedia.org/wiki/Nicolas_Perrot_d'Ablancourt"
      xml:id="Abl_ISN0000000107866286"><name>Mr.
d'Ablancourt</name><abbr>Abl</abbr></persName>
    <birth when="1606-04-06">6 April 1606</birth>
    <death when="1664-11-17">17 novembre 1664</death>
    <nationality>française</nationality>
    <event type="Acad_Fr" when="1637">
      <label>entre à l'Académie Française</label>
    </event>
    <note>Protestant de temps à autre. Traducteur contesté - "la Belle
infidèle"</note>
  </person>
  <personGrp>
    <bibl xml:base="https://fr.wikipedia.org/wiki/Académie_française"
      xml:id="Acad_Fr_ISN0000000404717682"><orgName>Académie
Française</orgName><name>Messrs de l'Academie Française</name><abbr>Ac. ou Mrs de
l'Ac.</abbr></bibl>
  </personGrp>

```

For each person listed, we have the abbreviation or abbreviations found in the dictionary as well as the full name of the person cited. Also given is the link to the Wikipedia page when that exists. Each person receives a unique identifier composed of the name or an abbreviation of the name with their International Standard Name Identifier (ISNI)<sup>16</sup> identifier. An ISNI entry lists all the known name and spelling variations for a given person and as such allows us to remove any ambiguity. For example, Basnage cites two persons with the name Régnier, using their ISNI number it is possible to remove any confusion.

```

<person>
  <persName
    xml:base="https://fr.wikipedia.org/wiki/François-Séraphin_Régnier-Desmarais"
    xml:id="Ab_Regn_ISN0000000117402354"><name>François-Séraphin Régnier-

```

<sup>16</sup> <http://www.isni.org>

---

```

Desmarais</name><abbr>Ab. Reg</abbr></persName>
  <birth when="1632-08-13">13 août 1632</birth>
  <death when="1713-09-06">6 septembre 1713</death>
  <nationality>Française</nationality>
  <event when="1670">
    <label>entre à l'Académie Française</label>
  </event>
  <event when="1667">
    <label>entre à l'Accademia della Crusca</label>
  </event>
  <note>Linguiste, poète, diplomate, traducteur, écrivain</note>
</person>
</person>
  <persName xml:base="https://fr.wikipedia.org/wiki/Mathurin_Régnier"
    xml:id="Regn_ISN0000000108814744"><name>Mathurin
Regnier</name><abbr>Regn</abbr></persName>
  <birth when="1573-12-21">21 décembre 1573</birth>
  <death when="1613-10-22">22 octobre 1613 </death>
  <nationality>Française</nationality>
  <note>poète satirique</note>
</person>

```

The same process is followed for authors who are not in the list and will ultimately be done for all persons cited. A similar process is done when a work is cited as this happens with works that were particularly known at the time, as were the *Œuvres mêlées de Saint-Évremond*. In this case, the task is to link the work to an author and also to an extant edition of the work in a public library. This is illustrated below:

```

  <taxonomy n="Ouvrages_indexés">
</listBibl>
  <bibl xml:base="https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Comte_de_Gabalis"
corresp="http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb37280623n" xml:id="Comte_de_Gabalis"><title>Le
Comte de Gabalis ou Entretien sur les sciences secrètes,</title> <author
ana="#Villars_ISN0000000121185233">Abbé de Villars</author><date>1670</date></bibl>
  <bibl xml:base="https://fr.wikisource.org/wiki/Œuvres_mêlées_de_Saint-Évremond"
corresp="Gallica-ark:/12148/bpt6k57754j" xml:id="Oueuvres_melees"><title>Œuvres mêlées de
Saint-Évremond</title><author ana="#St_Ev_ISN0000000356744298">St
Evremond</author></bibl>

```

In the case of the two works cited above, the texts are freely available for download in PDF format from the French national library digital archive, which raises the intriguing possibility of exploring the texts with Atlas ti to see how the words to which they are linked are used in the wider context of the published work, and ultimately to create an electronic corpus for the period, working from dictionary to corpus, rather than the reverse which is the modern situation.

### 6.1 Extracting information

Any research tool is a means and not the end. It is all too easy to forget this as ever more exciting digital humanities tools for visualisation come available. An XML TEI legacy dictionary can be transformed into many formats making consultation as a traditional dictionary possible easier, but the point of making a dictionary available in XML is to be able to interrogate the dictionary for the purposes of research. The idea behind a fully open source resource is that users can add their own deeper mark-up based on their own needs.

An electronic text can be analysed as part of a corpus, but concordancer is not a viable tool for dictionary analysis. Insofar as a dictionary resembles a database, then a tool that can analyse in this way is required. BaseX<sup>17</sup> is one such tool in that it uses XQuery, the XML query system. It is a powerful tool, but not easy to use. However, in mastering its capacities, it is possible to build a dedicated and evolving interface so that the user does not need to worry about programming a complex XQuery. Two simple examples can illustrate the use of BaseX: a closer look at idioms and etymology.

As has already been underlined, the aim in the Basnage project is to describe the data and not impose a pre-existing system. This is why the term extraction follows the list of arts, crafts and sciences established by Basnage himself. Using Atlas ti, these domains are listed as they appear, and tentative groupings are made using the network tool as shown above (Figs. 4, 5 & 6). The same lists are then used when marking up the terms in TEI. Although much work has to be done later extracting, grouping and analysing terms, these have been classified into categories by the author. The case of idiomatic input is different and requires another approach as such formulae appear in the text, especially in the examples and citations, but are not signalled as such. To handle these elements, the <seg>, segment, element used with four broad categories of collocation, idiom, proverb and term-variant. Collocation is taken in its broadest sense of being a relationship between two words, here generally verb - noun or modifier – noun. Idioms are longer conventional units and proverbs are when Basnage describes units as being proverbs as ‘*chaud comme une caille*’ (warm as a quail) under the entry for ‘*Caille*’ (Quail). Thus, to go further in creating a classification we need to extract the segments and see whether an order can be imposed using an accepted classification, or building a new one from the data.

Simply extracting the element segment, or even segment with its attribute as <seg type=”collocation”> is not sufficient as we would not know the headword to which it is related, we therefore need a query that extracts the segments at the same time as the related headword as in the example below.

```
for $e in //*:entry
  where $e//*:seg
    let $seg := $e//*:seg
    let $head := $e//*:orth
  return fn:string-join(($head, $seg), ',')18
```

This results in the output shown in Figure 8 where we see, for example, ‘*cabane de berger*’ (shepherd’s hut), a noun-noun form, ‘*cabestan double*’ (double capstan) and other term variations and under ‘*cable*’ (rope) verbal collocations as ‘*donner un cable à un vaisseau*’ (throw a rope to a vessel).

<sup>17</sup> <https://basex.org>. The tool is multiformat running on both Mac and PC, under Windows or Linux.

<sup>18</sup> The author thanks Dr. Ioana Galleron for her knowledge of BaseX and her precious help in building queries.



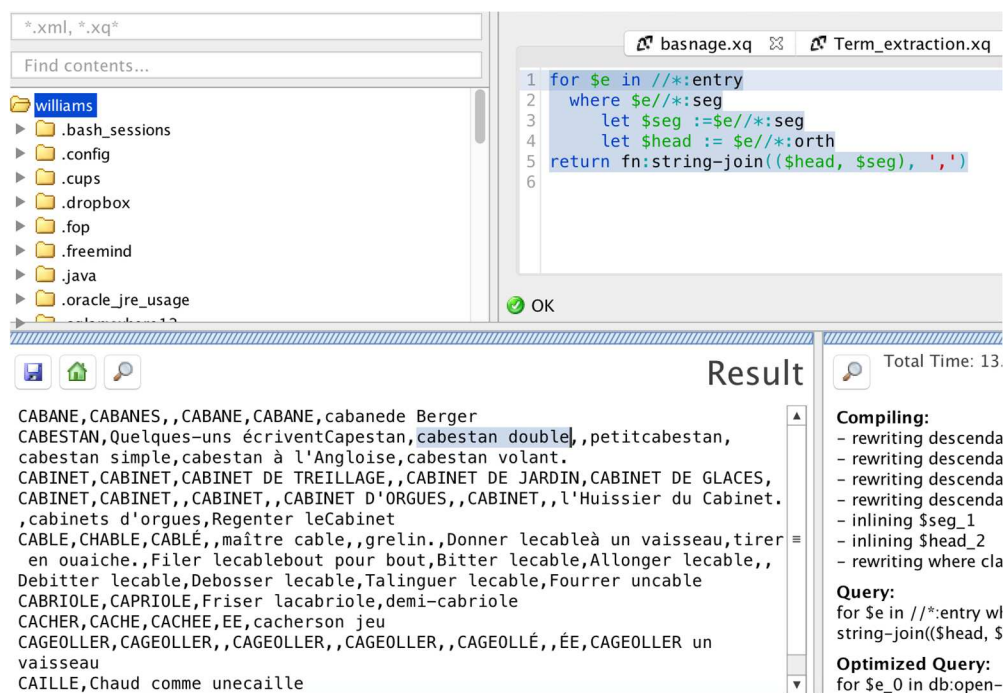


Figure 8 Extraction of segments using BaseX

Doing such fine coding in Atlas ti would not be ideal as far too much data would be generated. It is also not ideal to carry out an on-going analysis with such data as it is only understandable when a series of formulae have been located. To analyse idioms a lot of data is required, and these must in turn be related to the entry and entry type. In this way, an ontology of terms and their variants can be built, and then these can be demonstrated in Atlas ti. More complex queries would be needed to link segments to headwork and their domain of usage so as to start a more elaborate analysis of collocations by domain, and by the function within a domain.

The situation is the same with etymologies and a very similar extraction code would be needed. As with idiomatic usage, it is the encoder who has coded the parts of the text that contain etymological information. This is not necessarily neatly contained in one place and there is more or less detail. Thus, as with segments, it is necessary to extract the etymologies using a very similar Xquery to that for <seg> and then carry out an analysis. In this case, the sources have been coded where possible, which means that it will be possible to find the information from different authors and in many cases even link to the source document as illustrated below (Figure 9) with an example of entries from the Dictionary of Gilles Ménage.

**CA.**

**CA**, comme quand on dit *par deça*. De *cehac* qu'on a dit pour *hacce*.

• **CABALE**. De l'Hebreu קבלה *cabala* qui signifie *receptio*. *Adidit p. 775*

**CABANE**. De l'Italien *capanna* qui signifie vne petite maisonnette de chaume, *tugurium*, & qui a esté fait du Grec *καπών* qui signifie proprement *presepé*, mais qui se prend aussi pour vne espèce de coche.

**CABARET**. L'origine de ce mot est difficile. L'estime, pour moy, qu'il a esté fait de *caparetum* qui l'a esté de *καπη* qui signifie le lieu où l'on mange, & qui vient de *καπῆ*, qui signifie proprement *manger à goulée*. *καπη, capa, caparis, capare, caparetum, CABARET. Adidit p. 668*

Figure 9 'Cabane' in *Ménage*

Like with idioms, the etymological information is rich and Basnage is not afraid of giving different opinions on the roots of a word. Whether the information is accepted in modern etymologies, and much of *Ménage* is, it illustrates the development of the discipline of etymology and also how a given unit of language has been perceived in the past. In both cases illustrated, BaseX has provided a large amount of selected data, and as with all humanities research, that requires human knowledge and wisdom to interpret. However, to interpret such a mass of data, it would make sense to generate text that can then be coded with Atlas ti, thus closing the circle.

## 7. Conclusion

This text has dealt with two issues: methodological issues of digital humanities and lexicographical issues relating to the analysis of legacy dictionaries. To conclude, it will be necessary to look at each of the aspects in turn.

To sum up, in technical terms, we have two data types and two tools for their analysis. Much humanities data is in non-machine readable format, and will remain so for a long time. Much has been micro-filmed, and some of that rendered into online PDF, but it is the tip of an enormous archival iceberg of text, without talking of the manuscripts which can be scanned, but not handled by OCR. This data can best be handled by CAQDAS as heterogeneous in format and quality. As has been shown, there is no better tool for coding and analysing such dispersed textual data, and even adding in other image data, including paintings. This is highly relevant to the work on Basnage as his journal, the *Histoire des ouvrages des savans*, is a major unexploited source for understanding his dictionary, as well as his other contemporary sources. In addition, there are numerous engravings illustrating the crafts of his period and linking these to his dictionary entries could be very instructive, and only a CAQDAS as Atlas ti can do this. Thus, we can say that a CAQDAS system is an ideal tool for carrying out humanities research on textual data without



having to change in any way normal humanities research paradigms. The disadvantage is that when dealing with great masses of data as in dictionary analysis it is limited to assembling and obtaining an overview of disparate data, to go deeper, then encoding the document in XML TEI is essential.

Digitising an entire dictionary is a daunting task, but as has been shown, the complementarity between a CAQDAS analysis and TEI encoding enables the researcher to see where priorities lie in encoding all or part of a dictionary. XML mark-up gives the potential for deep analysis and the automated extraction of data, but above all it means that data can be shared so that other researchers can build on what has been done before. Surface mark-up can simply make content available, but this is not sufficient as the researcher will want to differentiate definitions and encyclopaedic data, isolate idiomatic forms, analyse examples and citations, and link to external sources. This is best done through encoding and hyperlinks in a fully machine-readable document. Insofar as dictionaries form part of our common European heritage, it is normal that for research purposes and public consultation they should be available as both open access and open source.

The second aspect of this conclusion concerns the *Dictionnaire Universel* in its 1701 edition by Henri Basnage de Beauval. This is obviously the subject of on-going research as we get deeper into the three volumes of this massive work. To date, what has been revealed is the great range of terminology for arts, crafts and sciences that is included in the work. The work demonstrates the ontology of Basnage, but also how other ontologies can be built that link domains, such as the many crafts and sciences that surround maritime activities. This networking of the dictionary should make access to the dictionary easier for the modern user by effectively making a legacy dictionary into an e-dictionary and e-terminology.

One interesting aspect of Basnage's description of terms is his use of examples and citations to illustrate usage and introduce collocations. These collocations can be very instructive as they do not simply describe, but give access to, for example naval manoeuvres and the maintenance of vessels. This is very much in line with Basnage's obvious intention to create some form of learner's dictionary as can be seen through his declining of verbs in his entries, with again use of examples and citations to illustrate use and also to disambiguate synonyms. There is much work to be done on this.

A final aspect that is quite clear in Basnage's knowledge network. His sources are rich and contemporary. They are used not for prestige but to illustrate and give greater encyclopaedic information. Furetière has already started this process of an encyclopaedic dictionary, but with Basnage we have a far greater wealth of sources and information.

Using digital humanities tools to link dictionary to source and source to dictionary will open up a window on the state of the art in seventeenth century arts, crafts and sciences. Digital humanities opens great perspectives for historical lexicography. Digital tools should not be an end in themselves, by applying appropriate tools and seeking complementarity of approaches we can build better tools while furthering knowledge. That is the aim of the Basnage project.

## REFERENCES

- Bots, Hans (1976), *Henri Basnage de Beauval en de Histoire des Ouvrages des savans 1687-1709*. 2 vol. Amsterdam, Holland University Press.
- Bots, Hans, et Lenie Van Lieshout (1984), *Contribution à la Connaissance des Réseaux d'information au début du XVIIIe Siècle: Henri Basnage de Beauval et sa correspondance à propos de l'« Histoire des Ouvrages des Savans » (1687-1709). Lettres & Index*. Amsterdam & Maarssen, Holland University Press.
- Glaser, Barney G., et Anselm L. Strauss (1967), *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*. Chicago, Aldine de Gruyter.

- 
- Mercier-Faivre, Anne-Marie, et Reynaud (1999), éd. *Dictionnaire des journalistes*. Voltaire Foundation.
- Quémada, Bernard (1967), *Les Dictionnaires du Français Moderne 1539 - 1863*. Paris, Didier.
- Rey, Alain (2006), *Antoine Furetière : Un précurseur des Lumières sous Louis XIV*. Paris, Fayard.
- Williams, Geoffrey (2017), *Architecture and a late 17th century dictionary: Terminology in the Basnage de Beauval 1701 edition of the Dictionnaire Universel*. in *Past in present: The language of heritage*. Firenze, Firenze University Press.
- Williams, Geoffrey (2017), *Le temps des termes : les termes et la phraséologie dans les dictionnaires du 17 siècle*, in Cosimo De Giovanni (a cura di), *Fraseologia e paremiologia: Passato, presente e futuro*. Milano, FrancoAngeli.
- Williams, Geoffrey, et Ioana Galleron (2016), *Digitizing the second edition of Furetière's Dictionnaire Universel: challenges of representing complex historical dictionary data using the TEI*. In Proceedings of the XVII EURALEX International Congress. Tbilisi, Georgia.

### Dictionaries

- Furetière, Antoine. *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, & les termes des sciences et des arts. Tome 1 / ,... par feu messire Antoine Furetière,... 2e édition revue, corrigée et augmentée par M. Basnage de Bauval*. La Haye et Rotterdam: Arnoud et Reinier Leers, 1701. ark:/12148/bpt6k57951269. Web.
- . *Dictionnaire Universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes et les termes des sciences et des arts*. La Haye et Rotterdam: N.p., 1690. Web.
- Ménage, Gilles. *Les origines de la langue françoise*. Paris: Augustin Courbé, 1650. Print.

**GEOFFREY WILLIAMS** • is a corpus linguist, lexicographer and digital humanist. He is co-founder and President of the EvalHum Initiative, a European association seeking to promote the Social Sciences and Humanities through improved evaluation procedures and impact studies. As linguist and lexicographer, he is a former president of the European Association for Lexicography – EURALEX. He is a member of EADH and numerous other scholarly societies. He is currently director of the Department for Document Management in UBS, and a member of the Digital Humanities group of the Litt & Arts research unit of the Université Grenoble Alpes.

**E-MAIL** • [williams@licorn-research.fr](mailto:williams@licorn-research.fr)

SeGNALI

---





*Mi traduci una storia? Riflessioni sulla traduzione per l'infanzia e per ragazzi,*  
A cura di G. Bazzocchi e R. Tonin  
Bologna, Bononia University Press, 2015, 231 pp.  
ISBN:978-88-6923-064-6

---

Rosa María RODRÍGUEZ ABELLA

Actualmente nadie cuestiona ya la importancia que en nuestra sociedad desempeña la literatura infantil y juvenil como recurso pedagógico, lingüístico, socializador, cultural, etc. De ahí la trascendencia de *Mi traduci una storia? Riflessioni sulla traduzione per l'infanzia e per ragazzi*, obra editada por Gloria Bazzocchi y Raffaella Tonin, profesoras de Lengua y traducción española en la Universidad de Bolonia (Campus de Forlì), donde se recopilan las aportaciones más recientes realizadas por un grupo de investigadores en el campo de la traducción de la literatura infantil y juvenil (LIJ). Efectivamente, como queda claramente explicitado en la introducción de las editoras, la colección de ensayos de este volumen nace de las *III Giornate Internazionali di Critica e Ricerca sulla Letteratura per l'infanzia e per Ragazzi* (Forlì, 2012), jornadas realizadas con el objetivo de profundizar y avanzar en un ámbito de investigación, desafortunadamente, aún en pleno siglo XXI considerado periférico con respecto al de la traducción de la literatura para adultos.

El libro que nos ocupa se estructura en nueve capítulos. En el primer capítulo se recoge un artículo que funciona como estado de la cuestión actualizado en torno a la traducción de la LIJ (Lorenzo y Ruzicka). A continuación, se presentan ocho ensayos donde se incorporan las principales líneas de investigación que se están llevando a cabo en este campo junto con el análisis de casos de

estudio concretos sobre algún aspecto relacionado con la traducción de la LIJ.

Como acabamos de señalar, en el primer artículo, *Pasión por la LIJ: ANILIJ y la traducción de la LIJ desde Galicia*, Lourdes Lorenzo y Veljka Ruzicka ofrecen una exhaustiva perspectiva del estado de la cuestión sobre la traducción de la LIJ. De hecho, las autoras, primero, ilustran detalladamente el nacimiento y los objetivos de la ANILIJ (Asociación Nacional de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil); luego, ofrecen una panorámica completa de las relaciones ANILIJ-traducción, constatando la existencia no solo de una gran variedad de publicaciones relacionadas con la traducción de la LIJ sino también de un amplio espectro de temas y aspectos estudiados. Las investigadoras hacen hincapié también en el hecho de que el de la LIJ es un campo de estudio mucho más complejo de lo que en principio pudiera parecer. Su argumentación se basa, por una parte, en la manifiesta existencia de un doble receptor niño/adulto, factor este que los traductores deben tener en cuenta para poder preservar «también aquellos elementos que acercan los textos a los receptores adultos» (Lorenzo y Ruzicka, 2015: 14). Por otra parte, sirviéndose de ejemplos concretos, muestran cómo la interacción entre palabras e imágenes condiciona y exige una especial atención a la hora de trasladar estas obras. Por último, por medio de varias secuencias textuales tanto en la lengua origen (LO) como en la lengua meta (LM), reflexionan sobre los diferentes tipos de

manipulación (justificada/injustificada) llevados a cabo por los traductores.

En el siguiente capítulo, *Ética y traducción social. La traducción de nuevos modelos literarios para niños*, Isabel Pascua Febles afronta una tema de gran interés y actualidad, tanto desde un punto de vista traductológico como social y cultural. Efectivamente, mediante el minucioso análisis de cuatro obras que reflejan nuevos valores y formas de vida, la estudiosa muestra cómo esos nuevos modelos han sido acogidos y trasladados a la cultura meta.<sup>1</sup> Tras su meticuloso estudio Pascua Febles concluye que, en realidad, en español no se han producido omisiones o censuras con respecto a los textos originales. Con todo, la autora constata tanto la ausencia de este tipo de libros en las grandes librerías como el hecho de que son aún muy pocas las editoriales que apuestan por traducir este tipo de obras.

En el tercer capítulo, *“Le parole per dirlo”: il tema della morte nel peristesto della letteratura giovanile tradotta*, Chiara Elefante y Roberta Pederzoli abordan la delicada cuestión de la muerte en la LIJ. Su puntual recorrido diacrónico pone en evidencia que si bien el tema de la muerte ha estado presente en la LIJ desde sus orígenes, sin embargo, a lo largo del siglo XX se ha modificado y alterado su percepción y representación; de hecho, constatan que hasta bien entrada la década de los ochenta desaparece como tema central en la LIJ y pasa a ocupar una posición más bien marginal. Posteriormente, la temática de la muerte reaparece, aunque afrontada desde una nueva perspectiva, fundamentalmente, con un propósito eminentemente pedagógico-educativo. Las autoras demuestran asimismo que, cuantitativamente, en italiano existen pocas publicaciones que afronten el tema de la muerte con respecto, por ejemplo, al número de publicaciones sobre este temática en lengua

francesa. Este hecho determina que muchas de las obras presentes en el mercado editorial italiano cuyo eje temático central gira entorno a la muerte sean obras traducidas del inglés o el francés. A continuación, teniendo en cuenta el rol fundametal que la contracubierta desempeña en la difusión de cualquier obra, pues, efectivamente, “fa da ponte tra chi ha prodotto il libro e chi ne fruirà” (Elefante, 2012, 143), las estudiosas seleccionan un heterogéneo corpus de 13 novelas en italiano y en francés destinadas específicamente a niños en edad escolar y a adolescentes. El análisis de las contracubiertas, tanto en su versión original como en su traducción, les permite evidenciar algunas disimetrías entre el mercado italiano y el francés. De hecho, constatan que, en general, en las contracubiertas en italiano dirigidas a los más pequeños la muerte no se menciona nunca directamente y, a menudo, tampoco aparece la edad recomendada para leer la obra (se suele utilizar solo un genérico *crossover*), mientras que en francés sí aparece la edad recomendada y también casi siempre el tema tratado, aunque sea de manera eufemística. Por el contrario, en las obras dirigidas a adolescentes la temática de la muerte suele aparecer explicitada claramente. El metódico y escrupuloso análisis del corpus de estudio les permite evidenciar asimismo que a menudo el peritexto de la LIJ presenta características peculiares. Un trabajo, en definitiva, sumamente interesante y sugerente donde se ponen de manifiesto no solo las diferencias culturales a la hora de afrontar una temática tan delicada sino también los complejos mecanismos editoriales de promoción de la LIJ.

En el cuarto capítulo, *La traducción de la LIJ: algunas experiencias didácticas*, Sol Aguilar Domingo reflexiona sobre la importancia en ámbito didáctico de la traducción de la LIJ. Para ello, la autora se basa en cuatro trabajos de fin de grado que afrontan

<sup>1</sup>En realidad, como señala la propia investigadora, *stricto sensu*, serían tres las obras, puesto que tanto el original como la traducción de *The Paper Bag Princess*, del canadiense Robert Munsch, no son

conocidos en España. De hecho, la traducción al castellano fue hecha por la propia editorial para los lectores canadienses de habla hispana.

la traducción al castellano de algunos capítulos de cuatro obras de conocidos autores italianos (Stefano Bordiglioni, Gianni Rodari, Bianca Pitzorno y Giampiero Pizzol). El análisis de las soluciones adoptadas por los estudiantes le permite poner de relieve las peculiaridades propias de la traducción de la LIJ con respecto a las traducciones destinadas a un público adulto. Efectivamente, por ejemplo, por lo que se refiere a los nombres propios o los nombres con carga semántica, al contrario de lo que ocurre en la traducción de textos para adultos, como destaca la propia autora, existe una tendencia generalizada a su traducción y/o adaptación morfo-fónica. Aguilar Domingo profundiza también sobre el reto que supone para los traductores de LIJ trasladar al texto meta (TM) los mismos guiños y hallazgos expresivos presentes en el original (TO), para ello la investigadora, por ejemplo, nos presenta un texto donde las letras iniciales de los nombres propios de las protagonistas dan lugar a una sigla con significado léxico (*streghe*) y, a continuación, nos muestra el arduo proceso para lograr preservar también ese vínculo en el texto meta (TM). Otro aspecto importante que se ilustra ampliamente en este trabajo es el de las dificultades y retos que plantea la traslación de la fraseología, las interjecciones, las onomatopeyas, las rimas infantiles, los diminutivos y apelativos, etc., de una lengua-cultura a otra.

En el quinto capítulo, “*La famosa invasione*”... *Buzzati en español*, María Jesús González Rodríguez y Eva Muños Raya, mediante el puntual análisis de la traducción al español de una selección de referentes culturales presentes en esta obra, dedicada por Buzzati al público infantil, desmontan el falso mito de que la traducción de la LIJ sea una tarea fácil. Las autoras, ante la imposibilidad material de analizar cómo han sido traducidas al TM todas las referencias presentes en el TO, optan por centrarse en establecer cómo han sido trasladadas algunas marcas culturales, por ejemplo, los nombres propios, los nombres geográficos, la comida, etc. Al mismo tiempo, vista su importancia en el ámbito de la LIJ,

deciden examinar también el paratexto, en concreto, se focalizan en las ilustraciones diseñadas por el propio Buzzati para este libro. Al respecto, constatan que, desafortunadamente, algunas imágenes se omiten en la traducción publicada por Alfaguara comprometiendo, en consecuencia, la sincronía entre texto e ilustración característica del TO. El pormenorizado análisis realizado por las investigadoras pone de manifiesto asimismo que en este caso concreto las técnicas de traducción seleccionadas para trasladar los referentes culturales (entre las más usadas destacan la del préstamo naturalizado y la de la traducción literal) determinan el mantenimiento en el TM de la carga cultural característica del TO.

En el sexto capítulo, *El traductor no es invisible: las referencias culturales en “Manolito Gafotas” y su traducción al italiano*, Nuria Pérez Vicente afronta la siempre problemática transferencia de las marcas culturales. Su investigación se centra en la famosa serie *Manolito Gafotas* de Elvira Lindo, un ciclo de novelas concebidas, como es sabido, tanto para un público infantil como adulto, característica esta que, sin duda, condiciona su traducción a otras lenguas. Pérez Vicente opta por circunscribir su puntual análisis a dos novelas de la serie y a algunos referentes especialmente interesantes (nombres propios, gastronomía, juegos, cuerpo humano, comportamiento social e intertextualidad) para determinar el comportamiento traductor. La investigadora constata, en general, una tendencia a la domesticación y neutralización de las marcas en el TM. Su minucioso análisis evidencia también otro aspecto muy interesante, esto es, casos de intervencionismo ideológico en el ámbito del “cuerpo humano”, sin duda, con el claro objetivo de mitigar la carga escatológica de algunos términos.

En cambio, en el séptimo capítulo, “*Une offrande faite au texte original*”: *da Trop De Chance a Troppa Fortuna*, Mirella Piacentini, a través de su propia experiencia como traductora del francés al italiano de la novela de Hélène Vignal *Trop de chance* -obra donde

se afronta el delicado tema de las sectas-, reflexiona muy acertadamente sobre la noción de traducción como acto de “comunicación multicultural”. De hecho, Piacentini concibe y defiende la traducción como instrumento educativo para lograr que los jóvenes lectores se conviertan en “lectores multiculturales” capaces de valorar la diversidad cultural. No cabe duda de que nos hallamos ante un trabajo muy estimulante donde la autora ilustra de forma convincente cómo el libro traducido puede erigirse en vehículo portador de nuevos horizontes culturales, cognitivos y lingüísticos.

En el octavo capítulo, *Traducciones (in)directas en lengua vasca*, Naroa Zubillaga Gómez, en primer lugar, cataloga todas las traducciones de LIJ del alemán al euskera, tanto las traducciones directas como las indirectas –práctica bastante habitual en la lenguas minorizadas-. En segundo lugar, selecciona 33 traducciones (19 directas y 14 indirectas) y con ellas crea un corpus digitalizado que le permite realizar búsquedas de palabras concretas y obtener resultados de todas las traducciones. En tercer lugar, examina los paratextos y la macroestructura de las traducciones seleccionadas y, por último, se centra en la traducción de insultos, de maldiciones y de algunas partículas modales alemanas. Los resultados de su estudio son sorprendentes, la investigadora encuentra indicios de interferencias textuales de la correspondiente versión española también en algunas traducciones directas.

En el noveno capítulo, *Niveles funcionales en traducción audiovisual. La aventura de traducir “Las aventuras de Tadeo Jones”*, Gisela Marcelo Wirnitzer y Juan R. Morales López se centran en la traducción audiovisual, en particular, en la de los dibujos animados, producto orientado tanto al público infantil y juvenil como al público adulto. Por lo

que se refiere al proceso traslativo audiovisual, los autores ponen de manifiesto algunas de las características más relevantes de la traducción audiovisual, por ejemplo, la necesidad de mantener y respetar un complejísimo entramado semiótico lleno de restricciones. A continuación, a partir de la película española de Enrique Gato, *Las aventuras de Tadeo Jones*, apuntan una serie de recomendaciones para los futuros traductores con el objetivo de garantizar que el espectador meta se divierta y entusiasme lo mismo que el de la versión original.

Como conclusión, señalar que coincidimos con Yuste Frías (2006: 192) cuando afirma que “plantearse el estudio y la crítica de la traducción de libros y otras publicaciones paraliterarias infantiles y juveniles no es ninguna banalidad. Todo lo contrario, a la hora de editar traducciones para niños y jóvenes, decidir qué se traduce, quién traduce, para quién, cómo, cuándo, dónde, por qué, para qué y con qué medios, constituye una operación muy delicada en la que una sociedad se juega la existencia o no de nuevos lectores en el futuro”, de ahí la relevancia del volumen aquí reseñado, donde se nos proporcionan múltiples y estimulantes acercamientos a la traducción de la LIJ. Máxime, si se tiene en cuenta que la traducción sigue desempeñando un peso primordial en el campo de la LIJ, de hecho, en el informe sobre *Los libros infantiles y juveniles en España 2012-2014*<sup>2</sup> se señala que “el libro infantil y juvenil es el subsector con mayor número de traducciones, representando el 40,7%”. Por todo lo expuesto, no cabe duda de que esta obra se erige en referencia obligada para quienes nos dedicamos o interesamos por este ámbito de investigación.

<sup>2</sup> Para acceder al informe completo del *Observatorio de la Lectura y el Libro* del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, véase <<http://www.mecd.gob.es/cultura->

[mezd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/libro/mc/observatoriolect/redirige/estudios-e-informes/elaborados-por-el-observatoriolect/LIJ-diciembre2014.pdf](http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/libro/mc/observatoriolect/redirige/estudios-e-informes/elaborados-por-el-observatoriolect/LIJ-diciembre2014.pdf)>.



**REFERENCIAS**

- Elefante, Chiara. 2012. *Traduzione e paratesto*, Bologna: Bononia University Press.
- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. 2014. *Los libros infantiles y juveniles en España 2012-2014*.
- Yuste Frías, José. 2006. *Traducción y paratraducción*. En Ana Luna Alonso, y Silvia Montero Küpper (coord.), *Traducción e política editorial de literatura infantil e xuvenil*, Vigo: Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo, pp. 189-202.

**ROSA MARÍA RODRÍGUEZ ABELLA** • is a researcher and assistant professor in Language and translation at the Department of Foreign Languages and Literature of the University of Verona. Degree in Philology, section of romance Philology (Italian) from the University of Salamanca. Currently, her research is focused on literary translation (Consideraciones sobre la traducción de cómics, 2017; *Memorias de un hombre en pijama*: fraseología y traducción, 2016; Las marcas de oralidad en la novela gráfica *Arrugas* (Análisis de su traducción al italiano), 2016; Problemática de la equivalencia transléctica español-italiano a través de una novela de Manuel Vázquez Montalbán, 2015) and in specialty languages, primarily in the language of tourism (Hacia una caracterización de la newsletter turística: el caso de Spain.info, 2015; Reflexiones en torno al género boletín digital turístico: situación comunicativa y análisis lingüístico, 2014; El discurso de la promoción turística institucional en Internet, 2013). She is a member of the research group Linguaturismo of the University of Milan.

**E-MAIL** • [rosa.rodriguez@univr.it](mailto:rosa.rodriguez@univr.it)

*RiCOGNIZIONI*  
Rivista di lingue, letterature e culture moderne

<http://www.ojs.unito.it/index.php/ricognizioni/index>  
[ricognizioni.lingue@unito.it](mailto:ricognizioni.lingue@unito.it)

© 2014  
Dipartimento di Lingue e Letterature straniere e Culture Moderne  
Università di Torino  
<http://www.dipartimentolingue.unito.it/>