

Università degli Studi di Trieste

Scuola Superiore di Lingue Moderne
per Interpreti e Traduttori

Dipartimento di Scienze del Linguaggio,
dell'Interpretazione e della Traduzione

STUDI IN RICORDO
di
CARMEN SÁNCHEZ MONTERO

VOLUME II

a cura di
Graziano Benelli e Giampaolo Tonini

Trieste 2006

© Copyright 2006 Università degli Studi di Trieste
È vietata la riproduzione anche parziale in qualunque modo e luogo

Dipartimento di Scienze del Linguaggio,
dell'Interpretazione e della Traduzione
Via Filzi, 14
34132 Trieste
tel. +39 040 5582300
fax +39 040 5582301

Impaginazione: Alberto Severi

Stampato nel mese di marzo 2006 presso il Centro Stampa del Dipartimento

In copertina: *Ventagli*, dipinti a mano da Visitación Montero Miranda,
Sevilla 2001

Sommario

Volume II

GERALD PARKS	
Dialect Poems from Northern Italy in English: a Brief Sample	329
CARMEN PÉREZ ROMERO	
Juan Ramón Jiménez traductor y sus “tentadores constantes”	337
SALVADOR PIPPA	
<i>Venir, vir, venire</i> + gerundio nella perifrasi continua: quale traduzione verso l’italiano?	349
MARIA PIRJEVEC	
Tipologia della letteratura slovena e France Prešeren	359
ELIDE PITTARELLO	
Cervantes, Montale, Petrassi: <i>Il Cordovano</i>	367
MANUELA RACCANELLO	
Tradurre la ripetizione	379
LORENZA REGA	
Riflessioni sulla traduzione giuridica tedesco-italiano-tedesco	401
LUCIANO ROCCHI	
Parole di origine iberica in turco	421
MIGUEL ROPERÓ NÚÑEZ	
Los préstamos del caló en el español actual	443
DOLORES ROSS	
Verbi in serie: una prospettiva tipologica	453
FABIO RUSSO	
Luzi. La riflessione sospesa, la prospettiva indifferenziata	467
ANNALISA SANDRELLI	
La traduzione dei proverbi in sottotitolazione: <i>I cento passi</i>	481

JOSÉ MARIA SAUSSOL	
El seseo-ceceo hispánico y su enfoque en lingüística aplicada	495
LEANDRO SCHENA	
Grammatica del verbo: ricordo di una esperienza di ricerca condivisa	511
ALBERTO SEVERI	
Due casi di modificazioni toponomastiche nella Val Dogna	517
PIERGIULIO TAINO	
Problemi ortografici e semantici in un lemmario tedesco-italiano dei comparti economici	531
IVAN VERČ	
Некоторые аспекты заглавий художественных произведений в русской литературе XIX-го века	543
CLAUDIO VINTI	
La métaphore dans la presse économique italienne: quelques réflexions	557
TERESA VISCEGLIA	
Francisca e Fanny Owen. Um caso singular de tradução intersemiótica	569
CATHERINE WAY	
Translating for the authorities: the role of the translator	579
 Parte seconda: le traduzioni	
SANDRA ANTONACI	
Dino Buzzati : <i>Les Amis</i>	591
NIEVES ARRIBAS ESTERAS	
Patrizia Cavalli, Maria Luisa Spaziani, Alda Merini	597
NADJA BLONDET	
Alessandro Baricco : <i>Fils d'un Dieu saoul</i>	603
MICHÈLE CARZACCHI FONDA	
Alda Merini : <i>Vous les anges</i>	605

NADINE CELOTTI Alda Merini : <i>Les Aphorismes</i>	607
CLARA DE PACE Diego Valeri : <i>Octobre à Venise</i>	609
MARIAGRAZIA DONDA Romain Gary: <i>Parlo dell'eroismo</i>	611
MARÍA ESTÍBALIZ BENÉITEZ NIETO Dino Buzzati: <i>La grandeza del hombre</i>	615
ANNA GIAMBAGLI Joris-Karl Huysmans: <i>Colori</i>	619
PASCALE JANOT Patrizia Cavalli : <i>Maintenant que le temps</i>	623
ELIE KALLAS, MONIQUE LEBHAR POLITI Michel Träd: <i>Poèmes choisis</i>	625
HUGO EDGARDO LOMBARDINI Nicolò Machiavelli: <i>El Príncipe</i>	633
CARLA PERUGINI Una nuova traduzione del <i>Retrato de la Lozana andaluza</i> : Ritratto di Graziana l'andalusa	637
JEAN-FRANÇOIS ROCHARD Anonyme : <i>Enée</i>	645
MANUEL SIMÕES Pablo Neruda: <i>A Lâmpada marinha</i>	649

Sommaio

Volume I

GIAMPAOLO TONINI Carmen Sánchez Montero: nota biografica e bibliografica	XI
Parte prima: gli studi	1
GIUSEPPE BELLINI Neruda in italiano: testimonianze e riflessioni	3
GRAZIANO BENELLI Carlo Bo lettore di Aimé Césaire	13
ROBERTO BERTOZZI Comunicatore interlinguistico-culturale: scenario dei processi di formazione	25
OLIVIER BIVORT Don Pablo Maria de Herlañes ou la ferveur espagnole de Verlaine	35
MARTA CARBALLÉS MÉNDEZ <i>Sonata de Primavera</i> , Ramón Del Valle-Inclán: la sabiduría rítmica y la mala literatura	53
VANESSA CASTAGNA A perifrasi verbal <i>Deixar de</i> e a sua tradução para italiano	69
SÍLVIO CASTRO Problemas diretos e questões indiretas sobre minha versão em português de <i>L'infinito</i> de Leopardi	75
PATRIZIA DEOTTO Путевые заметки Муратова на грани двух жанров	85
GABRIELLA DI MAURO La ricerca di mentalità perdute: linguistica, storia e filologia per una traduzione di Chaucer	95

CATERINA FALBO	
La qualità nascosta dei primi scritti sull'interpretazione di conferenze	107
GIOVANNI GAROFALO	
Forme poetiche ed interpretazione testuale: note su due traduzioni castigliane di <i>Il Dio Abbandona Antonio</i> di Kostantinos Kavafis	119
CYNTHIA JANE KELLETT BIDOLI	
Una traduzione dalla voce al gesto	137
ELISABETH KOENRAADS	
Le relazioni tra la Spagna e i Paesi Bassi nei secoli XVI e XVII e la loro ripercussione sul lessico neerlandese	143
GIULIA LANCIANI	
Miro Villar e la poesia galega di fine secolo	157
RENÉ LENARDUZZI	
Estrategias de aprendizaje y contrastividad: una propuesta de trabajo	171
MARELLA MAGRIS	
La valutazione della qualità della traduzione nella teoria e nella pratica	183
CARLO MARZOCCHI	
Ethos e organizzazione: di alcuni paradossi nel regime linguistico dell'Unione Europea	195
CARMEN MATA PASTOR	
La voz del traductor. Algunas formas de intervención en textos jurídicos y administrativos traducidos	209
FRANCISCO MATTE BON	
Usos de <i>proprio</i> en italiano y sus traducciones al español: la <i>bilógica</i> como clave para el análisis contrastivo y el estudio de las interferencias	219
EVA MUÑOZ RAYA	
Petrarca en español: antecedentes de traducción didáctica	247
CATIA NANNONI	
La critica della traduzione	263

GABRIELLA NOCENTINI	
L'Olanda e la tolleranza: Sjoerd Kuiper, un esempio di letteratura giovanile	281
STEFANO ONDELLI	
Il genere testuale della sentenza penale in Italia	295
MARIA CRISTINA PALAZZI	
L'uso della strategia d'aggiunta nell'interpretazione verso la lingua B	311

GERALD PARKS
Università di Trieste

Dialect Poems from Northern Italy in English: a Brief Sample

It is an open secret that much of the best Italian poetry is written in dialect. This poetry is not generally very well known, even in Italy, with a few notable exceptions. The poets who write in a local dialect tend to have a local reputation, and even though they may be well known and much honoured in their home town, their fame rarely goes beyond the town walls. The first reason for this is linguistic: very few people outside the local area can read their works. Another reason is the use of local cultural references in their works – the often free use made of local place names, persons, and historical events.

To avoid misunderstandings, it must be pointed out at once that the term “dialect poetry”, when used with regard to Italy, has an entirely different meaning from what is usually understood by the term in English. When an English or American reader sees the term “dialect poetry”, he or she thinks usually of the verses of Kipling or, in the United States, the dialect poems by James Russell Lowell, etc. This kind of “dialect” is an invention of the author, who attempts to give a rough imitation of the substandard English speech of uneducated people. The verse is light and humorous, and is not generally considered to be “serious poetry.”

Several points should be underlined here: (1) such a “dialect” is derived from, and is a socially inferior form of, standard English; (2) this “dialect” has no geographical connotations, but is considered typical of a certain social class; (3) this “dialect” is not spoken by the author who records it; (4) this “dialect” is considered incapable of serious literary expression.

None of these points applies to the Italian dialects. First of all, they are not derived from standard Italian, but are independent “idioms” that have evolved from medieval Latin in just the same way as Italian (which is nothing but the dialect of Tuscany, which came to be adopted nationwide, first as a literary language, then as the language of schooling and the mass media). They have their own vocabulary and syntax though, being romance tongues, they share many features in common with Italian and other romance languages. Secondly, the dialects of Italy are geographically localized, so that practically every province has its own dialect. For example, the dialect of Trieste is considerably different from the dialect of Grado, even though only 30 miles separate the two towns. People coming from other parts of Italy may find the local dialect totally incomprehensible, or at best partially understandable, unless they happen to

know it for some reason. On the contrary, these dialects are not socially marked, but are used by all the social classes. Thirdly, the author of poetry in dialect in Italy is almost certainly a speaker of that dialect (Virgilio Giotti is an exception). And finally, there is considerable fine literature written in these dialects. The names of Carlo Goldoni, who wrote many comedies in the dialect of Venice, and Edoardo de Filippo, who wrote plays in the dialect of Naples, are world-famous. But there is much more. Poets such as Carlo Porta, Giacomo Belli, Salvatore di Giacomo and Biagio Marin are an integral part of Italian literature.

To some extent, the relation of the Italian dialects to standard Italian somewhat resembles that of Scots to English: it is an independent idiom, partially understood by English speakers, and with a fine literary history all its own. But the parallel should not be pushed too far.

Typically, the literary forms most used by writers in dialect are poetry and drama. There are few examples of novels in dialect, although dialect may be used in a novel (mainly in dialogue) whose main vehicle of expression is Italian. But the most flourishing literary medium is poetry. There are several reasons for this.

Poetry, notoriously, does not sell, and poetry written in dialect can be expected to sell even less, because the number of people who can read it is small. Therefore the profit motive is in any case absent, and dialect poets (like most other poets) can be expected to be, in a sense, 'amateurs', i.e. people who have other jobs and cultivate poetry as a hobby. These poets, free from any commercial pressure, and very often financing their own publications, may choose the medium of expression they find most congenial. And if they choose to write in their local dialect, it is because it is the language in which they can express themselves most naturally – the language of their childhood, of family affections, of everyday life. Literary Italian, which they learned at school, may seem cold and remote to them; it is not their mother tongue. But in the dialect they are free to talk about the joys and sorrows of their lives and the lives of those around them; and they can do so honestly, naturally, without rhetoric. Poetry in Italian has a tendency to become rhetorical (as in Manzoni, Carducci or D'Annunzio), but there is almost no trace of rhetoric in the poetry written in dialect. It also tends to be, generally, wonderfully concrete and down-to-earth, with few metaphysical flights (an exception is Biagio Marin). It is much closer to the pulse of normal human experience than almost all the poetry written in standard Italian.

Formally, these poems range from compositions in traditional verse forms such as the sonnet to free verse. Rhyme is used by some authors, and not by others. Alliteration and assonance are frequent. Technically, the poems in dialect are rarely daring or in the 'avant-garde', but they are not naive, either.

The poets who wrote them seem simply to have been largely indifferent to the fashions and trends of mainstream Italian poetry, and to have gone their own way, certain of their own worth.

In this brief article only a few samples of the rich variety of dialect poetry in the 20th century can be given. Four poems written in four different dialects have been chosen, and are reproduced together with the original texts. Other poems have been translated and are being prepared for book publication. The book, entitled *Dialect Poems from Northern Italy*, is the joint effort of the scholar Giorgio Faggin and the translator Gerald Parks.

A word should be said about the translation. It will be clear, from what was said above about the Italian dialects, that it would make no sense to try to translate these poems into some sort of English 'dialect.' The implications of trying to do so would be disastrous, aside from the fact that the present translator is not capable of reproducing credibly any English or American 'dialect.' And then, it would have been necessary to invent many different dialects, since almost every author in this book has his or her own. In reality, the only possible solution is to treat these dialects the same way we do the dialects of ancient Greece. No one has ever proposed translating Sophocles into a different 'dialect' from that used for translating Homer or Sappho.

An attempt has been made to reproduce some of the formal features of the original texts, and in some cases it has been possible to be faithful to the overall form and, say, to write a sonnet where the original was one. In any case, the translated text retains the number of lines of the original and, if possible, is written in a similar metre and with a similar line length. Free verse, of course, presents no such problems. In general, the translator has tried to produce texts that preserve the meaning of the original poems and yet can also be read as poems in their own right; they are intended to be neither 'ponies' nor free adaptations, but steer a middle course between these two extremes.

It may be asked what is the future of dialect poetry in Italy. That is linked, of course, to the future of the dialects themselves. The preservation of so many different dialects has depended, in the past, on a general social conservatism and lack of mobility. People would be born, grow up, live and die in the same community. There are places in Italy where this still happens, but obviously in the era of globalization, television, internet, and the McDonaldization of the world, things are changing even in the most remote corners of the country. Young people tend to be more mobile than their elders, and, being better educated, they also tend to use Italian more than the local dialect. There are, to be sure, movements tending to protect the dialects and even to promote their use, but with what success is uncertain.

And now we invite the reader to explore this almost uncharted territory of poetic experience, confident that he or she will come away from these poems enriched and vivified.

Virgilio Giotti

Vècia Mòglie

La xe in leto, nel scuro, svea un poco;
 e la senti el respiro del mari
 che queto dormi, vècio anca lui 'desso.
 E la pensa: xe bel sentirse arente
 'sto respiro de lui, sentir nel scuro
 ch'el xe là, no èsser soli ne la vita.
 La pensa: el scuro fa paura; forsi
 parchè morir xe andar 'n un grando scuro.
 'Sto qua la pensa: e la scolta quel quieto
 respiro ancora, e no' la ga paura
 nò del scuro, nò de la vita, gnanca
 no del morir, quel che a tuti ghe 'riva.

(V. Giotti, *Versi*, Trieste 1953)

Old Wife

She's now in bed, in the dark, not quite awake;
 and she hears the breathing of her husband
 who's calmly sleeping, old like her, too, now.
 And she thinks: it's nice to feel near me
 this breathing of his, to feel in the darkness
 that he's there, not to be alone in life.
 She thinks: the dark is scary; maybe because
 dying is going into a great darkness.
 This is what she thinks; and listens to that quiet
 breathing once more, and she is not afraid
 of the darkness, or of life, or even
 of dying, that comes some day to everyone.

Biagio Marin

La solitàe la xe comò la piova

La solitàe la xe comò la piova
che la soneva sora 'l mar lisiera
cò, màmolò, me 'ndevo su la spiassa
su l'ora che a levante fèva sera.

La solitàe vigniva co' 'l caligo
da le marine ignote de ponente;
la ronpeva ogni tanto garghe sigò
de garghe oselo ne l'onbra cressente.

Dolse 'l rumor de l'aqua su l'onbrela,
caressa al cuor el respirà de l'ola;
passeva silensiosa garghe vela,
che ne la piova pareva più sola.

E me più solo fato conca svoda
e sonante de duti quii laminti,
de quele parolete de la piova
e dei fis-ci, lontan, dei bastiminti.

(B. Marin, *Il non tempo del mare*, Milano 1964)

Loneliness Is Like the Rain

Loneliness is like the rain
that sounded lightly on the sea
when, as a boy, I wandered on the beach
in the hour that dusk was falling in the east.

Loneliness came together with the fog
of unknown western shores;
at times it was broken by a lonely cry
of some rare seagull in the growing dark.

Sweet was the sound of water on my umbrella,
the breaking of the waves a heart's caress;
then some rare sailboat would pass silent by,
and in the rain it seemed even more alone.

And I, more lonely, became an empty shell
resounding inside me with all these laments,
with all those little words spoken by the rain
and, far away, the whistles of the ships.

Giacomo Noventa

Par vardàr

Par vardàr dentro i çieli sereni,
Là su sconti da nuvoli neri,
Gò lassà le me vali e i me orti,
Par andar su le çime dei monti.

Son rivà su le çime dei monti,
Gò vardà dentro i çieli sereni,
Vedarò le me vali e i me orti,
Là zó sconti da nuvoli neri?

(G. Noventa, *Versi e poesie*, Milano 1956)

To Take a Look

To look into the tranquil skies,
Hidden up there by the black clouds,
I left my valleys and my gardens,
To climb up to the peaks of the mountains.

I came up to the peaks of the mountains,
I looked into the tranquil skies;
Will I see my valleys and my gardens,
Hidden down there by the black clouds?

Luigi Olivero

Crist paisan

Crist senza cros, ò mòrt, biond partisan
 che 't pende con la còrda al còl, strossà,
 le man daré dla schin-a ai pols gropà,
 j'euj fiss al cel: a un ragg ëd sol lontan.

Ij cornajass, ch'at vòlo antorn, a van
 a possesse an s'ij branch dl'erbo gelà
 e con dë strèp ëd bèch e dë sgrinfà
 scarniflo toe fatèsse 'd Crist paisan.

An sle sfond invernègh ëd la campagna
 – bianca-azura-ondolà paréj d'un mar –
 l'erbo e tò còrp son fèrm ant na mistà.

Ma un fil ëd sangh, dai tò pé rèidi, a sagna
 ant ij sorch frèid come scalin d'autàr
 scaudand la smens dël gran dla Libertà.

(L. Olivero, *Romanzie*, Torino 1983)

Peasant Christ

Christ without a cross, o dead, blond partisan
 hanging with the rope around your neck, all twisted,
 your hands behind your back, tied at the wrists,
 your eyes fixed on the sky: at a distant ray of sun.

The ravens that fly round you now go straight
 to perch on branches of the frozen tree
 and with their beaks and claws they scratch and flay
 and mutilate your looks, you peasant Christ.

In this cold winter country air and ground –
 blue-white and wavy like the seawater –
 still like an icon stand the tree and your body.

But a trickle of blood, from your stiff feet, drips down
 in the cold furrows like steps of an altar
 warming the seed of the grain of liberty.

For Further Reading

- Brevini (a cura di) (1999) *La poesia in dialetto: Storia e testi dalle origini al Novecento*, 3 voll., Milano, Mondadori.
- Chiesa M. e Tesio G. (a cura di) (1984) *Le parole di legno: Poesia in dialetto del '900 italiano*, 2 voll., Milano, Mondadori.
- Della Monica W. (1981) *I dialetti e l'Italia: Inchiesta fra scrittori, poeti, specialisti*, Milano, Pan.
- Dell'Arco M., Pasolini P.P. (1995) *Poesia dialettale del Novecento*, Torino, Einaudi [Prima ed., Guanda, Parma, 1952].
- Elwert W.Th. (1967) *Die mundartliche Kunstdichtung Italiens und ihr Verhältnis zur Literatur in der Hochsprache* (1939) in *Studien zu den romanischen Sprachen und Literaturen*, vol. I, Wiesbaden-Stuttgart, Steiner. (Italian translation: *La poesia dialettale d'arte in Italia e la sua relazione con la letteratura in lingua colta*, Roma, Quaderni della Biblioteca nazionale centrale di Roma, 2000).
- Haller H.W. (1986) *The Hidden Italy: A Bilingual Edition of Italian Dialect Poetry*, Detroit, Wayne State University Press.
- ID. (1988) *Lexicon der romanistischen Linguistik (LRL)*, vol. III: Italienisch, Korsisch, Sardisch. Ed. by G. Holtus, M. Metzeltin, Chr. Schmitt, Tübingen, Niemayer.
- Mazzamuto P. (1984) *La letteratura dialettale in Italia*, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo.
- Sansone M. (1948) *Introduzione allo studio delle letterature dialettali in Italia*, Bari-Napoli, Adriatica Editrice.
- Spagnoletti G., Vivaldi C. (1991) *Poesia dialettale dal Rinascimento a oggi*, 2 voll., Milano, Garzanti.

CARMEN PÉREZ ROMERO
Università di Extremadura

Juan Ramón Jiménez traductor y sus “tentadores constantes”

*¿CÓMO una voz de fuera
llega a ser nuestra voz
y hacer decir sus cosas
a nuestro corazón?*
Juan Ramón Jiménez

La triste noticia del fallecimiento de la profesora Carmen Sánchez Montero, rigurosa investigadora, amiga entrañable y persona extraordinaria, me obligan a tomar parte en un más que merecido homenaje. Vaya, pues, mi pequeña aportación para que su recuerdo permanezca entre nosotros.

Dicho esto, creo pertinente aclarar el objetivo de estas páginas y su planteamiento, aunque el título debe ya de sugerir algo al respecto y el lema seleccionado no hace sino confirmar ese extremo. Tengo en mi poder, desde 1992, una serie de copias manuscritas sobre la actividad traductora de Juan Ramón Jiménez, el “Andaluz universal”, premio Nobel de literatura en 1956. Se trata de una veintena de traducciones de poemas de escritores angloamericanos – sin contar los 35 sonetos de Shakespeare ya publicados (Pérez Romero, 1999). En el caso de dichos sonetos, todos son manuscritos; en los restantes textos predominan los mecanografiados, aunque con correcciones a mano. Es obligado reconocer la generosidad de D. Francisco Hernández-Pinzón Jiménez, sobrino y albacea testamentario del poeta, por haberme remitido ese precioso legado de unas versiones cuyos originales se encuentran en la “Sala Zenobia Juan Ramón” de la Universidad de Río Piedras en Puerto Rico¹.

Juan Ramón Jiménez siempre habló de las fuentes de su poesía; incluso llegó a plantearse publicar un volumen dedicado a ellas. Fue, como tantos otros, sólo un proyecto. Sin embargo, a lo largo de su producción lírica, va desgranando toda una serie de pistas de gran utilidad para quienes nos hemos dedicado a ese tipo de investigación. Esas claves han permitido descubrir los intertextos que

¹ Mi gratitud también tanto para Raquel Sárraga como para Herminia Reinart, directoras de dicha Sala por su entrega solícita a cuantos nos ocupamos del trabajo de JRJ.

subyacen en buena parte de sus poemas, y han dado fruto en publicaciones de libros² o de artículos.

Pues bien, cuando dichos manuscritos llegaron a mis manos pude comprobar con satisfacción que confirmaban las tesis planteadas en mis trabajos anteriores. En principio, teníamos la seguridad del atractivo que la poesía de expresión inglesa tuvo para el moguereno ya desde 1906³. Así lo confirman incluso sus propias declaraciones, tanto a Ricardo Gullón o a Graciela Palau como a Juan Guerrero Ruiz. Pero sobre todo, es perceptible en el cambio de la estética juanramoniana a partir de 1916. Como es sabido, en esa fecha se casa con Zenobia Camprubí de Aymar, nacida de madre norteamericana y, como tal, bilingüe. Esta circunstancia iba a facilitar enormemente el acercamiento a poetas ingleses y norteamericanos con un criterio más selectivo. También antes se había interesado por otro creador lírico que, sin ser inglés, había vertido él mismo sus poemas al inglés. Me refiero a Rabindranath Tagore. Sus textos son los únicos que se depuraron por parte de Zenobia y del poeta para su publicación; al menos, sólo de éstos tenemos noticia hasta ahora.

Tras este preámbulo para situarnos en la atmósfera necesaria de este trabajo, habremos de preguntarnos: A) Por qué traduce a Juan Ramón Jiménez. B) A quién traduce. C) Cómo son las traducciones que tenemos. D) Qué nos dicen las traducciones del propio poeta. A contestar brevemente todas estas preguntas van dirigidas estas páginas.

A) Una de las razones por las que se dedica a traducir a poetas de expresión inglesa se fundamenta en la admiración que siente por la poesía tanto de poetas ingleses como irlandeses o norteamericanos. Basta con hojear, por ejemplo, el *Diario* para que encontremos no pocos lemas y nombres de unos y otros coronando los poemas. Otro tanto ocurre en sus declaraciones a cuantos se entrevistaron con él. Pero hay otro motivo fundamental, que consiste en la identificación del poeta andaluz con los ideales estéticos de los mismos, así como las notables concomitancias que existen entre quienes él elige para sus traducciones y su propia concepción estética, lo cual explica el atractivo de esa actividad traductora⁴.

² Véanse, por citar algunos, Enrique Díez Canedo, Bernardo Gicovate (1973), Carmen Pérez Romero (1981, 1983, 1992 y 1999), J.C.W. Wilcox (1979 y 1987) y Howard T. Young (1976, 1980 y 1982).

³ Vid. Young, H.T. "Anglo-American Poetry in the Correspondence of Luisa Grimm and J.R.J." *Hispanic Review*, 44, 1, Winter, 1976, 1-26 o "Lecturas en Moguer: Rossetti y Shakespeare", *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Española*, 1982, nº 4, 181-188.

⁴ Baudelaire comenta que se dedicó a traducir a Poe "parce qu'il me ressemblait". Otro tanto podríamos decir en el caso de JRJ.

- B) En cuanto a los poetas traducidos, o que claramente pueden integrar el grupo de sus “tentadores constantes”, podríamos citar, sin que la lista sea exhaustiva, a los ingleses Shakespeare, William Blake, Robert Browning, P.B. Shelley, T.S. Eliot o D.H. Lawrence; a los norteamericanos E.A. Poe, E. Dickinson, R. Frost, A. Lowell; y a los irlandeses W.B. Yeats, John Millington Synge, George Williams (A.E.) o Walter Pater.
- C) En principio, es pertinente aclarar que las traducciones que he manejado son meros borradores; es decir, no se trata de textos preparados para una posible edición. Por lo demás, y en lo que respecta a los 35 primeros sonetos de Shakespear, analizados en mi libro (1999), y mediante el cotejo de obras del poeta, se deduce que su intención era simplemente realizar un ejercicio de entrenamiento para aprender a construir un tipo de soneto que se aleja de los ensayos modernistas de sus tres primeros libros, *Ninfeas*, *Almas de violeta* y *Rimas* (los tres de 1900) y así crear su propio corpus de sonetos. La consecuencia de esa actividad se plasma en *Sonetos espirituales*⁵.
- D) Las traducciones y los poemas que el poeta español produjo impulsado por la inspiración de los textos traducidos nos hablan de cuál era el objetivo perseguido: librar la poesía de todo adorno innecesario. Pero también nos descubre que en ningún momento se conforma con la mera copia de un texto ajeno, sino que tiene que hacerlo suyo. Oímos los ecos de los otros poetas, es cierto, pero la voz que llega a nosotros es eminentemente juanramoniana. Podemos hallar un buen ejemplo de ello en el cotejo entre el poema “A Coat”, de Yeats y el repetidamente citado “Vino, primero, pura”, del poeta español.

La traducción es una actividad más que justificada, aunque no siempre reconocida. Desde la antigüedad, ha sido, es y seguirá siendo el mejor medio de transmisión del saber y de la cultura de la humanidad. Gracias a multitud de traducciones a lo largo de los siglos hemos podido acceder a textos, tanto literarios como filosóficos, científicos o técnicos quienes no tenemos el conocimiento de la lengua en la que inicialmente se habían escrito o publicado. Pero hay un rasgo más que, en mi opinión, hace la traducción sumamente atractiva: no se podrá lograr la versión mínimamente aceptable de un poema, por poner un ejemplo, si no se ha llevado a cabo una labor de lectura pormenorizada hasta en los más pequeños detalles formales, estructurales, temáticos y estilísticos; y eso es precisamente lo que seduce al amante de la poesía y lo que le induce a traducirla.

En coherencia con lo anteriormente expuesto, vamos a analizar este poema de Yeats, aunque sea someramente, tanto para poder establecer la comparación

⁵ También en *Monumento de amor* (ambos de 1915), aunque no es un libro de sonetos, se oyen los ecos temáticos y formales de los textos traducidos. Recordemos que las traducciones de esos 35 sonetos tienen lugar entre 1913 y 1915,

con la versión de Jiménez como con la que yo he efectuado *ex profeso* para esta ocasión⁶. Aún será preciso puntualizar que pertenece al libro *The Winding Stair and Othe Poems*, que publica en 1933⁷.

Veamos primero el texto original de Yeats (*Variorum*, 522) para que puedan compararse las versiones:

LULLABY

BELOVED, may your sleep be sound
 That have found it where you fed.
 What were all the world's alarms
 To mighty Paris⁸ when he found
 Sleep upon a golden bed
 That first dawn in Helen's⁹ arms?

 Sleep, beloved, such a sleep
 As did the wild Tristam¹⁰ know
 When the potion's work being done,
 Roe could run or doe could leap
 Under oak and beechen bough,
 Roe could leap or doe could run.

⁶ “Canción de Cuna” Amor, duerme el sueño profundo / que encontraste donde te nutriste. / ¿Qué fue de las alarmas del mundo / para el poderoso Paris cuando se halló / dormido en un lecho al alba primera / en brazos de Elena? // Duerme, amor, un sueño como / el del díscolo Tristam mientras / la pócima cumplía su misión: / corzos corriendo o gamos saltando / bajo la copa del roble y del haya, / corzos saltando o gamos corriendo. // Un sueño tan profundo como aquel / que invadió al verde valle del Eurotas / cuando el ave sagrada, en tal lugar, / colmó su deseo premeditado / sobre los miembros de Leda / mas no sobre su solícito cuidado.

⁷ Tengamos en cuenta que, la traducción de Jiménez sólo cuatro años más tarde de la publicación del libro de Yeats es una prueba más del impacto que el hallazgo de la obra del poeta irlandés produjo en el andaluz. De hecho sabemos que Jiménez escribió repetidas veces a Yeats para ponerse de acuerdo a fin de traducir parte de su obra, pero éste no respondía con la rapidez que la cortesía demanda y finalmente se negó en redondo indicando que sus poemas eran intraducibles, lo que, referido a algunos de ellos, era y sigue siendo relativamente cierto.

⁸ Personaje mítico troyano responsable de la destrucción de Troya.

⁹ Heroína de Esparta, fruto de la violación de Leda por parte de Zeus. Fue seducida por Paris, lo que ocasionó la destrucción de Troya.

¹⁰ Héroe medieval, de probable origen céltico, que se recoge en la leyenda Tristam e Isolda (Iseo), símbolo del amor imposible.

Such a sleep and sound as fell
Upon Eurota's¹¹ grassy bank
When the holy bird, that there
Accomplished his predestined will,
From the limbs of Leda sank
But not from her protecting care.

El texto consta de tres estrofas compuestas por seis versos en dos tercetos¹² con rima consonante abcabc. Al comienzo de las tres estrofas aparece el verbo “sleep” en imperativo y en las dos primeras va acompañado del apelativo “beloved”. Estamos pues ante una canción de cuna, lo que nos debería hacer pensar que se pretende crear por parte del yo lírico un ambiente de sosiego favorable al sueño. Sin embargo, a lo largo de los versos van apareciendo diseminados nombres propios inquietantes – dos en la primera estrofa, Paris y Helen; uno en la segunda, Tristram¹³; y dos en la tercera, Eurota y Leda. Si Tristram simboliza el amor frustrado, que no produce precisamente un estado idóneo para la calma, los otros cuatro nombres, tres de personajes y uno de un espacio concreto, no sólo apuntan a esa pena de amor, sino a algo mucho más dramático: la violencia de “the brute blood of the air”, en palabras del poeta irlandés en el soneto citado de la violación de Leda, y la consiguiente guerra y destrucción de Troya. Estamos, pues, en una situación en la que la voz poética trata de inducir al sueño a la amada pero, a su vez, no es capaz de liberarse de la idea obsesiva de “the world's alarms” (v. 3).

De entrada, en el primer verso, del verbo “may” se colige la idea de expresión de un deseo por parte del yo lírico pero, al mismo tiempo, surge la duda de que tal deseo pueda llegar a convertirse en realidad. En cualquier caso, lo que parece claro es que le dice a la amada, “duerme y olvídate de todo”. Precisamente, olvidarse de todo sugiere la presencia de una situación cuando menos dolorosa.

¹¹ Río del Peloponeso al sureste de Grecia en cuyo fértil valle nació y prosperó la civilización de Esparta. Según el mito, en su valle se consumó la violación de Leda. Es éste un tema que apasiona a Yeats, fruto de la cual es una de los más bellos sonetos de la literatura occidental. “Leda and the Swan” (1923. *Variorum*, p. 441). La comparación entre ambos poemas permite comprobar cómo el tema rondó también por la mente de Jiménez durante, al menos una década. Vid. C. Pérez Romero: “Juventud y madurez, un mito en dos versiones”, *Actas del Congreso Juan Ramón Jiménez*. Diputación de Huelva. Instituto de Estudios Onubenses. Huelva: 1983, 457-467.

¹² Reparemos en la reiteración del número 3, uno de los más simbólicos de la cultura occidental.

¹³ Obsérvese cómo el mito medieval se ve rodeado, desde el punto de vista de la estructura del poema, por el mito clásico al hallarse en la estrofa central.

Seguimos leyendo y vamos descubriendo que el poeta trata de provocar el sueño en la amada como única vía para escapar de la realidad, ya que quiere que el sueño que le ofrece sea semejante al de Paris en su primera noche de amor con Helen, o a la atmósfera bucólica del de Tristram mientras la pócima va haciendo su efecto letal, o bien el que se cierne sobre el valle del Eurotas tras la violación de Leda. No parece que sea el sueño deseable cuando el despertar sabemos que será luctuoso, pero es el único que tal vez el poeta puede ofrecerle.

Llama la atención la cuidada selección de los adjetivos que acompañan a los tres personajes masculinos: “mighty Paris”, “wild Tristram”, “holy bird”¹⁴. Con cada uno de esos simples apelativos, proporciona al lector la cualidad axial de cada personaje: Paris, hijo de rey y rey potencial y, por ende, poderoso; Tristram, sobrino de rey y rebelde a los dictados del mismo; el ave, figura corpórea de todo un dios.

El sueño de Tristram le permite conocer un ambiente absolutamente bucólico con reminiscencias jurídico-religiosas: los árboles “oak” y “beechen” son representativos de la impartición de justicia en la sociedad celta regida por los sacerdotes druidas: todas las reuniones decisivas tenían lugar bajo la sombra del árbol sagrado, generalmente roble o haya. La minuciosidad con que Yeats elige los instrumentos del lenguaje es paradigmática y se pone de manifiesto, una vez más, en los versos cuarto y sexto de la segunda estrofa en los que el equilibrio de la atmósfera onírica que rodea a ese árbol mítico se enfatiza mediante el paralelismo quiasmático. Esto nos permite intuir hasta qué punto su poesía es fruto de mil y una correcciones, tal como él mismo declara¹⁵.

En la tercera estrofa cabe destacar dos cuestiones: uno se pregunta cómo es posible que la voluntad de violar a Leda por parte de Zeus haya sido *predestinada* si él es precisamente el dios supremo del Olimpo. Al aceptar el significado primigenio del verbo, damos por sentado que hay un *fatum* que se encuentra por encima de esa divinidad. En mi opinión, lo que Yeats trata de expresar es la intensidad del deseo de Zeus al que ninguna fuerza, ni siquiera la suya, puede reprimir. Asimismo suscita cierta perplejidad el participio “protecting” aplicado a Leda. La joven es la víctima, ¿cómo puede ser protectora? La respuesta más plausible sólo puede hallarse en las consecuencias de dicha violación: su descendencia¹⁶. Esta idea se refuerza si tenemos en cuenta la condición de “ovíparos” de los hijos que nacerían de Leda. Por eso, será ella la encargada de incubarlos. Una paráfrasis un tanto simplista de estos tres versos

¹⁴ Naturalmente, Zeus, dios de los dioses del Olimpo.

¹⁵ En más de una ocasión, confiesa que un solo verso podía llevarle una semana hasta lograr expresar lo que quería.

¹⁶ Los cuatro hijos, Cástor y Pólux, Clitemnestra y Elena, aunque la protección debe ser especial para esta última por ser la única que tiene trascendencia en el mito.

sería: el deseo del ave sagrada, una vez consumado el acto, ha desaparecido – *sank* (v. 17) – pero no así el deseo maternal de la víctima.

El segundo aspecto nos remite de nuevo a “Leda and the Swan”. En los dos últimos versos del soneto, leemos: “Did he put on his knowledge with his power / Before the indifferent beak could let her drop?” La misma inquietud por parte del yo poético está latente en los tres últimos de “LULLABY”. Como ya he apuntado, el instinto libidinoso del dios ha desaparecido, pero la semilla ha quedado en un ser humano. Ahora bien, tampoco aquí el poeta se inclina por la respuesta a la gran pregunta: ¿Esos seres engendrados por un dios – y muy en especial Elena –, poseerán un solo átomo de la divinidad? En esencia, eso es lo que el poeta cuestiona en los dos últimos versos del soneto citado y, en consecuencia, lo que se plantea también aquí.

Desde el punto de vista de la interpretación, digamos, sintáctico-semántica los dos primeros versos tienen cierta dificultad: las palabras “That” y “it” parecen tener el mismo antecedente, “sleep”, si bien la función de cada una de ellas es distinta, ya que la primera funcionaría como sujeto del verbo y la segunda de objeto. Se me dirá, y no sin razón, que eso no es un problema en los verbos reflexivos, tanto en inglés como en español. Ahora bien, si “it” fuera un pronombre reflexivo debería ir acompañado en inglés por el sufijo “-self”. Tal vez pudiera justificarse esa ausencia por razones métricas. Sea o no así, estamos ante una oración de difícil interpretación y, en consecuencia, de difícil traducción. Juan Ramón Jiménez, con buen criterio, ha resuelto el problema dejando en su versión la misma ambigüedad que existe en el texto original. En esta ocasión, yo hago lo mismo para dejar que cada lector opte por la interpretación que más le convenza.

A continuación se inserta la versión que Juan Ramón Jiménez hizo de “LULLABY” (1933), que él traduce como “ARRULLO”, en facsímil, seguida de una foto del matrimonio Jiménez con una dedicatoria: “A Zenobia, rosa, río, con su cariño!, Juan Ramón”. Se incluye la foto para que se pueda comparar la caligrafía de ambas reproducciones y corroborar que se trata de la misma letra en la foto y en las correcciones aunque, en el primer caso se trate de una caligrafía más cuidada por razones obvias en tanto que en el segundo la grafía se percibe como algo más distendida. No obstante, los rasgos son inequívocos por lo que no creo necesario añadir más documentos al respecto dada la limitación de este tipo de trabajos.

Asimismo, hay que tener presente que estamos ante un borrador de traducción, tal como demuestran las correcciones¹⁷ y que, aunque desde el punto

¹⁷ Debo advertir aún que no creo necesario indicar los acentos y signos diacríticos corregidos: el poema parece estar mecanografiado en una máquina de procedencia norteamericana en cuyo alfabeto no aparecen dichos signos por lo que hay que ponerlos a mano, como tampoco cito las tachaduras de posibles errores mecanográ-

de vista del contenido es bastante fiel al texto original, dista mucho de tener la armonía y el ritmo que tiene el poema de Yeats, armonía y ritmo que caracterizan también a la poesía juanramoniana. Con ello quiero recalcar que sólo percibimos al Juan Ramón traductor, falta por añadir la poda a la que el Juan Ramón poeta lo habría sometido, como hizo con las traducciones de Tagore.

DIARIO POETICO.

Diarios

ARRULLO

(de WILLIAM BUTLER YEATS)

AMOR, sea, tu sueño, profundo
 que lo encontraste donde te sustentabas.
 ¿Qué fueron todas las alar as del mundo
 a Paris poderoso, cuando él encontró
 el sueño sobre una cama de oro,
 aquella ^{alba} aurora primera, en los brazos de Elena?
~~de los brazos de Elena,~~
 Duermes, amor, un sueño semejante
 al que tuvo aquel Tristán loco
 cuando, acabada la obra del veneno, ~~no se podía~~ ^{no podía} ~~que~~ ^{que} ~~se~~ ^{se} ~~caía~~ ^{caía} ~~de~~ ^{de} ~~la~~ ^{la} ~~cierva~~ ^{cierva} ~~o~~ ^o ~~el~~ ^{el} ~~ciervo~~ ^{ciervo} ~~podía~~ ^{podía} ~~correr~~ ^{correr} ~~o~~ ^o ~~la~~ ^{la} ~~cierva~~ ^{cierva} ~~podía~~ ^{podía} ~~saltar~~ ^{saltar},
 bajo las ramas del roble y el álamo,
 el ciervo pudo saltar y la cierva correré.

Un sueño semejante ~~es~~ tan profundo, como el que cayó
 sobre la orilla yerbosa del Eurotas
 cuando el pájaro sacro, que allí
 cumplió su predestinación,

de los miembros de Leda, resbaló
 pero no de su cuidado vigilante.

Avue

(en: 37)
W. B. Yeats

ficos porque eso no afecta al contenido del poema ni nos indica dato alguno para entender la génesis de la versión.



Veamos ahora lo que se puede leer en las correcciones. Bajo a un aparente título que pretendía usar para tales textos, "DIARIO POÉTICO", en el margen superior izquierdo, se encuentra la palabra "Romances". Es evidente que su intención, a la larga, era transformar esas traducciones en romance español porque esa palabra, así como su disposición en la página junto al citado título, aparece en la mayoría de los textos que obran en mi poder¹⁸:

- en la primera línea está el rasgo indicador de cambio de orden de las palabras "tu sueño" y "profundo". En este caso, podemos interpretarlo como posterior al sintagma mecanografiado o, lo que es lo mismo, como versión última del borrador.
- En el verso sexto hay dos correcciones, una en posición superior "alba" sobre "aurora" y otra inferior que dice: "aquel primer alba"¹⁹. Aquí no estamos seguros de cuál sería la opción final si bien, por la concurrencia con otros textos, parece que el vocablo en posición superior le parece al poeta más acertada. Este aserto también se confirma en el sintagma citado. Por lo demás, Juan Ramón siente una predilección especial por el término "alba" en la selección de su léxico.

¹⁸ Por otra parte, el octosílabo del romance es probablemente el espacio versal más cómodo en lengua española.

¹⁹ Juan Ramón usa con frecuencia el adjetivo "primer" con nombres femeninos, sobre todo cuando éstos empiezan por vocal. Eso, sin duda, le ha llevado a usar "aquel", también en masculino provocando, así, un error de concordancia.

- En el margen derecho del verso tercero de la segunda estrofa, da tres opciones a la palabra “veneno”, que son “narcótico”, “pócima” y “filtro”. En este caso, es imposible deducir cuál de estas voces hubiera sido la elegida en una posible versión final por hallarse en el margen.
- El penúltimo verso aparece de nuevo el signo de cambio de orden. Bajo la primera palabra del último verso aparece “aunque”. Sospecho, si bien podría ser discutible, que se hubiera inclinado por el término “pero”; en estos momentos, Jiménez ha huido ya de todo lo superfluo y acude a las voces más sencillas. Insisto, no obstante, en que esta opinión es un poco arriesgada.
- Finalmente nos proporciona la referencia temporal y el lugar en que se efectuó la traducción: “en 37, La Habana”. La fecha indica bien a las claras que, para entonces, la poesía del moguerense estaba ya en plena época de plenitud

Como hemos podido apreciar, nos encontramos ante una traducción con escasas correcciones. Hay que tener en cuenta que se trata de un poema cuyo léxico es relativamente sencillo y que no abundan términos anfibológicos o juegos de palabras como corresponde a una nana. Sin embargo, podemos afirmar que, entre este texto y los 35 sonetos de Shakespeare citados, existe una clara semejanza en la búsqueda de la palabra exacta, en la intención de no dejar ninguno o casi ninguno de los vocablos ingleses si traducir.

Sumando todas las correcciones, las de este poema y las de los restantes de que disponemos – y, por supuesto, acudiendo a los archivos en busca del abundante material esparcido en los márgenes de los libros propiedad del poeta moguerense – será posible aproximarse a la forma en que se va fraguando la génesis de una traducción que, en fin de cuentas, exige un proceso mental semejante al de la creación de un nuevo texto, una de las labores más apasionantes del investigador. Por lo demás los recientes estudios de crítica genética (Grésillon) pueden proporcionarnos un mejor conocimiento de la capacidad cognitiva y lingüística, así como del proceso creativo, ya se trate del texto original o de una traducción poética. Queda, pues, un vasto campo de trabajo para todos aquellos que sientan la necesidad de adentrarse en la mente de un creador literario con alguna esperanza de lograr parcialmente su objetivo.

Sean, por lo tanto, estas páginas, tanto homenaje a la profesora Sánchez Montero, como acicate para quienes deseen dejar algo en herencia haciendo de los dos versos finales del hermoso soneto 18 de Shakespeare su propio lema: “So long as men can breathe or eyes can see / So long lives this, and this gives life to thee.”

Obras consultadas

- Diez Canedo E. (1944) *Juan Ramón en su obra*, México, El Colegio de México.
- Gicovate B. (1973) *La poesía de Juan Ramón Jiménez: Obra en marcha*, Madrid, Ariel.
- Grésillon A. (1994) *Éléments de critique génétique*, Paris, PUF.
- Pérez Romero C. (1992 [1981¹]) *Juan Ramón Jiménez y la poesía anglosajona*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- Pérez Romero C. (1999) *Juan Ramón Jiménez traductor de Shakespeare*, Huelva, Fundación Juan Ramón Jiménez.
- Wilcox J.C.W.B. (1979) *of Death, Love, Poetics, and the Quest of Fulfillment in Time*. Ph. D., The University of Texas at Austin, Ann Arbor, MI, Xerox University Microfilms.
- Wilcox J.C.W.B. (1987) *Self and Image in Juan Ramón Jiménez*, Univ. of Illinois Press.
- Yeats W.B. (1953 [1903¹]) *The variorum Edition of the Poems of W.B. Yeats*. Ed. by P. Allt, New York, Macmillan, pp. 488-489.
- Young Howard T. (1976) “Anglo-American Poetry in the Correspondence of Luisa Grimm and J.R.J.”, *Hispanic Review*, 44, 1, pp. 1-26.
- Young Howard T. (1980) *The Line in the Margin. JRJ and his Readings in Blake, Shelley, and Yeats*, Madison, University of Wisconsin.
- Young Howard T. (1982) “Lecturas en Moguer: Rossetti y Shakespeare”, *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Española*, nº 4, pp. 181-188.

SALVADOR PIPPA
Università di Trieste

Venir, vir, venire + gerundio nella perifrasi continua: quale traduzione verso l'italiano?

La natura delle perifrasi verbali non cessa di sollevare problemi teorici circa l'aspetto e la grammaticalizzazione o la desemantizzazione del verbo ausiliare. Tuttavia, accanto a tali problematiche di natura teorica sussistono questioni di natura pratica legate all'uso che di esse si fa nei diversi contesti (Sánchez Montero 1993: 3). Questo studio si concentra sull'uso della perifrasi continua¹ costruita rispettivamente in spagnolo, portoghese e italiano con i verbi di movimento *venir/vir/venire* accompagnati dal gerundio nonché su questioni concernenti la sua traduzione verso l'italiano. La scelta di concentrarsi su una perifrasi che in italiano viene usata assai poco frequentemente² è dovuta ai numerosi contrasti che ne contraddistinguono le proprietà, le restrizioni e l'uso in tre lingue geneticamente affini quali lo spagnolo (Sánchez Montero 1993; Yllera 1999), il portoghese (Barroso 1999; Cunha-Cintra 1984; Teyssier 1984) e l'italiano (Bertinetto 1991; Moretti-Orvieto 1979; Squartini 1998). L'obiettivo del presente lavoro è individuare gli aspetti in grado di incidere più sensibilmente sulla traduzione di tali costrutti con *venir/vir* + gerundio dallo spagnolo e, in particolare, dal portoghese verso l'italiano, focalizzando e commentando le soluzioni traduttive possibili ed anche quelle maggiormente impiegate nell'italiano contemporaneo.

Venir/vir/venire + gerundio: proprietà e restrizioni a confronto

Se si prende in esame lo spagnolo, *venir* + gerundio esprime un'azione durativa e continua che, iniziata nel passato, si sviluppa progressivamente fino a un momento di riferimento, sottolineando talvolta anche “un matiz de insistencia o repetición”. In essa il valore lessicale del verbo *venir* esprime un'idea di movimento verso il presente (Sánchez Montero 1993: 117). Lo stesso

¹ Cfr. Bertinetto (1991: 138).

² Occorre ricordare, tuttavia, che le perifrasi costruite con *andare/venire* + gerundio hanno “goduto, nella prosa letteraria di una frequenza superiore a quella della perifrasi progressiva” (Bertinetto 1991: 138), sebbene oggi questa forma possa considerarsi ormai marginale sia nella prosa letteraria che giornalistica (Squartini 1998: 290).

in italiano, dove *venire* + gerundio esprime l'aspetto "durativo-progressivo di un atto verbale avvicinandosi gradualmente alla sua conclusione" (Moretti-Orvieto 1979: 201). Tuttavia, in *venire* "permane un residuo del senso lessicale, deitticamente orientato" (Bertinetto 1991: 143) e, come afferma Sánchez Montero (1993: 118), vi si suggerisce l'idea di un movimento di avvicinamento verso una meta, un orientamento spaziale o metaforico verso un possibile osservatore o beneficiario dell'evento che viene a limitare fortemente l'uso della perifrasi. Per quanto riguarda il portoghese, sembra che la perifrasi *vir* + gerundio presenti in linea teorica le stesse proprietà di *venir* + gerundio in spagnolo. In particolare, Teyssier (1984: 247) e Cunha-Cintra (1984: 395) descrivono un'azione che "se desenvolve gradualmente" (*Venho tratando* desse assunto). Barroso (1999: 10) fa riferimento, invece, alla classificazione di Dietrich (1983) in cui *vir* + gerundio offre al contempo una "visione retrospettiva"³ ed una "fase progressiva".

Squartini (1998: 293), nel suo studio sulle perifrasi verbali in ambito romanzo, concorda di fatto con Sánchez Montero quando sostiene che nelle lingue spagnola e portoghese, diversamente dall'italiano, l'orientamento deittico di *venir/vir* + gerundio offre una particolare interpretazione temporale e che mediante tale risorsa linguistica si vengono a indicare situazioni durative temporalmente orientate verso un momento di riferimento. Rispetto a ciò che avviene in spagnolo, *venire* + gerundio presenta in italiano una serie di restrizioni di varia natura che alla fine escludono una "equivalencia paralela en todos los contextos entre la perifrasis española y la italiana" (Sánchez Montero 1993: 119).

Anche a livello di significato lessicale dei verbi retti da *venir/vir/venire* possono emergere considerevoli divergenze tra lo spagnolo e il portoghese, da una parte, e l'italiano, dall'altra. Il valore azionale e le restrizioni delle voci verbali rette dal verbo di movimento fanno sì che l'italiano ammetta solo verbi (o contesti) telici o iterativi, rifiutando ad esempio gli stativi, in quanto la perifrasi *venire* + gerundio evidenzia un tratto di processualità incompatibile con verbi esprimenti una situazione (Bertinetto 1991: 139). Simili limitazioni non vengono ad applicarsi né allo spagnolo (Squartini 1998: 294-295) né, si può aggiungere, al portoghese. Si possono citare, a titolo esemplificativo, due casi in cui la perifrasi *venir/vir* + gerundio si applica a verbi appartenenti alla classe azionale degli stativi, rispettivamente in spagnolo e in portoghese:

- (1) Desde Reyes *venía siendo* un año fulastre.
- (2) Era (stato) un anno balordo fin dall'Epifania. (TA)

³ 'Retrospettiva' nel senso di un avvicinamento da un momento precedente a uno successivo.

- (3) (...) o presente processo disciplinar se deve ao facto de ter denunciado o seu superior (...) de que *vinha sendo vítima*. (CI)
- (4) (...) l'attuale provvedimento disciplinare si deve alla denuncia sporta contro il suo superiore (...) di cui era vittima (da un certo periodo di tempo). (TA)

Come si può facilmente notare, in (2) il senso della progressione espressa da *venía siendo* non viene restituito dalla voce verbale italiana, ed anche in (4) l'aspetto continuo e iterativo di *vinha sendo* viene a perdersi con l'uso del tempo semplice, a meno che non si aggiunga una locuzione avverbiale decorrenziale (da un certo periodo di tempo).

Diversamente dal livello semantico, a livello morfologico e sintattico la perifrasi continua con *venire* + gerundio presenta minori restrizioni di altri costrutti perifrastici italiani (Bertinetto 1991: 139), ad esempio di *stare* + gerundio, soprattutto per quanto riguarda i tempi verbali, dei quali accetta, come si può notare negli esempi sotto menzionati (Moretti-Orvieto (1979: 201), anche quelli perfettivi:

- (5) Quanto *siamo venuti* rapidamente *rilevando* (...) merita di essere ulteriormente precisato (...). (E. Sereni, "Agricoltura e mondo rurale" in *Storia d'Italia*, vol. I, p. 234)
- (6) Il ragazzo *si venne accostando* e pareva guardarsi le scarpe. (C. Pavese: *Feria d'agosto*, 220)

In spagnolo, *venir* + gerundio si accompagna (Yllera 1999: 3415) di solito, anche se non necessariamente, ad avverbiali di tempo decorrenziali⁴ che possono sottolineare l'inizio dell'azione (*desde hace mucho tiempo, hace dos años*), o culminativi, che invece indicano la sua persistenza fino a un certo punto (*en los últimos días, en estos últimos años, hasta ahora, hasta la fecha, hasta entonces*...), come appare anche nei seguenti esempi (Sánchez Montero 1993: 119):

- (7) Hace tres años que *vengo /llevo aconsejándote* lo mismo.
- (8) È da tre anni che continuo a consigliarti / che non faccio che consigliarti / che ti consiglio lo stesso.

Per quanto riguarda l'uso dei tempi, il verbo *venir* + gerundio, in spagnolo come in italiano "suele presentarse en presente o imperfecto, siendo raro el uso de los tiempos perfectivos" (Sánchez Montero 1993: 120). Tuttavia lo si incontra anche con i tempi composti (Yllera 1999: 3416-3417):

- (9) Últimamente *ha venido haciendo* cosas que no me gustan.
- (10) Últimamente ha fatto/non ha fatto (altro) che (far) cose sgradevoli. (TA)

In questo caso, in cui si ha un culminativo (*últimamente*) è necessario usare un tempo passato, anche se l'azione si potrae fino al presente⁵.

⁴ Cfr. Bertinetto (1991: 17).

⁵ Si ha una situazione analoga in portoghese (cfr. infra)

Passando al portoghese, si può dire che, come in spagnolo, la costruzione *vir* + gerundio è impiegata soprattutto in casi di orientamento temporale verso il momento di riferimento e si può associare ad avverbiali decorrenziali come in:

- (11) Como já *venho dizendo* há muito tempo, o Sporting é o que tem o melhor grupo (...). (SP)
- (12) Come vengo dicendo/ripetendo/dico/ripeto già da molto tempo, lo Sporting è quella (squadra) col gruppo migliore. (TA)

In portoghese non è possibile, né nella variante europea (PE) né in quella brasiliana (PB), costruire questa perifrasi col pretérito perfeito di *vir* + gerundio (Móia-Viotti: 2002), come invece si è visto in spagnolo o, in italiano, negli esempi di Moretti-Orvieto (1979: 201). Móia-Viotti (2002) rilevano, a partire da una ricerca effettuata nel corpus Natura Público (per il PE) e nel Corpus NILC-São Carlos (per il PB), che in generale, *vir* nella perifrasi continua si accompagna esclusivamente (o quasi) col gerundio in PB. Il PE, pur preferendo il gerundio, accetta anche *vir* + *a* + infinito:

- (13) (PE) está em preparação um diploma que discriminaliza os cheques sem cobertura em certas circunstâncias, pois uma revisão de tal matéria *vem a ser* insistentemente pedida. (par 6382)
- (14) si sta elaborando un decreto che in taluni casi depenalizza gli assegni scoperti, per questo viene richiesta/si sta richiedendo con insistenza una revisione di tale materia. (TA)

In (14) la continuità dell'azione e l'aspetto iterativo vengono sostenuti dalla presenza dell'avverbiale "con insistenza" peraltro già presente nella frase in portoghese (*insistentemente*).

- (15) (PE) A decisão não constituiu surpresa para o mercado que já *vinha a antecipar* esta possibilidade. (par 43465)
- (16) Quella decisione non costituì una sorpresa per il mercato che già andava anticipando/anticipava/stava anticipando questa possibilità. (TA)

Gli autori sostengono in particolare che nel Corpus Natura-Público "registra-se um número significativo de ocorrências tanto de *vir* (*a*) com infinitivo como de *vir* com gerúndio; no entanto, as ocorrências com gerúndio são significativamente mais numerosas." Sempre secondo Móia-Viotti (2002), la costruzione con *vir* al tempo semplice + gerundio (*vem anticipando*) è più o meno equivalente alla costruzione con *vir* al tempo composto + *a* + infinito (*tem vindo a anticipar*) che invece non sarebbe quasi mai usata secondo gli autori in PB:

- (17) (PB) e (PE) As coisas *vêm melhorando*.
- (18) Le cose vanno migliorando/stanno migliorando/migliorano/migliorano progressivamente. (TA)

Bisogna precisare che nel PE orale, sempre secondo Móia-Viotti (2002) la forma composta di *vir* + *a* + infinito (As coisas *têm vindo a melhorar*) sarebbe più comune di quella semplice + gerundio. Così *vir* (al pretérito perfeito) + *a* +

infinito, non usato in PB (gli autori hanno incontrato una sola occorrenza nel Corpus), compare con centinaia di occorrenze nel Corpus Natura Público per segnalare la gradualità dell'azione come nei seguenti casi:

- (19) (PE) O rápido agravamento da situação naquela zona não é surpresa para quem ao longo dos anos *tem vindo a acompanhar* o que se passa no Corno de África (...). (par. 62613)
- (20) Il rapido aggravamento della situazione in quella zona non è una sorpresa per chi nel corso degli anni ha seguito/*è venuto seguendo l'evoluzione della situazione nel Corno d'Africa. (TA)

In (20) non è possibile mantenere in italiano l'equivalente di *acompanhar* (accompagnare) per l'incompatibilità semantica di questo verbo col reggente (venire) che manterrebbe il proprio significato di movimento. La duratività dell'azione viene esplicitata dalla locuzione *ao longo dos anos* resa con "nel corso degli anni".

- (21) (PE) Mantemo-nos também inteiramente disponíveis para cooperar activamente com o Mali, bem como com as organizações africanas pertinentes, no domínio da prevenção de conflitos, vertente que, no âmbito do diálogo União Europeia – África, *tem vindo a merecer* a nossa particular atenção. (JPRM)
- (22) (PE) Continuiamo ad essere assolutamente disponibili a cooperare attivamente col Mali, e con le organizzazioni africane competenti, nel settore della prevenzione dei conflitti, ambito che, all'interno del dialogo Unione europea-Africa, ha meritato la nostra particolare attenzione. (TA)

Móia-Viotti (2002) insistono sul fatto che le strutture perifrastiche con *vir* usato per esprimere tale gradualità, presentano la particolarità almeno in PE, curiosa e forse unica, di variare la forma verbale a seconda che *vir* sia a un tempo semplice (in tal caso si ha preferibilmente il gerundio) o a un tempo composto (*a* + infinito)⁶, citando il seguente esempio in cui le due frasi sono praticamente quasi sinonime (egli sta facendo un buon lavoro):

- (23) Ele *vem fazendo* um bom trabalho
- (24) Ele *tem vindo a fazer* um bom trabalho

Vi è un altro ambito in cui emergono differenze importanti fra l'italiano e le altre due lingue iberiche esaminate, ossia l'uso della perifrasi nella forma passiva che, non ammessa in italiano, lo è invece in spagnolo e in portoghese. La perifrasi continua con *venir* + gerundio può comparire nella passiva 'refleja' o con *ser* come in questo esempio di Sánchez Montero (1993: 117):

- (25) Estas injusticias *vienen siendo denunciadas* reiteradamente.

⁶ Bisogna segnalare che fino ad ora le grammatiche hanno considerato *vir* + *a* + infinito solo nel suo significato di risultato finale di un'azione (Cunha - Cintra 1984: 395; Teyssier 1984: 247).

- (26) Queste ingiustizie continuano ad essere denunciate ripetutamente.
(Reiteratamente queste ingiustizie vengono denunciate)

Anche *vir* può comparire nella forma passiva in portoghese:

- (27) O futuro regulamento deverá, pois, contemplar esta exigência. Do meu ponto de vista, pode perfeitamente evoluir-se no futuro para um modelo de apoio ao rendimento dos pescadores das regiões ultraperiféricas decalcado no modelo que *vem sendo adoptado e desenvolvido* para o apoio aos rendimentos dos agricultores. (DPE)
- (28) Il futuro regolamento dovrà quindi contemplare quest'esigenza. Dal mio punto di vista, in futuro, esso potrebbe tranquillamente evolvere in un modello di sostegno al reddito dei pescatori delle regioni ultraperiferiche, imitando il modello adottato e sviluppato a favore del reddito degli agricoltori.

In (28) con la scelta del participio passato (con valore di relativa: "che è stato adottato e sviluppato") non viene esplicitato lo sviluppo graduale e la durata fino al presente dell'azione.

- (29) Tudo isto tem de ser feito sem que se reforce o sentimento de insegurança que *vem sendo patente*, sobretudo nos meios urbanos. (AAJ)
- (30) Tutto ciò deve essere fatto evitando di rafforzare il senso di insicurezza che si fa evidente/si è reso (progressivamente, a poco a poco) evidente, soprattutto negli ambienti urbani. (TA)

Anche in (30) per esprimere la continuità e la gradualità nello svolgimento dell'azione si ricorre ad altre espressioni verbali (si fa evidente) e avverbiali (progressivamente, a poco a poco).

Altri casi di *vir* + gerundio "verso" l'italiano

Barroso offre un'interessante esemplificazione sulla perifrasi *vir* + gerundio a partire dal testo *Todos os Nomes* di José Saramago. Di seguito vengono riportate alcune frasi contenenti il costrutto, accompagnate di volta in volta dalla traduzione verso l'italiano:

- (31) O subchefe (...) foi comunicar ao conservador que *vinha notando* (...) um gasto de verbetes (...) (32)
- (32) Il vice (...) andò a comunicare al conservatore che (...) *aveva notato* un consumo di moduli (...) (22) (Sat)

Si nota come in (32) la forma verbale al trapassato prossimo (aveva notato) non consente di esplicitare l'aspetto iterativo dell'azione.

- (33) (...) não obstante as irregularidades que *vem cometendo* nos últimos tempos (...) (34)
- (34) (...) nonostante le irregolarità che *va commettendo* negli ultimi tempi (...) (24) (Sat)

In (34) la traduzione con *andare* + gerundio dà un'interpretazione distaccata e chi scrive non risulta coinvolto con il fatto in questione.

(35) (...) agora *vem andando* na direcção da escola (...) (84)

(36) (...) adesso *sta procedendo* in direzione della scuola (...) (70) (Sat)

In (36), come in (34), la scelta di un'altra perifrasi, in quest'ultimo caso *stare* + gerundio, peraltro dettata probabilmente dall'incompatibilità semantica di "venire" con "procedere", pur mantenendo il carattere progressivo dell'azione non ne esplicita il senso di prossimità, anche psicologica, di chi scrive.

(37) (...) mas apenas porque a cidade *veio aumentando* em população (215)

(38) (...) ma solo perché la città *finì per aumentare* in popolazione (...) (192) (Sat)

In (38), invece, ad essere privilegiato, nella traduzione, è il risultato, piuttosto che il senso di continuità e progressione dell'azione espressa da *veio aumentando*.

Conclusioni

Rispetto allo spagnolo e al portoghese, la lingua italiana risulta impiegare con minore frequenza le perifrasi verbali o perché non possiede una formula determinata, o perché talune perifrasi, formalmente equivalenti, presentano proprietà, restrizioni, sfumature o valori distinti nelle tre lingue, o, infine perché l'italiano tende ad impiegare risorse linguistiche diverse (Sánchez Montero 1993: 3-4).

Si è potuto constatare innanzitutto che in tutto l'ambito romanzo, l'aspetto deittico intrinseco contenuto nella semantica di questo verbo (*venir/vir/venire*) si riflette nei diversi impieghi delle costruzioni perifrastiche continue col gerundio, con conseguenze diverse nelle varie lingue. In italiano la semantica di "venire" è simile a quella di "andare" + gerundio. Si richiedono contesti telici o iterativi per via del valore dell'ausiliare intrinsecamente orientato deitticamente (Squartini 1998: 299). In spagnolo, l'orientamento deittico viene reinterpretato come un fenomeno temporale, con un orientamento temporale verso il tempo di riferimento e non vi sono restrizioni azionali come in italiano. Il portoghese in ciò appare assolutamente simile allo spagnolo, per quanto attiene all'orientamento temporale. In generale sembra emergere nelle lingue iberiche esaminate che l'evoluzione della perifrasi verbale e in particolare di questo costrutto segua una traiettoria molto diversa dall'italiano che da questo punto di vista sembra orientato verso una semplificazione formale⁷. A conferma di ciò si possono

⁷ Occorre tuttavia ricordare che secondo Dardano (1994: 416-417) nell'italiano contemporaneo si sta assistendo a uno sviluppo particolare di alcune perifrasi, ad esempio *stare* + gerundio, *stare per* + infinito, *cominciare a* + infinito, ecc.

riportare le parole di Barroso (1999: 341) il quale, per il portoghese, sostiene che “a expressão perifrástica do aspecto em português está em franco desenvolvimento, quer dizer, caminha para uma forte sistematização. E isto, graças ao processo de gramaticalização que tais construções vão sofrendo, passando da periferia (construções léxicas) para o centro (verdadeiros instrumentos gramaticais)”. E al riguardo si potrebbero citare alcune perifrasi continue usate frequentemente nelle due lingue iberiche e assenti o, se presenti in forme equivalenti, meno usate in italiano (*ir/venir/andar/llevar* + gerundio, per lo spagnolo; *andar/continuar/seguir* + gerundio, per il portoghese). Anche in spagnolo infatti la perifrasi sfuma, enfatizza o dice di più di una forma verbale semplice (Sánchez Montero 1993: 152). E d’altro canto “no tendría sentido emplear, en lugar de una forma sintética (más económica), una forma verbal analítica” se ciò non evidenziasse l’espressività propria di una lingua. Così si è visto che non sempre è possibile incontrare strutture parallele o equivalenti nelle tre lingue come in (13) e (15), né è sempre possibile mantenere la costruzione perifrastica con *venire* + gerundio, anche per la forte connotazione stilistica che essa ha attualmente in italiano. Si nota invece che in spagnolo (*ib.*), in generale, e in portoghese, il livello di lingua in cui si usa la perifrasi con *venir* + gerundio è “medio” mentre in italiano essa compare ormai solo a livello di lingua scritta colta.

Per quanto riguarda la traduzione si sono constatate soluzioni diverse e dipendenti dal valore semantico (azionale) dei verbi selezionati, come in (1) e (3), o dalla struttura superficiale della lingua di partenza (uso dei tempi verbali in (7) e (9); del passivo in (25), (27) e (29), ecc.). In generale, si può osservare che in numerosi casi chi traduce dallo spagnolo o dal portoghese verso l’italiano dovrà ristrutturare il messaggio (*ib.*: 155) della lingua di partenza ed utilizzare altre risorse linguistiche. Spesso, *venir/vir* + gerundio dovranno, nella traduzione verso l’italiano, subire trasformazioni sintattiche (modifica del tempo verbale, o dell’elemento lessicale, ristrutturazioni mediante combinazioni di espressioni verbali non perifrastiche e locuzioni avverbiali, ecc.) oppure sarà necessario compiere scelte stilistiche più adatte alla lingua di arrivo nel suo uso sincronico. Così, l’uso della perifrasi italiana *venire* + gerundio sembra destinato a ridursi sempre più, anche nella traduzione da lingue che invece ne fanno tuttora ampio utilizzo come lo spagnolo e il portoghese. La prevedibile perdita di questa perifrasi, non potrà essere del tutto compensata dall’utilizzo di forme che, come si è visto, non riescono sempre a veicolare completamente e fin nelle sfumature il suo significato. Essa potrà essere “sostituita” di volta in volta dal presente o dall’imperfetto indicativo, dal passato prossimo, dal passato remoto o anche dal semplice participio passato, eventualmente accompagnati da avverbiali, ma tali elementi non saranno sempre in grado di esplicitarne il

carattere continuo e incrementativo né di trasmetterne pienamente il senso dinamico e di sospensione nel tempo.

Bibliografia

- Antonini A. (1974) “Il problema del gerundio”, in *Studi di grammatica italiana*, vol. IV. A cura dell’Accademia della Crusca, Firenze, G.C. Sansoni, pp 85-107.
- Barroso H. (1999) “Das *perífrases verbais* e/ou *dos complexos verbais perifrásticos* enquanto meio de expressão privilegiado de alguns valores aspectuais e/ou temporo-aspectuais em português”, in *Diacritica* (separata), N.os 13-14, 1998-1999, Braga, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, pp. 331-387.
- Bertinetto P.M. (1991) “Il verbo”, in *Grande grammatica italiana di consultazione*. A cura di L. Renzi e G. Salvi, Vol. II, Bologna, il Mulino, pp. 13-161.
- Cunha C., Cintra Lindley L.F. (1984) *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, Lisboa, João Sá da Costa.
- Dardano M. (1994) “Profilo dell’italiano contemporaneo”, in *Storia della lingua italiana*, Vol. 2, Scritto e parlato. A cura di L. Serianni e P. Trifone, Torino, Einaudi, pp. 343- 430.
- Dietrich W. (1983) *El aspecto verbal perifrástico en las lenguas románicas. Estudios sobre el actual sistema verbal de las lenguas románicas y sobre el problema del origen del aspecto verbal perifrástico*, versión española, Madrid, Gredos.
- Móia T., Viotti E. (2002) “Sobre o uso do gerúndio em português europeu e português brasileiro”, *Comunicazione in 3º Colóquio português europeu - português brasileiro: unidade e diversidade na passagem do milénio (PEPB)*, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 23-26 de Setembro de 2002.
- Moretti G.B., Orvieto G.R (1979) *Grammatica italiana*, Vol. II., Perugia, Benucci, pp. 200-201.
- Sánchez Montero C. (1993) *Perífrasis verbales en español e italiano: estudio contrastivo*, Trieste, Lint.
- Squartini M. (1998) *Verbal Periphrases in Romance: Aspects, Actionality and Grammaticalization*, Berlin-New York, Mouton de Gruyter.
- Teyssier P. (1984) *Manuel de langue portugaise, portugál-brésil*, Paris, Editions Klincksieck.
- Yllera A. (1999) “Las perífrasis verbales de gerundio y participio”, in *Gramática Descriptiva de la Lengua Española*, Vol. 2. Sous la

direction de I. Bosque y V. Demonte, Madrid, Espasa Calpe, pp. 3391-3424.

Testi da cui sono stati tratti gli esempi di cui non è stata citata esplicitamente la fonte nell'articolo:

AAJ = Abertura do Ano Judicial (Lisboa, 24 de Janeiro de 2002).

CI = http://www.cite.gov.pt/Parc2002/P23_02.htm (consultato il 15/01/05).

DPE = Discorso pronunciato dall'onorevole Lage, (PSE) il 14/3/2002 in occasione della seduta del Parlamento europeo.

JPRM = Discurso do Presidente da República por ocasião do Jantar em honra do Presidente da República do Mali, Alfa Konaré (Palácio de Belém, 18 de Fevereiro de 2002).

Saramago J. (1997) *Todos os Nomes*, Lisboa, Editorial Caminho, SA.

Sat = Saramago, J. (1998 e 2001), *Tutti i nomi*, Torino, Einaudi (traduzione di Rita Desti)

SP = <http://www.maisfutebol.iol.pt/> (consultato il 15/01/05).

TA = traduzione dell'autore dell'articolo.

MARIA PIRJEVEC
Università di Trieste

Tipologia della letteratura slovena e France Prešeren

Una delle caratteristiche tipologiche più evidenti della letteratura slovena è rappresentata dalla sua intima bipolarità, dal suo oscillare tra populismo e cosmopolitismo, tra chiusura nelle frontiere nazionali e apertura al mondo, tra cadenze folcloristiche popolari e ricerca di forme e contenuti più espressivi e complessi, in grado di inserirsi nel grande concerto delle letterature europee.¹

Tale bipolarità si manifesta chiaramente già negli ultimi decenni del Settecento, quando sulla tradizione ecclesiastica della Riforma e della Controriforma, che va dalla metà del Cinquecento alla seconda metà del Settecento, s'innesta un'attività letteraria di carattere laico. Essa si affievolirà solo alla fine dell'Ottocento, con l'affermarsi della stagione letteraria detta "Moderna", che adotterà forme e contenuti letterari diversificati, grazie alla crescita intellettuale dell'intera nazione. La causa principale di una bipolarità così lunga e accentuata è la seguente: il popolo sloveno che è riuscito a raggiungere la piena indipendenza politica solo recentemente, agli inizi degli anni Novanta del Ventesimo secolo ha trovato una propria identità soprattutto attraverso l'elaborazione linguistica e letteraria, cui l'impegno politico s'è affiancato soltanto a partire dalla rivoluzione del 1848. In questo senso è ben calzante la definizione dello storico A.J.P. Taylor nel libro *The Hasburg Monarchy* (1809-1918), secondo il quale alcuni popoli, soggetti al dominio asburgico, che si presentarono per la prima volta sulla scena politica nel 1848, erano stati creati dai propri poeti ed intellettuali.² Questa tesi si adatta assai bene alla condizione del popolo sloveno, che, dopo aver perduto nell'Alto Medioevo la propria autonomia politica, viveva ormai da secoli smembrato tra i vari domini della casa d'Austria. Privi di una nobiltà consapevole dei propri diritti, come per esempio in Croazia, quasi privi di una borghesia desiderosa di affermarsi come soggetto politico, gli Sloveni furono ridestati a nuova vita dai loro pochi intellettuali, i quali nella seconda metà del Settecento e nel primo Ottocento s'impegnarono in un'avventura culturale che, dati i mezzi a disposizione, non può non essere definita straordinaria. Tale processo, iniziatosi

¹ M. Pirjevec, *Dvoje izvirov slovenske književnosti*, Slovenska matica, Ljubljana, 1997, pp. 5-9.

² A.J.P. Taylor, *Habsburška monarhija 1809-1918: Zgodovina avstrijskega cesarstva in Avstro-Ogrska*, Ljubljana, 1956, pp. 31, 32.

sotto la spinta dell'Illuminismo, raggiunse piena maturità durante il periodo romantico, articolandosi in filoni nettamente distinti e talvolta anche contrapposti. A causa di questi condizionamenti esterni la letteratura slovena ebbe fino agli inizi del Ventesimo secolo una funzione nazionale assai pronunciata, come forza coesiva, tesa a sottolineare l'identità del popolo e difendendola dai pericoli esterni, soprattutto da quello tedesco. Tale ruolo imponeva all'intelligenza slovena di rinunciare spesso al confronto con la grande cultura europea, indirizzandola a privilegiare tematiche e contenuti relativi agli specifici problemi nazionali, nonché a preferire a richieste stilistiche più impegnative la semplicità del folklore.

A ciò si aggiunga il fatto che essa si sviluppò in un ambiente socialmente poco articolato, legato a ritmi di vita rurale e caratterizzato da una crescita piuttosto lenta del ceto borghese.

La corrente folcloristico-popolare costituì tuttavia solo un aspetto della letteratura slovena della fine del Settecento e dell'Ottocento. Fin dall'inizio è possibile intravedere in essa anche una tendenza contraria che, superando i limiti del "focolare", cercava di avvicinarsi – per quanto timidamente – alla grande tradizione letteraria europea. Tale aspetto rappresentava l'altra faccia dell'attività letteraria in Slovenia. Non va infatti dimenticato che la letteratura slovena è nata e si è sviluppata nell'Europa di mezzo ed è rimasta costantemente condizionata dal pulsare della cultura di questo ambiente, soprattutto da quella tedesca e italiana. Agganci alla creatività letteraria europea erano per le lettere slovene altrettanto essenziali quanto la salvaguardia dell'identità nazionale.

Queste correnti, nei due secoli in cui si manifestarono in modo particolarmente esplicito, ebbero tra loro relazioni interne piuttosto diverse: talvolta esse convivevano, talvolta si escludevano a vicenda, talvolta sfociavano in una sintesi di interessante e raffinata creatività. Il risultato di tale evoluzione non fu tuttavia mai solo letterario: essa era infatti inserita in un organismo etnico numericamente circoscritto, esposta a pressioni esterne e pertanto influenzata da fattori politici e ideologici, legati ad essenziali problemi di sopravvivenza. Va comunque detto che la dicotomia di fondo, tra una letteratura popolare e una letteratura d'élite, veniva generalmente risolta in maniera valida dagli scrittori di maggior potenza creativa, quando riuscivano a coniugare gli opposti elementi di tale bipolarità.

Il periodo della letteratura laica slovena, contraddistinto nell'età dei lumi da ambizioni riformistiche a livello sociale e da una mentalità razionalistica di tipo fisiocratico, fu essenzialmente favorevole alle due tendenze di fondo menzionate, quella elitaria barocco-classicista e quella popolare e folcloristica, come pure al loro intreccio. Lo spirito dell'età nuova fu caratterizzato in un primo momento da una forte tendenza a una letteratura colta, riservata a una ristretta élite intellettuale, la cosiddetta "gelehrte Poesie" ossia *Kunstbesonnenheit*, come

August Schlegel aveva designato la creatività artistica consapevole, contappo-
nendola a quella spontanea e naturale.³ Il suo rappresentante più valido fu Anton
Feliks Dev (1732-1786), il redattore e autore di maggior spicco dell'Almanacco
Pisanice (Litterae, 1779-1781), impegnato a valorizzare in Carniola la cultura
tardobarocca e preromantica, diffusa a quel tempo nell'Impero asburgico (G.B.
Michael Denis, Gottfried Benjamin Hancke, Gottfried August Bürger ecc.).⁴
Tale corrente dovette confrontarsi con due difficoltà di fondo: una cultura
linguistica ancora immatura e un numero piuttosto modesto di lettori capaci di
riceperla. Per questa ragione, ma anche per mancanza di personalità artistiche
veramente valide, ebbe presto la prevalenza l'altra corrente, quella popolare, che
conobbe sul finire del Settecento una notevole impennata grazie all'attività
letteraria di Valentin Vodnik (1758-1819). La sua opera poetica fu condizionata
dal determinante influsso del suo mentore, il barone Žiga (Sigismund) Zois
(1747-1819), di padre italiano e di madre slovena, illuminista convinto, che
divenne, grazie alle sue doti intellettuali e notevoli disponibilità finanziarie,
promotore di un'intensa attività culturale⁵. Verso la metà degli anni Novanta del
Settecento egli tracciò in alcune lettere inviate a Vodnik questo programma
d'azione culturale: “[...] tutto ciò che giunge dalla sua penna deve esser scritto
in tono popolare e per il popolo.” (Lettera del 4 agosto 1795). “Pensi al periodo
e al momento, alle condizioni dei contadini, alla loro capacità ricettiva, ai loro
gusti, alle loro inclinazioni più intime. Tutto ciò indica che non è opportuno
intonare in modo troppo impegnativo le corde della sua lira.” (Lettera del 30
novembre 1795).⁶

Le due correnti summenzionate trovarono solo alla fine del Settecento una
brillante sintesi nelle commedie di Anton Tomaž Linhart (1756-1795), che
riuscì soprattutto nella pièce *Ta veseli dan ali Matiček se ženi (Quel giorno
felice ossia le nozze di Matiček, 1790)* a creare un'efficace contaminatio tra la
commedia del contemporaneo Pierre A.C. Beaumarchais, uno degli astri del
teatro europeo di allora (*La folle journée ou le mariage de Figaro, 1784*), e la
pochade di carattere popolaresco. Il risultato fu così felice da rendere ancor oggi
la commedia Linhartiana una delle opere teatrali più popolari in Slovenia,

³ B. Paternu, *Pogledi na slovensko književnost*, vol. I, Partizanska knjiga, Ljubljana, 1974, p. 163.

⁴ J. Koruza, *Slovstvene študije*, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, Ljubljana, 1991, pp. 257-277.

⁵ *Ibidem*, pp. 201-216.

⁶ M. Pohlin, Ž. Zois, A.T. Linhart, V. Vodnik, *Izbrano delo*, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1970, pp. 35, 57.

capace di aver successo tanto sulle scene più modeste, di provincia, quanto su quelle più prestigiose.⁷

La successiva età del Romanticismo sviluppò ulteriormente questi diversi aspetti della giovane letteratura, così vari a livello estetico e sociologico. Tali tendenze culturali però non s'inserivano più in un ambiente tollerante come era stato quello dell'Illuminismo austriaco. Il periodo romantico fu inoltre caratterizzato da una censura più rigida e aggressiva, tesa a cancellare nell'Impero, dominato dal regime poliziesco di Metternich, le ultime tracce di Illuminismo e liberalismo, nonché da aspri conflitti ideologici, ignoti al periodo precedente.⁸ Tali conflittualità approfondirono ulteriormente la frattura tra il programma letterario popolare e quello elitario, tra una visione dell'attività letteraria, intesa in termini utilitaristici e didascalico-patriottici e una visione che si richiamava alla libertà creativa e all'autonomia dell'arte. Essa fu favorita anche dalla nuova cultura romantica con la sua tendenza a privilegiare il singolo nella ricezione del mondo e nella sua capacità di rappresentarlo in maniera soggettiva. Visto che su questo "fronte" letterario e linguistico si scontrarono personalità di alto profilo, quali il noto filologo Jernej Kopitar (1780-1844), il teorico e critico letterario Matija Čop (1810-1847) e il poeta France Prešeren (1800-1849), si giunse ad un aspro confronto che non implicava solo questioni linguistiche e letterarie, ma si estendeva anche al campo ideologico e politico.

Jernej Kopitar, partendo dalla constatazione che la lingua slovena era sempre più esposta alla pressione del tedesco, formulò ai primi dell'Ottocento un programma ben articolato, mirante a rigenerarla: essa avrebbe dovuto essere purificata da tutte le infiltrazioni straniere, soprattutto quelle germaniche, mediante la riscoperta delle sue fonti popolari più genuine. Il filologo sloveno estese le sue teorie anche al campo delle lettere, sostenendo che il popolo, a causa del suo ritardo culturale, doveva coltivare un'attività letteraria di basso profilo, comprensibile anche alle masse incolte. Richiamandosi alla grande tradizione epica serba – la raccolta di *Canti popolari* di Vuk Stefanović Karadžić suscitò in questo periodo l'ammirazione di molti grandi spiriti europei – egli sosteneva l'opportunità di una letteratura legata strettamente al folclore. A suo avviso la lingua letteraria avrebbe dovuto prendere a modello la lingua viva della gente semplice di campagna, dei "pacifici agricoltori" per dirla con Johann G. Herder, che avevano conservato la purezza linguistica ormai smarrita dalla nascente borghesia slovena, fortemente germanizzata. Tale dottrina e il programma letterario ad essa legato impedirono a Kopitar di accettare senza

⁷ M. Pirjevec, *Linhartov spoj dveh tipov slovenske književnosti*, in *Tržaški zapisi*, Mladika, Trieste, 1997, pp. 121-142.

⁸ M. Pirjevec, *Dvoje izvirov slovenske književnosti*, op.cit., pp. 77, 78.

riserve la poesia di Prešeren e di approvare il suo sforzo teso alla creazione di una cultura letteraria più impegnata.⁹

Contro le sue tesi si erse però in maniera decisa tanto Prešeren che Čop: il primo con una aspra poesia satirica *Nova pisarija* (*La nuova scrittura*, 1831), ispirata ai *Pedanti* di Vittorio Alfieri, il secondo con uno scritto, pubblicato nel 1833 sull'*Illyrisches Blatt* (*Il Foglio Illirico*) in cui respinse le tesi linguistiche di Kopitar, sostenendo l'opportunità di un linguaggio colto, capace di esprimere concetti più nobili e elevati.¹⁰

Nonostante la complessità del clima intellettuale creatosi in Slovenia, è tuttavia possibile individuare nel periodo romantico, in modo netto, tanto i due fondamentali aspetti dell'attività letteraria manifestatasi nel tardo Settecento quanto la loro sintesi. Il risultato più importante del Romanticismo sloveno fu l'affermarsi improvviso ed eccezionalmente fecondo dell'opera poetica di France Prešeren. Con una sola raccolta di *Poezije* (*Poesie*, 1847) egli riuscì a dare alla cultura letteraria slovena una dimensione europea. Con la sua capacità di far proprie le forme e i generi più rappresentativi della grande tradizione poetica dall'antichità all'età contemporanea, Prešeren colmò in parte la distanza che separava la cultura slovena soprattutto da quella tedesca e italiana, permettendole di affiancarsi, almeno nel campo della poesia, ad esse. In tale contesto non va dimenticata l'influenza che ebbe su di lui la scuola romantica di Jena, in particolare la lezione dei fratelli Schlegel, ma neppure l'apporto della poesia italiana di impronta dantesca, petrarchesca e quella tardorinascimentale.¹¹

Prešeren fu a tal punto autonomo da non soccombere alla tradizione folcloristico-didascalica, tipica della poesia a lui precedente, e neppure alle sirene del cosmopolitismo che lo attrassero, quando ebbe modo di conoscere i più illustri autori europei: da Dante, Petrarca e Tasso a Schiller, Byron, Mickiewicz, Kollár e molti altri.¹² Egli riuscì a superare tali ostacoli, perché non fu né un letterato di provincia, chiuso nei suoi ristretti orizzonti etnici, né tantomeno un poeta cosmopolita, avulso dal suo humus nazionale. Prešeren non fu un epigono, ma un poeta per molti aspetti originale, capace di sviluppare un pensiero e uno stile propri e, nell'ambito delle lettere slovene, fortemente

⁹ M. Pirjevec, *Dalla letteratura per "pacifici agricoltori" alla letteratura d'élite: aspetti e particolarità del Romanticismo sloveno*, in M.P., *Saggi sulla letteratura slovena dal XVIII al XX secolo*, Editoriale Stampa Triestina, Trieste, 1983, pp. 17-32.

¹⁰ B. Paternu, *Konstituiranje slovenske poezije*, in *Obdobja in slogi v slovenski književnosti*, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1989, pp. 55-71.

¹¹ B. Paternu, *France Prešeren, poeta sloveno (1800-1849)*, Goriška Mohorjeva družba, Gorizia, 1999, pp. 53-68.

¹² J. Kos, *Primerjalna zgodovina slovenske literature*, Partizanska knjiga, Ljubljana, 1987, pp. 60-67; 68-74.

innovativo. La sua opera fu comunque un'eccezione ed ebbe sulle prime scarsa inclinazione in un ambiente ancora poco evoluto a livello culturale e sociale.

Altrettanto significativo fu il suo contributo, relativo allo sviluppo della lingua. Sebbene lo sloveno si fosse manifestato come veicolo di comunicazione intellettuale e religiosa già nella seconda metà del Cinquecento con la traduzione della Sacra Scrittura, all'inizio dell'Ottocento esso era pur sempre poco adatto ad un uso letterario di qualità. Prešeren riuscì per primo a plasmare la lingua in modo tale da trasformarla in un raffinato strumento di espressione poetica. Questo fenomeno fu correttamente apprezzato non solo dalla critica letteraria slovena, ma anche da quella straniera. Nell'introduzione alla sua nota antologia della poesia slovena *Sempreverde e rosmarino*, Luigi Salvini scrisse: "Una lingua giunta appena alle soglie della creazione artistica, dopo Prešeren è già matura lingua d'arte."¹³ Così pure lo slavista americano Henry R. Cooper affermò nella monografia dedicata al poeta che questi è "un genio linguistico".¹⁴

Prešeren non fu naturalmente interessato solo a un perfezionamento della lingua fine a se stesso, ma tese a raggiungere obiettivi più alti: per mezzo di complesse strutture poetiche che s'erano affermate nella tradizione letteraria europea dall'antichità in poi, era infatti possibile dimostrare tutta la ricchezza e l'espressività dello sloveno e sottolineare con ciò la sua dignità e uguaglianza rispetto alle altre lingue di più antico lignaggio culturale. Il suo impegno linguistico conteneva dunque anche un messaggio nazionale ben preciso.

Nella prima metà dell'Ottocento la corrente folcloristico-popolare, sostenuta da Kopitar, accentuò il proprio carattere moralistico-didascalico, prendendo un atteggiamento nettamente intollerante nei confronti della letteratura d'élite. In tale contesto è significativo che essa era interessata soprattutto alla narrativa, che all'epoca si trovava ancora in fase embrionale e la cui funzione era incompatibile con le idee romantiche sull'arte. Essa mosse dai racconti ispirati al popolare autore tedesco Christoph Schmid (1768-1845), segnati da fini educativi e religiosi.

Tali influenze, rintracciabili nell'opera di Matevž Ravnikar (1776-1845), vescovo di Trieste, considerato il padre della narrativa slovena, raggiunsero già nel 1836 un profilo fabulistico più evoluto nel primo racconto sloveno *Sreča v nesreči* (*La fortuna nella sfortuna*, 1836) di Janez Cigler (1792-1867). Questo indirizzo fu successivamente ripreso da Anton Martin Slomšek (1800-1862), soprattutto nella sua opera dedicata ai giovani. Con la Società di Sant'Ermacora (*Družba svetega Mohorja*) egli gettò le basi per la diffusione di una letteratura

¹³ L. Salvini, *Sempreverde e rosmarino, Poeti Sloveni Moderni*, Carlo Colombo, Roma, 1951, p. 38; M. Pirjevec, "Luigi Salvini e la letteratura slovena" in *Luigi Salvini (1910-1957)*, Pisa, Università degli Studi di Pisa, 2003, pp. 11-17.

¹⁴ H.R. Cooper, *France Prešeren*, Boston, 1981; M. Pirjevec, "La fortuna di Prešeren in Italia", *Ricerche slavistiche*, vol. 1 (XLVII), 2003, pp. 71-73.

didascalica e di intrattenimento, indirizzata agli strati più ampi del popolo, la quale godette d'immensa popolarità nella seconda metà dell'Ottocento e anche oltre.¹⁵

Una sintesi di tutte e due le tendenze menzionate, nonostante la loro conflittualità di fondo, è presente invece nell'opera tarda di Prešeren, che, nonostante l'affievolirsi della sua potenza creativa, seppe intrecciare in maniera raffinata elementi di alta poesia con cadenze folcloristico-popolari (*Nezakonska mati - La ragazza madre, Turjaška Rozamunda - Rosamunda di Turjak, Ženska zvestoba - La fedeltà femminile*, ecc.). Si trattò però di una transizione consapevole e voluta, come è testimoniato da una lettera di Prešeren a Stanko Vraz (1810-1851), poeta di origine slovena, ma operoso nell'ambito "illirico" di Zagabria, in cui affermò con una certa autoironia di scrivere ormai delle poesie "che piaceranno ai giovani di campagna". È evidente che nell'ultima parte della sua attività egli ha mirato ad un pubblico diverso da quello che aveva cercato di conquistare nel suo periodo migliore.¹⁶

Nel contesto di questa produzione "minore" ha tuttavia un ruolo particolare un inno, intitolato *Brindisi (Zdravljica)*, che può essere considerato come un sunto del suo pensiero politico. Al fine di manifestare in maniera più immediata possibile il suo messaggio – piuttosto radicale per i tempi – Prešeren scelse un genere piuttosto semplice che ricorda l'*Ode alla gioia* di Schiller. Nel *Brindisi* s'intrecciano due idee: quella patriottica, tesa alla difesa dell'esistenza nazionale e alla protesta contro l'oppressione del regime metternichiano, e quella della fratellanza dei popoli d'ispirazione mazziniana. Un pensiero utopico che è attuale ancor oggi, essendo tuttora espressione dell'umanesimo politico internazionale. Il *Brindisi* godette tra il pubblico sloveno sempre di un'enorme popolarità e divenne, nel momento in cui la Slovenia acquistò l'indipendenza, con i suoi versi centrali l'inno nazionale.

La fondamentale bipolarità già evidenziata nell'età dell'Illuminismo e del Romanticismo si mantenne anche nella seconda metà dell'Ottocento, sebbene l'attività letteraria in Slovenia fosse destinata in quel periodo a conoscere esperienze estetiche e sociologiche assai più varie, e pertanto di più complessa interpretazione. La struttura sociale e il livello intellettuale del pubblico condizionarono in maniera determinante, anche nei decenni successivi, come nei periodi presi in esame, la formazione, la crescita e le tensioni interne fra le diverse tipologie letterarie.

¹⁵ M. Pirjevec, *Dvoje izvirov slovenske književnosti*, op.cit., pp. 164-175.

¹⁶ F. Prešeren, *Zbrano Delo*, vol. II, Državna založba Slovenije, Ljubljana, 1966, p. 206.

ELIDE PITTARELLO
Università di Venezia

Cervantes, Montale, Petrassi: *Il Cordovano*

0. L'occasione

Nel 2004, fra le varie celebrazioni organizzate per il centenario della nascita di Goffredo Petrassi, il Teatro dell'Opera di Roma e il Teatro La Fenice di Venezia hanno rappresentato l'opera in un atto unico *Il cordovano*, il cui libretto si basa sull'*entremés* di Cervantes, *El viejo celoso*, nella traduzione di Eugenio Montale.¹ Continua la linea di quel teatro lirico che attinge le sue storie da testi di autori prestigiosi della letteratura. Ma, in questo caso, autore prestigioso è anche chi rende disponibile nella nostra lingua l'originale del secolo XVII, cui successivamente si ispira uno dei musicisti più reputati del Novecento italiano. Il processo dell'adattamento offre interessanti spunti di riflessione.

1. *El viejo celoso*

Nel 1615, al culmine della sua fama di narratore, eppure amareggiato dal fatto di non trovare finanziatori e interpreti per il suo teatro, Cervantes pubblica *Ocho comedias y ocho entremeses*, volume di inediti che comprende anche *El viejo celoso*.² Affidare alla durevolezza disincarnata della pagina opere che non avevano mai conosciuto la vita effimera ma sanguigna del palcoscenico, fu un gesto polemico. Allora la stampa coronava, e non precedeva, la realizzazione drammaturgica. Ora, a distanza di quasi quattro secoli e con tutto il pathos del caso, uno di quei componimenti continua a vivere sulla scena, sia pure in un'altra lingua e con altri fini comunicativi.

Si tratta di una breve *pièce* comica che rivisita il topico del matrimonio diseguale fra l'anziano Cañizares e la giovane Lorenza, che istituzionalmente si

¹ V. *Il cordovano*, Opera in un atto da un *entremese* [sic] di Miguel de Cervantes Saavedra, traduzione di Eugenio Montale, musica di Goffredo Petrassi, in *Omaggio a Goffredo Petrassi nel centenario della nascita. Morte dell'aria – Il cordovano*, Venezia, Teatro La Fenice, 2004, pp. 71-88. In questo stesso programma di sala si trova una esauriente *Bibliografia* ragionata sull'autore, a cura di Daniele Carnini, pp. 101-106.

² Miguel de Cervantes, *Entremeses*, Edición de Nicholas Spadaccini, Madrid, Cátedra, 2000.

appartengono ma non si rispettano. Gli attriti generati dal binomio di denaro e lussuria sono d'obbligo. Il marito settantenne, facoltoso e pieno di acciacchi, per una forma di gelosia patologica tiene segregata la sposa di quindici anni. Questa, non paga dei gioielli e dei vestiti costosi che sfoggia solo dentro casa, vive da oppressa le conseguenze dell'unione che le era stata imposta.

Approfittando dello stile "infimo" proprio dell'*entremés*,³ Cervantes ne rivitalizza il canovaccio con modalità pungenti e perfino crude. Ideologicamente contrario alle nozze combinate, egli sfrutta al massimo le potenzialità licenziose di stereotipi tradizionalmente inoffensivi, aggiungendovi più di una punta d'amarezza. Anche se gli intenti sono scherzosi, nel malanimo dei personaggi balena comunque l'infelicità cui nessuno può scampare. Tanto meno chi cerca di prevenirla con cura, come il protagonista di questo *entremés*: un despota umiliato, ma inconsapevolmente, e dunque quasi da compatire quando subisce il danno che egli stesso ha contribuito a generare. Le responsabilità sono sempre aggrovigliate, perché sia l'innocenza che la malizia si contagiano dei loro contrari. Sul filo di questa ambiguità, di cui Cervantes è maestro, sono perciò da interpretare l'acredine, l'insolenza, l'ipocrisia che caratterizzano fin dalle prime battute la condotta femminile. Come mostrano le conversazioni fra Lorenza e Cristina – la ancor più giovane e disinibita nipote che svolge il ruolo di serva –, desiderio e morale non potrebbero essere più distanti. E allora basta una serratura lasciata aperta per distrazione perché la barriera tutelare di muri, grate e portoni mostri la sua inutilità. È la crepa da cui si infiltra la valanga: approfittando della circostanza insperata, la vicina Ortigosa penetra in casa e promette di procurare a Lorenza un amante giovane, bello, ricco e munifico: qualcuno, insomma, con cui Cañizares non può competere a nessun livello. Nel ritmo vorticoso del complotto, i tre personaggi femminili prescindono da ogni copertura perbenista del linguaggio. Anzi: la contrapposizione dei ruoli, derivante in genere dalle diverse classi sociali, si sfarina qui nell'eloquio comune. Con solidale schiettezza, spesso venata di cinismo, tutte e tre puntano con urgenza al rimedio erotico, nel totale disprezzo dell'autorità maschile. Quando perciò Cañizares entra in scena con un suo compare, mostrando nel corso di un dialogo – assai più figurato e pudico – quanto le sue deficienze virili impongano un rigido controllo sulla moglie, gli spettatori sono già al corrente di ciò che si sta tramando dentro casa. Tutta la comicità dell'opera si sviluppa nel divario crescente fra apparenza e realtà. La prima mossa dell'intrigo si deve a Ortigosa. A fatica la vicina riesce a farsi ricevere da Cañizares con il pretesto di vendergli l'arazzo di cuoio – istoriato di maschie figure cavalleresche – che proteggerà l'ingresso dell'intruso. Durante le inutili trattative, questi raggiunge

³ Avverte Cervantes, "Prólogo al lector", *ivi*, p. 94, che «el verso es el mismo que piden las comedias, que ha de ser, de los tres estilos, el infimo, y el que el lenguaje de los entremeses es propio de las figuras que en ellos se introducen».

la stanza da letto di Lorenza, che finalmente conoscerà i piaceri della carne. Ma la macchinazione innesca un'impostura ulteriore. Dietro la porta sbarrata e fra le braccia dell'amante, Lorenza apostrofa il marito con commenti piccanti, fingendo che si tratti di una messinscena. Cañizares sente, ma non vede. L'adulterio si svolge a sua insaputa, eppure in diretta: perché così vuole la logica della burla impietosa, quale giusto castigo di un vecchio dissennato. Stizzito anche dalle insinuazioni di Cristina, che invidia la sorte della zia, Cañizares sta per sfondare la porta quando riceve una bacinella d'acqua in faccia. È lo stratagemma di Lorenza. Grazie alla momentanea cecità – reale e metaforica – del marito, la donna fa uscire l'amante, mentre comincia a deplorare la propria reclusione con tanto baccano da far accorrere una guardia e il vicinato in festa, fra cui Ortigosa. Alla fine, davanti a tanti testimoni indesiderati, Cañizares si piega pure a un burbero atto di contrizione, fra le note della canzone di San Giovanni, che i musicisti intonano a suggello della riconciliazione della coppia. Tutto sembra tornare a posto, come dopo un semplice litigio coniugale. Ma intanto l'onore è macchiato e la virtù derisa, perché Cañizares ha subito il tradimento e Lorenza mantiene una rispettabilità di facciata, mentre Cristina auspica di avere presto un giovanotto con cui divertirsi, grazie ai buoni uffici della vicina. Dallo spreco di cautele di un vecchio geloso, nasce il riso dell'esemplarità rovesciata.⁴ Non c'è sanzione e l'inganno è solo cominciato.

2. *Il cordovano*

Mentre la Spagna conosceva i primi terribili anni della dittatura franchista e l'Italia stava vivendo il tempo non meno duro della seconda guerra mondiale, nel 1941 Elio Vittorini pubblica un'antologia del teatro spagnolo, in cui figura anche l'*Intermezzo del vecchio geloso* di Cervantes, tradotto da Montale.⁵ Il volume, che va dall'inizio del Cinquecento alle prime decadi del Novecento, si conclude con *Nozze di sangue* di Federico García Lorca, tradotto dallo stesso Vittorini: vista l'epoca, inserire il testo di un autore assassinato cinque anni prima dai nazionalisti spagnoli che avevano vinto la guerra civile con il decisivo appoggio di Mussolini, costituisce una scelta culturale piena di implicazioni etiche. A quell'antologia attinse Goffredo Petrassi per trovare un argomento adatto all'opera leggera che aveva in mente di comporre: una sorta di antidoto alle brutture dell'altra guerra che ancora infuriava. Fu un'iniziativa solitaria. Da un lato egli aveva in odio il «librettista di mestiere» che «conosce bene il teatro e quelli che sono, secondo lui, i canoni inderogabili, gli effetti a colpo sicuro

⁴ Su questo principio, che risale almeno alla satira oraziana, cfr. Concetta d'Angeli-Guido Paduano, *Il comico*, Bologna, Il Mulino, 1999, pp. 25-26.

⁵ Elio Vittorini (a cura di), *Teatro spagnolo*, Milano, Bompiani, 1941, pp. 125-138.

(agitare bene prima dell'uso e l'effetto è garantito)»;⁶ dall'altro, era anche convinto che se un musicista contemporaneo fosse ricorso a uno scrittore avrebbe quasi certamente trovato «la più vasta ed ingenua incomprensione di quelle che sono le necessità e le aspirazioni del melodramma».⁷ In una lettera datata 14 marzo 1945, quando la realizzazione dell'opera era avviata, Petrassi ne dette notizia a Montale, uno scrittore che sapeva anche di musica:

sto lavorando all'«Intermezzo del vecchio geloso» di Cervantes, da te tradotto: ne verrà fuori una piccola opera comica in un atto. Musico il testo integralmente secondo la tua traduzione, togliendo solo pochi periodi che mal si adattano alla musica, sia perché qualche resistenza ritmica non è traducibile musicalmente (almeno per me, s'intende), oppure perché mi è sembrato indispensabile, o perlomeno utile, alleggerire il libretto per renderlo più compatibile con le esigenze dell'opera. Non appena mi sarà possibile sottoporre il lavoro al tuo giudizio vedrai che le modifiche sono poche e di poco conto. Sarebbe anche mia intenzione cambiare il titolo originale in quello di *Capriccio* poiché mi sembra che corrisponda meglio alla nuova destinazione ed ai propositi che mi sono posti per la musica tuttavia non vorrei decidere definitivamente una questione così importante senza il tuo parere.⁸

La fabula viene dunque rispettata, pur con i ritocchi necessari alla nuova modalità d'uso. Non così il titolo, che è la prima pista ermeneutica di un testo. Invece di lasciare in evidenza la maschera del vecchio geloso, quale carattere comico dalle varianti più che collaudate, Petrassi sembra propenso a creare frizioni fra un tema antichissimo e la propria inventiva musicale, dislocando i rapporti consolidati tra l'uno e l'altro elemento. Un tentativo, il suo, di misurarsi con quella tradizione del teatro lirico che, nel 1935, sentiva come «un campo ostile»⁹ e che poi affronta come bizzarria deliberata o, appunto, *Capriccio*. Con questo nome vi fa riferimento anche Montale nella lettera di risposta, che costituisce un piccolo squarcio di sociologia editoriale. Tutt'altro che adombrato per l'iniziativa dell'amico musicista, il poeta sembra preoccuparsi soprattutto dei diritti d'autore:

Ben più attento stai col *Capriccio* (metti pure il titolo che vuoi e taglia pure; se avessi saputo ti avrei riscritto ex novo il libretto, riducendolo a dieci pagine). Io cedetti quella mia traduzione per lire 300 (sic) a Bompiani, senza però far contratto e senza perciò impegnarmi a ricono-

⁶ Goffredo Petrassi, «Perché i giovani musicisti non scrivono per il teatro», in *Omaggio a Goffredo Petrassi nel centenario della nascita*, cit., p. 48.

⁷ *Ivi*.

⁸ Daniela Tortora, «Dall'epistolario di Goffredo Petrassi», in *Omaggio a Goffredo Petrassi nel centenario della nascita*, cit., p. 41.

⁹ Goffredo Petrassi, «Perché i giovani musicisti non scrivono per il teatro», cit. p. 46.

scergli alcun diritto in caso di rappresentazione. Ritengo quindi che in un caso come questo i diritti del 'librettista' tocchino a me esclusivamente; solo per la stampa, e vendita, del libretto potrebbe l'editore vantare ragionevolmente pretese; non sui futuri incassi, che ti, mi, auguro pari a quelli della *Cavalleria Rusticana*. Ma anche la eventuale vendita della trad. come *libretto* crea un fatto nuovo per me, un plus valore, direbbe un marxista, che non andrà certo tutto a Bompiani. Potresti sentire il parere di qualche competente in diritto d'autore.¹⁰

Alla fine, lasciando da parte sia il protagonista maschile che il genere musicale della *pièce*, l'opera fu chiamata *Il cordovano*, nome che designa un tipo di tappeto con figure. Così aveva tradotto Montale il cervantino «guadameci», addomesticando l'esotismo referenziale del lessema di origine araba a vantaggio di una ricezione fluida. La rottura delle convenzioni è comunque evidente: enfatizzando un oggetto, questo titolo parodico accantona l'abituale catena di relazioni causali. Snodo dell'adulterio non sono le azioni dei personaggi, ma la cosa strumentale che le rende possibili. Questa presa di distanza antiumanistica, che è in sintonia con la crisi del soggetto propria del Novecento, getta sull'intera *pièce* una luce tutta caricaturale. Del diletto amarognolo di Cervantes, già temperato da certe soluzioni linguistiche di Montale, resta poco più che un'armatura farsesca, prossima ai topici della commedia dell'arte. Ma non stupisce che la letterarietà svolga in questo caso un ruolo ancillare. Si tratta pur sempre di un libretto: un supporto verbale al messaggio prioritario della musica.

Malgrado il concorso di tanti buoni ingredienti, la creazione di Petrassi non ebbe successo né di critica, né di pubblico. La prima assoluta de *Il cordovano* fu data alla Scala di Milano, nel 1949. Snellita nella struttura orchestrale, l'opera venne ripresa dieci anni dopo alla Piccola Scala, in versione definitiva. Fu allora che Montale, esercitando quello che chiamava il suo "secondo mestiere", ovvero la critica musicale, recensì l'avvenimento sul *Corriere d'Informazione*, in termini lusinghieri:

Ridotto l'orchestrale di almeno due terzi e rimasta invariata la parte del canto, *Il cordovano* ha ritrovato subito la sua giusta cornice sonora e la commedia musicale – le voci se non sempre le parole – è riuscita a varcare il muro del suono. La musica del *Cordovano* è politonale e non disdegna qua e là di enunciare qualche «serie»; ma ci presenta un Petrassi felice, libero da preoccupazioni; e Dio sa quanto questo fatto rallegri gli estimatori di questo maestro, che alcuni vollero imbalsamare per tutta la vita nelle formule di certo barocco romano, e che altri invitano, invece, alle sirene della nuova musica semplicemente «strutturale».

¹⁰ In Daniela Tortora, "Dall'epistolario di Goffredo Petrassi", *cit.*, p. 42.

Col suo *Cordovano* Petrassi potrà, io penso, deludere gli uni e gli altri. In compenso egli ha tratto da un bellissimo *entremese* [sic] cervantino – coraggiosamente affrontato senza tagli – una gustosa raffigurazione di caratteri, ha fatto cantare, a modo suo, i suoi personaggi senza ricorrere quasi mai agli schemi e alle cadenze della nostra opera buffa (schemi e cadenze che diventano insopportabili nelle parodie) ed ha scritto una musica scevra di reminiscenze, che si ascolta con diletto continuo. Ha avuto, insomma, quella mano leggera che il testo richiedeva, e non è nemmeno ricorso, fatta eccezione per poche battute finali, ai conseguenti espedienti delle spagnolerie musicali.¹¹

Che Montale non dica di essere il traduttore dell'*entremés*, è comprensibile. Lo è meno il fatto che dichiari che il testo di Cervantes non è stato modificato, pur nell'ottica della tradizione librettistica, dove si bada più alla schematicità dei ruoli che alla sottigliezza dei discorsi.

3. Di testo in testo

Prima di considerare come Petrassi costruisce il libretto de *Il cordovano*, è opportuno soffermarsi brevemente sulla traduzione di Montale, dai tratti ora moderni, ora arcaici.¹² L'attualizzazione più decisa riguarda la sintassi, spianata nell'ordine degli enunciati e sfrondata di qualche elemento, secondo usi colloquiali vicini alla contemporaneità. Il traduttore reinventa una dinamica comunicativa orientata verso il lettore, puntando a un effetto di naturalezza che possiamo considerare analogo a quello ricercato da Cervantes, la cui lingua risulta ancora oggi accattivante, briosa, pragmaticamente efficace anche per la sostenuta qualità ritmica. Vediamo tre brevi esempi:¹³

LORENZA. Como soy primeriza, estoy temerosa y no querría, a trueco del gusto, poner a riesgo la honra (C 259)

DONNA LORENZA. In queste faccende son novellina e ho paura di porre a repentaglio l'onore per seguire un semplice capriccio (M 126)

¹¹ Eugenio Montale, *Prime alla Scala*, a cura di Gianfranco Lavezzi, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1981, pp. 272-273.

¹² Sulle opposizioni addomesticare/straniare e modernizzare/arcaicizzare, v. Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003, pp. 177-192.

¹³ Nelle citazioni dei tre testi che saranno messi a confronto, il numero delle pagine è preceduto dalle iniziali degli autori rispettivi: C per *El viejo celoso*, M per *l'Intermezzo del vecchio geloso* e P per *Il cordovano*. Nel solo testo de *Il cordovano*, le parti omesse sono comprese fra i simboli <>, mentre vengono indicate in corsivo le rare aggiunte.

CAÑIZARES. No, no, ni por pienso, porque es más simple Lorençica que una paloma [...] (C 264)

CANNIZARES. Ma no, neppur per ombra, perché Lorenzuccia è semplice come una colomba [...] (M 130)

CRISTINA. Riñala, tío, porque no se atreva, ni aun burlando, a decir deshonestidades (C 271)

CRISTINA. Sgridala, zio, che neppur per burla s'arrischi a dir cose disoneste (M 134)

La traduzione di Montale appare, invece, più discontinua nelle scelte lessicali, che rispondono a vari registri, dal popolare al manierato. In quest'ultimo caso, l'effetto è di un preziosismo straniante, come mostrano questi casi:

ORTIGOSA. El mozo es como un ginjo verde [...] (C 259)

HORTIGOSA. Il giovane è come una giuggiola primaticcia [...] (M 126)

LORENZA. Digo que tenéis condición de bárbaro y de salvaje [...] (C 270)

DONNA LORENZA: Vi dico che vi portate come un barbaro e un uomo salvatico (M 134)

CAÑIZARES. Aunque sé que te burlas [...] (C 272)

CANNIZARES. So bene ch'è una celia [...] (M 135)

Il metaforico orizzonte del traduttore si spalanca sulla storia della lingua italiana: Montale addomestica Cervantes anche invecchiando il lessico più comune. A volte, però, alcune di queste sue negoziazioni con il passato sembrano motivate da ragioni non solo artistiche. Se l'arcaico «pulzella» (M 126) rende felicemente la «niña y muchacha» degli antichi versi del *Cantar de Gómez Arias* (C 259), viene il sospetto che la scelta di non tradurre alla lettera le tre occorrenze di «frailecico» (C 262, 275) e la variante «frailecito» (C 271) sia stata guidata da una sorta di prudenza ideologica. Che Cristina chieda a Ortigosa di procurarle non un amante generico, ma un giovane di un qualche ordine religioso, non è certo casuale in Cervantes, che esprimeva anche così le sue dissidenze. Montale, però, se ne discosta e traduce il lessema in tre modi diversi, di grande tradizione letteraria ma comunque fuorvianti, edulcorati: «fantoccino» (M 128), «garzoncello» (M 128, 138) e «giovincello» (M 135).¹⁴

Cronologicamente orientato a ritroso, non meraviglia che certo lessico obsoleto risulti poi congeniale a un libretto d'opera destinato a fornire solo una storia divertente, disimpegnata, visto che anche una parola fuori moda può

¹⁴ Traduce invece «fraticello» Gabriella Milanese. Cfr. Miguel de Cervantes Saavedra, *Il vecchio geloso*, in Franco Meregalli (a cura di), *Tutte le opere*, Milano, Mursia, 1971, vol. I, p. 1301 e *passim*.

servire la causa della comicità. Il realismo, si sa, non è che l'effetto di determinate convenzioni discorsive, e Cervantes le dominava alla perfezione. Ma il suo *entremés* era anche legato a un vissuto storico di cui, nel Novecento, si è ovviamente persa l'esperienza. Del testo del *Siglo de Oro* spagnolo resta la traccia colta, letteraria, che Montale esalta con le sue coloriture d'epoca. E che Petrassi, con i suoi interventi, ulteriormente limita al campo della fantasia amena, sconnessa da ogni realtà databile.

L'intreccio e il discorso de *il cordovano* prescindono, infatti, dagli stridori più cupi dell'*Intermezzo del vecchio geloso*. Vengono scorciati soprattutto i dialoghi femminili, nelle parti che esprimono il male sotto forma di atteggiamenti aggressivi, propositi violenti e rimandi troppo espliciti alla sessualità. Oltre a qualche dettaglio non essenziale alla fabula, Petrassi elimina tutto ciò che può turbare il corso univoco di un'azione improntata allo spasso. Egli rispetta quasi alla lettera la traduzione di Montale, per l'ampia parte che utilizza; apporta però delle modifiche che riguardano fondamentalmente la struttura drammaturgica e la natura dei contenuti. L'atto unico viene diviso in sei scene, «ognuna con le proprie caratteristiche musico-drammatiche»;¹⁵ inoltre, viene ridistribuito il dialogo di un personaggio fra più battute concise e intercalate, con una maggiore intensificazione della retorica della comicità: si tratta delle ipocrite e altisonanti proteste di innocenza di Donna Lorenza, che attacca il marito dopo aver fatto fuggire l'amante. Si aggiusta poi l'età di questo personaggio femminile, che qui ha vent'anni, e si eliminano dai dialoghi le uscite più triviali e le considerazioni fataliste. L'entità delle soppressioni varia. Può riguardare anche un solo lessema, se questo è troppo irrispettoso nei confronti di Cannizares:

CRISTINA. Señora Ortigosa, váyase, no venga el gruñidor y la halle conmigo (C 261)

CRISTINA. Andate, signora Hortigosa, che non venga <quel grugno> qui e vi trovi con me (M 127, P 76)

CRISTINA. [...] más quisiera yo andar con un trapo atrás y otro adelante, y tener un marido mozo, que verme casada y enlodada con ese viejo podrido que tomaste por esposo (C 258)

CRISTINA. Per conto mio preferirei andarmene fasciata di stracci e avere un marito giovane che trovarmi al sicuro <ma infangata da> con quel <sozzo> vecchio che avete preso per marito (M 125, P 73-74)

¹⁵ Questo osserva Daniele Carini, nella nota 1 del libretto de *Il cordovano*, in *Omaggio a Goffredo Petrassi nel centenario della nascita, cit.*, p. 73. Oltre alla guida all'interpretazione curata da questo autore, per altri commenti sul rapporto fra testo e musica, v. Virgilio Bernardoni, "Le articolazioni sceniche di un teatro virtuale", nel medesimo *Omaggio a Goffredo Petrassi...*, pp. 15 e 18-19.

Assai più frequente è il taglio di intere sequenze, come quella in cui Cristina mostra un atteggiamento troppo sguaiato nei confronti dello zio, insinuando pure che egli abbia torbide inclinazioni sessuali. Rettificato il testo in questo punto, su Cannizares non pesa più la doppia onta della ripugnanza fisica e della moralità depravata. Resta soltanto la sua ridicolaggine involontaria di vecchio malandato e geloso:

CRISTINA. Así suceda, aunque me costase a mí dedo de la mano: que quiero mucho a mi señora tía, y me muero de verla tan pensativa y angustiada en poder deste viejo, y reviejo, y más que viejo; y no me puedo hartar de decille viejo.

LORENZA. Pues en verdad que te quiere bien, Cristina.

CRISTINA. ¿Deja por eso de ser viejo? Cuanto más, que yo he oído decir que siempre los viejos son amigos de niñas. (C 261)

CRISTINA. Così sia. <anche se dovesse costarmi un dito della mano; perché voglio tanto bene alla mia signora zia, e mi sento morire a vederla così preoccupata e accorata, in potere di questo vecchione, di questo decrepito che davvero non posso accontentarmi di chiamare vecchio.

LORENZA. A dire il vero a te vuol bene, Cristina.

CRISTINA. E sarà men vecchio perciò? Ho sentito dire, anzi, che i vecchi stan volentieri con le ragazze.> (M 128, P 77)

Altre omissioni riguardano le insofferenze più radicali del carattere di Cristina, per esempio quando ipotizza di eliminare fisicamente lo zio, se questi rappresentasse una minaccia per la realizzazione del piano. La sua brutalità di adolescente inesperta ma subdola resta perciò circoscritta alle aspettative erotiche trasgressive, che sono colpa assai meno grave dal punto di vista morale. Eliminato interamente il passaggio, viene espunta anche ogni possibile proiezione tragica della storia:

CRISTINA. Mire tía. Si Ortigosa trae al galán y a mi frailecico, y si señor los viere, no tenemos más que hacer sino que cogerle entre todos y ahogarle, y echarle en el pozo o enterrarle en la caballeriza.

LORENZA. Tal eres tú, que creo lo harías mejor que lo dices.

CRISTINA. Pues no sea el viejo celoso, y déjenos vivir en paz, pues no le hacemos mal alguno, y vivimos como unas santas. (C 262)

<CRISTINA. Guardate zia: se Hortigosa vi porta l'amoroso, e a me il garzoncello, e se il padrone li vede, non ci resta altro che da fare che buttarglisi addosso e soffocarlo, e poi gettarlo nel pozzo o seppellirlo nella scuderia.

DONNA LORENZA: Sei una che credo lo faresti meglio di quanto non lo dica.

CRISTINA: E dunque lasci star la gelosia, il vecchio, ci lasci vivere in pace, perché non facciamo del male a nessuno e viviamo come sante.> (M 128, P 77)

Fin qui si tratta di situazioni che i personaggi immaginano soltanto. Ma se passano all'azione, Petrassi diventa più attento anche in campo amoroso. Toglie, infatti, l'ingiuria di sapore boccaccesco che Donna Lorenza scaglia contro Cannizares, mentre è ancora in corso la sua prima esperienza sessuale. Anziché venire denunciata, l'impotenza del vecchio resta così sottintesa. Il libretto si limita a conservare l'aggraziato equivoco che è reso possibile dalla porta sprangata della camera da letto, la barriera che dissocia il vedere dall'ascoltare: il marito trema di nervosismo perché la moglie nomina Ortigosa e la moglie, grazie a Ortigosa, trema invece di passione. C'è da dire, però, che avendo Montale tradotto il sintagma «me tiemblan las carnes» con il più sofisticato sinonimo «mi vacillano le gambe», la malizia della battuta si spegne in partenza. Né la rinvigorisce la ripresa di Donna Lorenza «E a me tremano per amor della vicina», in cui si impiega il verbo corrispondente all'originale. La forza dell'anafora che esprime, con il medesimo enunciato, le opposte e inconciliabili esperienze del marito e della moglie, risulta indebolita a livello logico. Vediamo dunque il risultato complessivo:

CAÑIZARES. Lorenza, di lo que quisieres, pero no tomes en tu boca el nombre de vecina, que me tiemblan las carnes en oírle.

LORENZA. También me tiemblan a mí por amor de la vecina.

CRISTINA. ¡Jesús, y qué locuras y qué niñerías!

LORENZA. ¡Ahora echo de ver quién eres, viejo maldito, que hasta aquí he vivido engañada contigo! (C 270)

CANNIZARES. Lorenza, di' quel che vuoi; però che non ti senta in bocca il nome di vicina, ché a sentirlo mi vacillano le gambe.

DONNA LORENZA. E a me tremano per amor della vicina.

CRISTINA. Dio che pazzie, che sciocchezze!

<DONNA LORENZA. E ora vedo chi sei, vecchio maledetto; e che con te ho finora vissuto ingannata!> (M 134, P 84)

Infine, altri piccoli ritocchi mirano a smorzare l'enfasi barocca di strutture lessicali trimembri, ridotte in genere di un elemento:

CRISTINA. [...] mi duelo, mi yugo y mi desesperación [...] (C 257)

CRISTINA. [...] il tormento, <il giogo,> la disperazione della mia vita [...] (M 125, P 73)

ORTIGOSA. La buena diligencia, la sagacidad, la industria [...] (C 260)

HORTIGOSA. La diligenza, <la sagacia,> la scaltrezza (M 127, P 75)

Ne guadagna la dinamica del dialogo, stilisticamente e ideologicamente alleggerito. Petrassi, infatti, toglie anche altri elementi caratteristici della Spagna secentesca: per esempio, l'allusione al *desengaño*, fatta all'inizio della prima scena da Donna Lorenza, nonché i paradossi ingegnosi, del tutto correnti all'e-

poca di Cervantes, con cui questo personaggio chiude, verso la fine della scena V, la sua veemente protesta nei confronti del sospettoso e già ingannato marito:

LORENZA. Mirad en lo que tiene mi honra y mi crédito, pues de las sospechas hace certezas, de las mentiras verdades, de las burlas veras y de los entretenimientos maldiciones! (C 272)

DONNA LORENZA. Guardate *un po'* in che conto tiene <il mio onore e> la mia reputazione! <lui che dei sospetti fa altrettante certezze, e delle menzogne fa verità, e delle burle cose vere e degli scherzi fa cose diaboliche!> (M 136, P 85)

L'idea della Spagna cara a Petrassi, che ammirava Falla e Ravel, è quella dovuta alla recente storia della musica, più che alla tradizione della letteratura del *Siglo de Oro*. Non a caso, nella composizione de *Il cordovano*, il colore andaluso filtra soprattutto dalle fugaci citazioni musicali degli autori che avevano rivisitato il folclore iberico alla maniera novecentesca.¹⁶ Comprensibilmente, in casi come questi, le parole contano meno delle note.

4. Conclusioni

Il senso ultimo di un libretto lo dà la musica. Ma sull'interpretazione de *Il cordovano*, che eccede l'ambito puramente verbale, i critici non si sono ancora messi d'accordo. C'è chi ritiene che Petrassi abbia assecondato le istanze comunicative del testo teatrale e chi, invece, è convinto che le abbia tenute in scarsa considerazione.¹⁷ Resta il fatto che il libretto punta a una comicità condivisibile e immediata: quella che provoca il «riso d'accoglimento» e la ricomposizione sociale nel segno di un'appartenenza comune, favorita appunto da stereotipi che fanno ridere tutte insieme un gran numero di persone.¹⁸ Goffredo Petrassi ne ebbe l'idea in un periodo tragico per l'Italia e per se stesso. Quello in cui aveva composto, tra l'altro, il dolente *Coro di morti*, da un testo di Leopardi, e il balletto *Ritratto di don Chisciotte*, ennesima evocazione dell'eroe illuso per eccellenza. Anche da questo punto di vista, l'avventura tutta terrena de *Il cordovano* non fu impresa da poco.

¹⁶ V. le note specifiche di Daniele Carnini, *ivi*, pp. 73-88.

¹⁷ Afferma Daniele Carini, *ivi*, nota 3, p. 74.: «La musica del *Cordovano* non si tira mai indietro nel sottolineare, in un modo, certo, rarefatto ed estremamente allusivo, le malizie di Cervantes». Ma per Virgilio Bernardoni, «Le articolazioni sceniche di un teatro virtuale», cit., p. 23, Petrassi «rivela un orientamento di per sé indifferente alle ragioni della narrativa drammatica».

¹⁸ Lucie Olbrechts-Tyteca, *Il comico del discorso. Un contributo alla teoria generale del comico e del riso*, Milano, Feltrinelli, 1977, pp. 16-17 e 20-21.

MANUELA RACCANELLO
Università di Trieste

Tradurre la ripetizione

Nell'ampio dibattito che ha per oggetto la traduzione letteraria, si colgono riflessioni puntuali sulla "negligenza" dei traduttori nei confronti della figura della ripetizione, anche quando è individuabile come elemento peculiare del tessuto prototestuale. Sono esemplari, a tale riguardo, le annotazioni critiche che Meschonnic riserva alla traduzione di Celan siglata da André du Bouchet¹, nonché alla traduzione dell'incipit di *Si par une nuit d'hiver un voyageur* (Seuil, 1981), spogliato vistosamente della tessitura iterativa su cui poggia la pagina di Calvino². L'infrazione – frutto, secondo Meschonnic, di una vera e propria ideologia – è evidente sia nell'ambito della poesia sia in quello della prosa ma, come avvisa Berman, «dans la mesure où la prose est considérée comme inférieure à la poésie, les déformations de la traduction sont ici mieux acceptées – quand elles ne passent pas inaperçues»³. Un'ulteriore miopia quindi, che investe anche l'ambito della critica della traduzione.

¹ “On s'étonne donc que des poètes, traduisant un poète, installent des omissions là où pas un mot n'est en trop : « Das Schneebett unter uns beiden, das Schneebett – Le lit de neige dessous l'un et l'autre, le lit » au lieu de « Le lit de neige sous nous deux, le lit de neige ». [...] « Lass uns sie waschen,/lass uns sie kämmen,/lass uns ihr Aug/himmelwärts wenden – Allons le laver, le peigner, tourner son œil vers le ciel », alors qu'il faut pour ce style de prière et ses assonances : « Allons le laver, allons le peigner, allons tourner son œil vers le ciel »”. Henri Meschonnic, *On appelle cela traduire Celan*, in H. M., *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, 1973, pp. 390-391.

² “Dans les seuls trois premiers paragraphes, le signifiant *leggere* « lire », vient neuf fois [...]. Dans la traduction, il n'y en a plus que six. Supprimé le premier *leggere* : « Tu vas commencer le nouveau roman [Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo], sans raison aucune de contrainte phraséologique ou syntaxique. Pourtant l'incipit lançait le motif, assez insistant pour être repérable, et qui fonde le mouvement du texte, par la reprise du verbe *lire*. [...] En deux pages, quinze suppressions de répétitions [...] : *Sull'amaca, se hai un'amaca*, « ou dans un hamac, si tu en as un » ; *Sul letto, naturalmente, o dentro il letto*, « Sur ton lit naturellement, ou dedans »... ”. Henri Meschonnic, *Le rythme comme éthique et poétique du traduire*, in H.M., *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999, pp. 218-219.

³ Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, « Les tours de Babel. Essais sur la traduction », Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1985, p. 68.

Questo *appauvrissement quantitatif* – il cui segno diminutivo si ripercuote sulla dimensione, oltre che retorica, semantico-ritmica del testo tradotto – è ascrivibile alla logica della «stérilisation de la “forme”»⁴, percepibile peraltro anche nel procedimento opposto dell'*allongement* e della *traduction hypertextuelle* in generale. La tendenza a eliminare la ripetizione trova spazio in un'acclimatazione indotta da una normativa pretestuosa e dalla condiscendenza verso l'esigenza di facilitare la decifrazione testuale, spesso riconosciuta come finalità traduttiva prioritaria.

A tale proposito si osservi come, in un'ottica assorbita completamente dal problema della ricezione testuale, Primo Levi rifletta sulla propria traduzione del *Prozess* kafkiano (*Il processo*, Einaudi, 1983, con il quale si inaugura la collana “Scrittori tradotti da scrittori”), dando rilievo al problema dell'iterazione lessicale:

Kafka non esita davanti alle ripetizioni, nel giro di dieci righe ripete tre, quattro volte lo stesso sostantivo. Questo io ho cercato di evitarlo perché nelle convenzioni italiane non c'è. Può darsi che sia un arbitrio, che invece anche in italiano la ripetizione sia funzionale a ottenere un certo effetto. Ma ho avuto pietà del lettore italiano, ho cercato di portargli qualcosa che non avesse un sapore troppo forte di traduzione⁵.

Non indugia invece, dinanzi alla ripetizione, Claudio Magris traduttore di Schnitzler; ma la problematica è stemperata dal fatto che in questo caso s'impone la resa del linguaggio all'interno del gioco scenico, quindi vincolato agli altri codici della rappresentazione drammatica:

Ho ripetuto intenzionalmente, a poca distanza e talora nella stessa frase, lo stesso vocabolo, anziché ricorrere a facili e più eleganti sinonimi, per rendere un “parlato” in cui non ci si preoccupa, nella pasticciata confusione del momento – del litigio, della sorpresa –, di esprimersi con finezza stilistica. Ho cercato insomma di far parlare questi personaggi come si parla, non come si scrive⁶.

Umberto Eco, riflettendo sulla sua traduzione di *Sylvie* di Nerval, riconosce la peculiarità della ripetizione, che va mantenuta in quanto «gioco di

⁴ Henri Meschonnic, *D'une linguistique à la poétique*, in H. M., *Pour la poétique II.*, cit., p. 347.

⁵ Primo Levi, *Un'aggressione di nome Franz Kafka*, in Marco Belpoliti (a cura di), *Conversazioni e interviste 1963-1987*, Torino, Einaudi, 1997, p. 190. Sulle traduzioni del romanzo di Kafka si esprime anche Milan Kundera (*Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993), ribadendo la necessità di preservare nel metatesto la ripetizione voluta dall'autore.

⁶ Claudio Magris, *Nota del traduttore*, in Arthur Schnitzel, *Le Sorelle ovvero Casanova a Spa*, trad. di Claudio Magris, Torino, Einaudi, 1988, p. 112.

corrispondenze (proprio nel senso baudelairiano del termine) che il testo instaura tra diverse immagini»⁷. Ciononostante il traduttore è costretto, per necessità, a ridurre determinate iterazioni:

Ho già fatto notare come un'apparente trascuratezza stilistica, quale la triplice ripetizione della parola *jardin* in poche righe, celi uno degli ennesimi ritorni nervaliani alla strategia simbolica del cerchio, e dunque occorrerebbe ripetere con lui tre volte la stessa parola. Tuttavia tutti i traduttori sono stati portati, me compreso, a rendere la seconda occorrenza (*un jardin d'enfant que j'avais tracé jadis*) come «giardinetto in miniatura», chiarendo dopo che il protagonista lo aveva tracciato da bambino. Soluzione quasi d'obbligo perché l'espressione nervaliana potrebbe disturbare persino il lettore francese odierno, dato che *jardin d'enfant*, al plurale, significa «giardino d'infanzia»⁸.

La riflessione di Eco sottolinea, come poche, la tensione che nasce dallo scontro tra la consapevolezza delle esigenze del testo originale, che mostra una cospicua densità di ritorni lessicali, e il limite imposto dall'atto traduttivo («Mi consolavo pensando che, se perdevo la parola, non perdevo l'immagine [...], e rimaneva il ricorrere del motivo»⁹).

Date queste brevi premesse, si sceglie di indagare sulla resa della ripetizione attraverso l'analisi contrastiva di un prototesto, *Zadig* di Voltaire, e di due suoi metatesti, nella fattispecie la traduzione di Riccardo Bacchelli (1938) e di Tino Richelmy (1974).¹⁰ L'elezione del *conte* voltairiano a oggetto del nostro percorso descrittivo è motivata dalla rilevante presenza del procedimento dell'iterazione che esso presenta, calato in una scrittura incisiva e netta, che tra

⁷ Umberto Eco, *Rilettura di Sylvie*, in Gérard de Nerval, *Sylvie*, trad. di Umberto Eco, Torino, Einaudi, 1999, p. 147.

⁸ *Ibidem*, pp. 147-148.

⁹ *Ibidem*, p. 148.

¹⁰ Nel nostro studio si fa riferimento a *Zadig, ou la Destinée*, in Voltaire, *Romans et contes*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1979; (per il confronto con la traduzione di Bacchelli si è tenuto conto dell'edizione Pléiade, 1932, curata da René Groos, risultata identica, per le parti da noi citate, a quella del 1979). Per quanto riguarda le traduzioni si fa riferimento a: *Zadig, o il destino*, in *Romanzi e racconti*, trad. di Riccardo Bacchelli, Milano, Mondadori, "La Biblioteca romantica", 1938; *Zadig o il Destino*, trad. di Tino Richelmy, Torino, Einaudi, "Centopagine", 1974. Si è tenuto conto, inoltre, dell'ultima edizione della traduzione di Richelmy (Einaudi, 1997), revisione editoriale della prima, che comporta varianti anche nel nostro ambito d'indagine.

le altre caratteristiche poggia indubbiamente su una «agilité de manœuvre qui ménage souverainement les répétitions»¹¹.

Dall'*Épître dédicatoire*, in cui il pathos del momento adulatorio è contrassegnato in gran parte da procedimenti anaforici e da parallelismi sintattici¹², alla conclusiva antimetabole («On bénissait Zadig, et Zadig bénissait le ciel», p. 117), tutto il *conte* è permeato da forme ripetitive, a volte con funzione unicamente coesiva, più spesso con grande incisività retorica. Nelle pagine voltairiane si ritrova la tipologia iterativa descritta da Louis de Jaucourt nell'*Encyclopédie* dapprima *en grammarien* e poi nell'ottica dell'arte oratoria. Alle «répétitions nécessaires pour la régularité du style, ou pour la netteté» e alle «répétitions élégantes [...] qui contribuent à la politesse & à l'ornement» si affianca la forza retorica dell'iterazione che s'irradia in tutto il dettato, sottolineandolo con un'«abondance vigoureuse qui fait le discours, plein de verve, roule à grands flots, & emporte tout avec elle»¹³.

Dal punto di vista della coesione testuale la distribuzione lessicale iterativa viene quasi sempre preferita alla possibile varietà sinonimica e comporta una serie di richiami uguali entro i limiti di una stessa frase, oppure a distanza, valicando anche i confini dei capitoli. Affidando la designazione dello stesso referente quasi sempre allo stesso sintagma, Voltaire forgia un linguaggio chiaro ed efficace, in sintonia con l'intento didascalico dell'opera, intento che nel *conte* governa, assieme a quello polemico, l'immaginazione letteraria. Inoltre la ripresa degli stessi significanti sostiene il testo intorno a rimandi sonori e alla regolarità ritmica di simmetrie formali, in particolare binarie e ternarie.

Spesso la ripetizione del sintagma pieno, in luogo di riprese pronominali, assolve a una funzione che non è soltanto coesiva:

¹¹ Jean Starobinski, *Le fusil à deux coups de Voltaire*, in J. S., *Le remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris, Gallimard, 1989, p. 126.

¹² L'ostacolo, nonostante il quale la sultana Sheraa si mostra saggia e perspicace, viene scandito da una sequenza di proposizioni contraddistinte dall'anafora, per cui il merito della donna viene enfatizzato: «quoique vous soyez dans le printemps de votre vie, quoique tous les plaisirs vous cherchent, quoique vous soyez belle, et que vos talents ajoutent à votre beauté; quoiqu'on vous loue du soir au matin [...], cependant vous avez l'esprit très sage et le goût très fin» (pp. 55-56). La ripresa anaforica di *vous êtes*, calata in una matrice sintagmatica che viene ripetuta, distingue un altro segmento dell'*Épître*, che sottolinea le qualità della sovrana: «Vous êtes discrète, et vous n'êtes point défiante; vous êtes douce sans être faible; vous êtes bienfaisante avec discernement [...]» (p. 56).

¹³ Article *Répétition*, *L'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert*, CD-ROM, Paris, REDON, 2003-2004.

Il remarqua surtout que les babouches de sa femme étaient bleues, et que les babouches de Zadig étaient bleues, que les rubans de sa femme étaient jaunes, et que le bonnet de Zadig était jaune [...]. (p. 77)

In questo caso la ripresa lessicale enfatizza il cruccio di Moabdar, il quale riconosce nella comunione cromatica di Astarté e Zadig la loro intesa sentimentale. Si nota anche che l'iterazione dei termini è supportata dalla moltiplicazione di un uguale *moule syntaxique*: una doppia strategia ripetitiva, non rara nel *conte* come si è già detto, che organizza il materiale testuale, traendone il massimo effetto.

Altrove l'impiego della ripetizione risponde a esigenze diverse, parodistiche, in questo caso:

Il [Itobad] portait une armure d'or émaillée de vert, un panache vert, une lance ornée de rubans verts. (p. 107)

A Itobad spetta un ritratto esteriore piuttosto esauriente se si tiene conto che la raffigurazione dei personaggi voltairiani è in generale stringata, se non condensata in un ellittico *nom-portrait*. La maggiore parentesi descrittiva è dispiegata in realtà per sortire un effetto di dissonanza. La perfezione del cavaliere, che la sequenza sembra suggerire, si rivela da subito soltanto formale, poiché la nota monocroma che la pervade – simbolo di vigliaccheria e di falsità – è un gustoso anticipo di quanto Itobad manifesterà ampiamente nel proseguo del *conte*.

Da queste brevi esemplificazioni si vede come lo schema ripetitivo converga nel meccanismo linguistico di *Zadig*, che non deve essere un *bavardage* insensato, né tanto meno tedioso, come annunciato nell'*Approbation*. Sotto la vernice orientale si plasma un «ouvrage qui dit plus qu'il ne semble dire» (p. 55), con tutta l'efficacia dei *contes philosophiques*, «allegre vendette contro la filosofia compiute attraverso l'immaginazione letteraria»¹⁴ e modellate dalla ragione illuminista.

Prima di passare all'analisi della traduzione di Riccardo Bacchelli, va ricordato che essa s'inserisce nel progetto di Giuseppe Antonio Borgese il quale nel 1930, con la creazione della collana "Biblioteca romantica" (1930-1942) Mondadori, vuole ampliare l'orizzonte della cultura letteraria italiana, aprendola alla prosa straniera più emblematica. Con lo slogan "I grandi scrittori romantici stranieri divengono scrittori classici italiani", prende corpo un'iniziativa che si configura come una novità editoriale, in primo luogo perché per la maggior parte i traduttori sono autori di chiara fama.

¹⁴ Italo Calvino, *Filosofia e letteratura*, in I. C., *Saggi*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, I Meridiani, 1995, vol. I, p. 194, (in precedenza in "Fiera letteraria", n. 43, 26 ottobre 1967).

Sulla risultanza di tale scelta s'interroga Italo Calvino, sottolineando la dissonanza di alcuni abbinamenti proposti dalla collana borgesiana, come Palazzeschi-Daudet o Bontempelli-Chateaubriand¹⁵. Non si sottrae all'evidenziazione critica la diade Bacchelli-Voltaire, vista come un'«altra coppia sensazionale [...] dove s'incontrano posata corpulenza e scattante asciuttezza»¹⁶. Segue la stessa scia il rilievo di Gianfranco Contini, secondo il quale soltanto una "storiografia letteraria della necessità" potrebbe in qualche maniera razionalizzare l'"evento sorprendente" quale appare la versione bacchelliana dei *Romanzi e racconti* voltairiani:

Per il resto, quando si pensi che il Voltaire va in vetrina lo stesso anno che il primo tomo del *Mulino del Po*, dove l'adesione all'etica dello storicismo tocca il suo vertice, e il vincolo poetico a una terra e a un secolo viene sancito nella fantasia con modi generosi e agiati, il contrasto non potrebbe immaginarsi più violento¹⁷.

Se, come ha fatto Contini con il *Candido* bacchelliano, percorriamo le pagine di *Zadig, o il destino* muniti di "un piccolo contatore Geiger", incontriamo numerosi getti radioattivi che convergono nell'esuberante eco della grammatica molinaresca¹⁸, in una corposità che elude l'equivalenza con la sobria conduzione voltairiana.

Nel segno della propria letterarietà Bacchelli varia la sequenza ordinaria dei costituenti frastici, che tende ad anticipare («le nombre redoubla», p. 93 > «raddoppiaron costoro di numero», p. 63; «[il] conçu de l'estime pour lui», *ib.* > «Molto gli piacque Zadig», *ib.*; «et ils partirent ensemble», p. 110 > «e insieme partirono», p. 82; ecc.). Non di rado la variante distributiva si combina con altre formule, come l'insistito impiego del nesso congiuntivo, che struttura razionalmente l'enunciato e scalza la giustapposizione originaria¹⁹:

¹⁵ «Palazzeschi-Daudet: qui l'accostamento direi che suona riduttivo per gli estri del poeta e narratore fiorentino, quasi lo si volesse rinserrare (e questa era, credo, la tendenza della critica dell'epoca) nelle dimensioni d'una bonaria caricatura provinciale. E che dire di Bontempelli-Chateaubriand? l'uno col suo amore della geometria e della lucidità e l'altro tutto lussureggiante e contrasto di luci e d'ombre?», Italo Calvino, *La «Biblioteca romantica» Mondadori*, in I. C., *Saggi, cit.*, vol. II, p. 1725.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Gianfranco Contini, *Bacchelli traduttore*, in G. C., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1972, p. 283.

¹⁸ Cfr. Riccardo Bacchelli, *Paradosso del romanzo*, "La Cultura", XI, 4, 1932, pp. 680-688.

¹⁹ A questo proposito si sottolinea il reiterato uso, da parte di Bacchelli, della coniugazione sindetica in luogo dell'asindeto voltairiano, strategia primaria dello *style coupé*: «[...] on distribua aux habitants tout l'or qu'il avait apporté ; sa personne fut exposée au vente dans la place publique.», p. 82 > «[...] agli abitanti fu distribuito

Une grande lice bordée d’amphithéâtres magnifiquement ornés fut formée à quelques lieues de la ville. Les combattants devaient s’y rendre armés de toutes pièces. (p. 106)

Fu preparata, entro un anfiteatro magnificamente adorno, una vasta lizza a poche leghe dalla città, dove i combattenti dovevano convenire armati di tutto punto. (p. 77)

La sintassi voltairiana, «dove, nella povertà del glutine subordinante [...] la coesione è affidata alla stessa rapidità»²⁰, si trasforma in Bacchelli in altre architetture, più consone al proprio andamento periodale e, sul piano lessicale, al gusto per l’estensione²¹:

Enfin Zadig combattit à son tour : il désarçonna quatre cavaliers de suite avec toute grâce possible. (p. 107)

Finalmente fu la volta di Zadig, che buttò d’arcione quattro cavalieri uno dietro l’altro, colla maggior grazia possibile. (p. 79)

Nel dettaglio la resa del lessico comporta spesso modulazioni elevate («il en profita sans tarder», pp. 95-96 > «ne approfittò senza por tempo in mezzo», p. 66; «la dame releva son voile d’une main tremblante», p. 100 > «la dama rilevò con mano tremula il velo», p. 70; «il le fit tomber sur le sable», p. 107 > «lo traboccò sull’arena», p. 78; ecc.). Altre volte si assiste a un’elevazione del tono, che connota liricamente l’“esperimento”²² bacchelliano («il fut tenté de croire que tout était gouverné par une destinée cruelle», p. 109 > «fu tentato di credere all’universal governo di un destino crudele», p. 81).

Nella traduzione di Bacchelli non compare l’*Approbation*, che introduce la finzione letteraria del manoscritto ritrovato. Tale omissione non è dovuta a una disattenzione per il paratesto – spesso evidente nelle traduzioni –, ma al fatto che l’edizione francese dei *contes* cui fa riferimento lo scrittore bolognese è quella curata da René Groos (Paris, Pléiade, 1932), che a sua volta adotta l’*édition encadrée* (1775), che non comprende l’*Approbation*.

La traduzione di Tino Richelmy appare nella collana einaudiana “Centopagine”, diretta da Italo Calvino. Nata all’inizio degli anni Settanta, la

tutto l’oro che aveva con sé, e la sua persona fu messa in vendita nella pubblica piazza.», p. 51; «Moabdar mourut percé de coups. Missouf tomba aux mains des vainqueurs», p. 102 > «Moabdar morì trafitto dai colpi, e Missuf cadde nelle mani del vincitore», p. 73, ecc.

²⁰ Gianfranco Contini, *op. cit.*, p. 283.

²¹ Cfr. Maurizio Vitale, *Sul fiume reale. Tradizione e modernità nella lingua del “Mulino del Po” di Riccardo Bacchelli*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1999.

²² Sulla definizione di “esperimento” si veda R. Bacchelli, *Nota sui “Romanzi e racconti”*, in Voltaire, *Romanzi e racconti*, *cit.*, pp. 749-753.

collana offre, oltre alla pubblicazione di diversi inediti della letteratura italiana, la rilettura dei classici, dei «grandi narratori d'ogni tempo e d'ogni paese, presentati non nelle loro opere monumentali, non nei romanzi di vasto impianto, ma in testi che appartengono a un genere non meno illustre e nient'affatto minore: il “romanzo breve” o il “racconto lungo”»²³. La collana si connota in quanto “sede naturale” di ritraduzioni – come nel caso di *Zadig* – e di traduzioni già esistenti nel catalogo della casa editrice torinese.

Quando traduce il *conte* voltairiano, Richelmy gode di una certa celebrità per la raccolta poetica *L'arrotino appassionato* (Einaudi, 1965), che rivela un gusto accentuato «non solo quanto al lessico, che a forme correnti, e perfino scientifiche, ne mescola di letterarie, desuete o addirittura aulicizzanti (anche, taluna, di proprio conio), ma quanto a ricerca tecnica, sintattico-prosodica»²⁴. Per il poeta piemontese l'esperienza traduttiva è già iniziata negli anni Cinquanta con *Commedie e proverbi* di Musset (1952), e proseguita con *Le Georgiche* virgiliane (1955) e con le *Favole* di Fedro (1959), in cui egli si giova, «a riscattare il tono discorsivo e narrativo, di preziosità amene, com'è solitamente giusto nella favola»²⁵. Nelle pagine di Virgilio, al quale ritorna con la traduzione delle *Bucoliche* (1970), Richelmy ritrova «appieno i suoi mondi, quello concreto e quello del sogno, l'Arcadia e il rustico. Per le *Bucoliche* si cimenta addirittura con grande agio nella sublime terzina di endecasillabi, ancora corretta dalle malizie del linguaggio, questa grande risorsa della sua scrittura»²⁶.

In tarda età²⁷, la maestria artigianale dell'«arrotino» buono ad affilare endecasillabi e settenari, persino bisillabi, a trovare rime di suono netto e argentino»²⁸, si rinnova con *La lettrice di Isasca* (1986), mentre l'esperienza del traduttore si chiude con *La tentazione di sant'Antonio* (1990), versione dell'opera flaubertiana che gli vale il Premio “Monselice”.

Zadig, tradotto da Richelmy, conosce una ristampa nel 1992, destinata unicamente agli abbonati dell'“Unità”, e una edizione con testo a fronte (Einaudi, 1997), in cui rispetto alla precedente si ravvisa una serie di varianti, risultanza di una revisione “editoriale” non palesata in ambito paratestuale, secondo un'abitudine manchevole che non viene riservata solo ai cambiamenti

²³ Italo Calvino, *Una nuova collana: i “Centopagine” Einaudi*, in I. C., *Saggi*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, I Meridiani, 1995, vol. II, p. 1718, (quartino di presentazione alla collana, 1971).

²⁴ Arnaldo Bocelli, *L'arrotino appassionato*, “Il Mondo”, maggio 1965, p. 18.

²⁵ Carlo Carena, *Pagini semplici ed elette*, “La Stampa”, 28 febbraio 1991, p. 20.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Agostino (Tino) Richelmy nasce a Torino nel 1900 e muore a Collegno nel 1991.

²⁸ Attilio Bertolucci, *Quando l'uomo si fece contadino*, “Panorama”, 13 aprile 1986, p. 25.

postumi. Le modifiche, comunque, non alterano la fisionomia del traduttore, che resta sostanzialmente intatta, e non invalidano la determinazione della sua “position traductive”²⁹, imprescindibile per l’indagine critico-comparativa che si vuole condurre. La revisione del testo tradotto da parte di un collaboratore interno rientra in un consolidato uso editoriale; nel nostro caso essa si connota, nel complesso, come una necessaria operazione correttiva, che nulla ha da spartire con certe rettifiche stilistiche invasive che a volte, differentemente motivate, trasformano il lavoro del traduttore³⁰.

L’anonimo revisore introduce innanzitutto l’*Approbation*, la cui precedente omissione può essere giustificata con l’aderenza a un’edizione francese che non la contempla – come già osservato per Bacchelli –, sulla quale non si ricava alcuna informazione in ambito paratestuale³¹. Vengono corretti inoltre certi tradimenti sbagliati («[babouches] bleues», p. 77 > «[pantofole] aguzze», p. 35 > «[pantofole] azzurre», p. 69; «un si brave homme», p. 93 > «così bravo», p. 59 > «così valoroso», p. 111; «un château assez fort», p. 93 > «un castello molto forte», p. 59 > «un castello fortificato», p. 111), e calchi impropri («plus belle que la reine», p. 75 > «più bella che la regina», p. 30 > «più bella della regina», p. 61). Si ripara a un certo uso della forma pronominale atona e tonica («sur son passage», p. 67 > «sul passaggio di lui», p. 20 > «sul suo passaggio», p. 41; «tout le monde me regrettait», p. 102 > «tutti quanti rimpiangevano me», p. 70 > «tutti quanti mi rimpiangevano», p. 133), a omissioni importanti nell’economia del *conte* («un cordeau bleu», p. 78 > «un laccio di corda», p. 36 > «un laccio azzurro di corda», p. 69), ecc. Una certa attenuazione semantica ripristina il dettato dell’originale («j’ai pensé être empalé», p. 83 > «temetti d’esser suppliziato al palo», p. 43 > «temetti d’esser impalato», p. 83) e stempera alcune connotazioni aggiuntive di Richelmy («sa tendre épouse», p. 62 > «la sposa tenerella», p. 12 > «la tenera sposa», p. 25; «ayant beaucoup bu», p. 89 > «essendosi imbibito di vino», p. 52 > «avendo alquanto bevuto», p. 99, ecc.).

Nell’insieme, per la compiaciuta dislocazione stilistica verso il passato e il conseguente tratto arcaico, l’idioletto del traduttore resta, come nella prima

²⁹ Cfr. Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne, cit.*, pp. 73-75.

³⁰ Macroscopico, a tale riguardo, il discusso intervento di rettifica operato da Paolo Serini sulla traduzione della *Recherche proustiana* di Natalia Ginzburg. Cfr. Lorenzo De Carli, *Proust. Dall’avantesto alla traduzione*, Milano, Guerini e Associati, 1992, pp. 189-222.

³¹ Si sottolinea che alcune edizioni novecentesche dei *Romans et contes* di Voltaire adottano l’*édition encadrée* (1775) o la Kehl (1784), in cui *Zadig* compare senza l’iniziale *Approbation*.

edizione, ascrivibile all'ossimoro di "modernissimo antico"³², ellissi descrittiva che la critica ha forgiato per la sua produzione poetica. Un *verniss de maîtres* avvolge in particolare i sostantivi e i predicati («cires», p. 85 > «faci», p. 47; «bonhomme», p. 98 > «meschinello», p. 66; «bûcher», p. 85 > «pira», p. 46; «repas», p. 111 > «refezione», p. 85; «l'hermite soutint», p. 112 > «l'eremita opinò», p. 85, ecc.), connotando il lavoro traduttivo come un *rewriting* iperletterario. Inoltre il «gusto [...] per la preziosa o curiosa scelta dell'aggettivazione»³³, evidenziato da Montale nella poesia di Richelmy, caratterizza anche le pagine del *conte* («funeste», p. 60 > «ferale», p. 10; «petit», p. 79 > «menomo», p. 38; «ancien», p. 86 > «vetusto», p. 48, ecc.). A ciò si aggiungono forme grafiche che, se spiegabili in Bacchelli, risultano obsolete negli anni Settanta: la prostesi (*isposa, sperimentare*) oltre all'allotropia, (*leggiero/leggero; testimoniao/testimone; giuoco/gioco; lagrime/lacrime*, ecc.), che denuncia un'oscillazione d'uso ormai sorpassata, e a qualche variante letteraria (*abbruciare*) e popolare (*riescire*).

Per quanto riguarda la ripetizione, l'edizione del 1997 differisce dalla precedente per alcune varianti che non sono introdotte con l'intenzione di rispettare la ripresa anaforica dell'originale, né la costante elusione voltairiana della ricerca sinonimica:

L'ainé lui bâtit un tombeau, le second augmenta d'une partie de son héritage la dot de sa sœur ; chacun disait : « C'est l'ainé qui aime le mieux son père ; le cadet aime mieux sa sœur ; c'est à l'ainé qu'appartiennent les trente mille pièces. »
Zadig les fit venir tous deux l'un après l'autre. Il dit à l'ainé [...]. (p. 72)

Il figlio più vecchio gli innalzò un monumento funebre, il più giovane accrebbe la dote della sorella con una parte della propria eredità. La gente diceva: – Il figlio più vecchio era più affezionato al padre, il giovane *lo è di più alla sorella. Le trentamila monete d'oro spettano al maggiore.
Zadig li chiamò a sé uno per volta. Disse al più vecchio [...]. (p. 27, ed. 1974)

Il primogenito gli innalzò un monumento funebre, il più giovane accrebbe la dote della sorella con una parte della propria eredità. La gente diceva: – Il figlio maggiore era più affezionato al padre, il giovane *lo è di più alla sorella. Le trentamila monete d'oro spettano al primogenito.
Zadig li chiamò a sé uno per volta. Disse al maggiore [...]. (p. 53, ed. 1997)

³² Si impiega qui l'ossimoro con cui Pisani intitola la sua celebrazione di Richelmy in occasione del conferimento del premio "Monselice" per la traduzione (*Un modernissimo antico*, 20 (1990), vol. XIII, pp. 179-181).

³³ Eugenio Montale, *Ecco l'arrotino*, "Corriere della Sera", 21 marzo 1965, p. 13.

Altre modifiche ristrutturano invece il dettato originale, privo di iterazioni, come nel caso dell'epanalessi con cui Richelmy incide maggiormente il tratto («ses yeux se couvrent de ténèbres», p. 120 > «gli occhi, gli occhi gli si ottenebrarono», p. 96 > «gli occhi gli si ottenebrarono», p. 181). Questo tipo di ripristino è però piuttosto raro, per cui l'idioletto del traduttore conserva la geminazione di segno enfatico («mille différences», p. 62 > «mille e mille differenze», p. 12; «tant de huées», p. 109 > «tanti e tanti fischi», p. 80, ecc.), che a volte culmina, rafforzando l'iconicità e il ritmo del dettato:

[...] elle essayait à plusieurs reprises ses yeux, dont les larmes recommençaient toujours à couler. (p. 100)

Ella si tergeva più e più volte gli occhi, da cui le lagrime più e più volte ricominciavano a scendere. (p. 129)

In generale l'introduzione della ripetizione, da parte di Richelmy, in certi passi di *Zadig* che non la contemplano, non compensa, come vedremo, la prassi opposta – più massiccia – dell'espunzione del tratto iterativo dell'originale. La fluttuazione tra aggiunta e detrazione della ripetizione si ascrive a una certa arbitrarietà di movimento, che il traduttore si concede nei confronti del testo voltairiano.

Come si è già ricordato, il meccanismo iterativo è piuttosto vivace in *Zadig*; nelle sue diverse manifestazioni, la somma di uguali appare tanto più evidente dato l'alveo della scrittura voltairiana, che è ellittica e che «procède [...] par toutes les formes de la soustraction»³⁴. Oltre alla valenza coesiva della ripresa anaforica, che concede poco spazio alla sinonimia, la strategia ripetitiva «serve all'*amplificatio* emozionale»³⁵ del dettato, che intorno a essa si organizza. Come una lente d'ingrandimento «la répétition peut «grossir» l'événement, «augmenter» les choses»³⁶, e di fatto dilata, con la sua portata figurale, molti passi del *conte* voltairiano, riattivando un lessico minimale e strutture sintattiche molto semplici.

In un testo il fenomeno ripetitivo può investire, innanzitutto, la dimensione tipografica, mostrandosi una tipologia interessante nell'ampio ventaglio della *répétition formelle*³⁷. In *Zadig* questo fenomeno si ravvisa nell'iterato uso del

³⁴ Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 124.

³⁵ Heinrich Lausberg, *Elementi di retorica*, (trad. di Lea Ritter Santini), Bologna, Il Mulino, 1989, p. 132.

³⁶ Groupe μ, *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970, p. 135.

³⁷ «La répétition formelle peut porter sur des graphèmes (répétition graphique) ou sur un type d'impression du texte (répétition typographique) [...] ; sur des phonèmes (répétition phonique), des mots (répétition lexicale), ou des moules syntaxiques (répétition syntaxique) – toutes reprises qui concernent aussi bien le langage oral que

carattere aldino, riservato alle enunciazioni altrui, esterne al tessuto testuale. La connotazione autonimica si realizza in maniera piuttosto ridondante, poiché il modalizzatore tipografico viene anticipato da didascalie metalinguistiche per lo più invariate:

C'était une fête solennelle qui s'appelait *le bûcher du veuvage*. (p. 86)

Le seigneur du château était un de ces Arabes qu'on appelle *voleurs* [...].
(p. 93)

On m'a dit depuis que son nom signifie en langue égyptienne *la belle capricieuse*. (p. 102)

La galerie obscure fut appelée *le corridor de la tentation*. (p. 119)

Il y avait une ancienne loi qui défendait aux rois d'aimer une de ces femmes que les Grecs ont appelées depuis *boopies*. (p. 122)

Oltre a sottolineare la polifonia – esotica – che irrompe nel testo, il corsivo proietta *en gros plan* sulla pagina termini che, al di là della finzione letteraria, rimandano a una dimensione polemica molto cara all'autore:

On était étonné de voir qu'avec beaucoup d'esprit il n'insultât jamais par des railleries à ces propos si vagues, si rompus, si tumultueux, à ces médisances téméraires, à ces décisions ignorantes, à ces turlupinades grossières, à ce vain bruit de paroles, qu'on appelait *conversation* dans Babylone. (p. 57)

Così come viene descritta, la *conversation* di Babilonia si identifica con il cacofonico «chamaillis de cent propos croisés»³⁸ dei salotti francesi, con quelle «conversations générales [qui] ne sont qu'une perte irréparable de temps», come scrive Voltaire à Mme du Deffand, e antitetiche al *conte*, come esplicita la dedica di Sadi alla favorita :

J'espère même que, quand vous serez lasse des conversations générales [...], je pourrai trouver une minute pour avoir l'honneur de vous parler raison. (p. 56)

Il corsivo viene reso sempre da Bacchelli, che oltre a ciò itera, al pari dell'originale, lo stesso predicato (*appeler* > *chiamare*) nelle didascalie che precedono il differente carattere tipografico, conformandosi all'identità lessicale

le langage écrit», Madeleine Frédéric, *La répétition. Étude linguistique et rhétorique*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1985, p. 130.

³⁸ Voltaire, *La Vie de Paris et de Versailles*, cit. in André Magnan, *Inventaire Voltaire, (Conversation)*, Paris, Gallimard, 1995, p. 318.

che nel *conte* si associa volentieri alla similarità tematica³⁹, disseminando il testo di *Leitmotiv*.

Improntato alla varietà è invece il procedimento di Richelmy. Il carattere alдино viene reso solo in parte o sostituito con un altro modalizzatore⁴⁰, pratica arbitraria non rara nel passaggio interlinguistico. Nell'eterogeneità delle soluzioni si coglie un tentativo di normalizzazione da parte del traduttore, che vede il corsivo appropriato per il termine unico ma non all'estensione del sintagma, indipendentemente dall'uguale funzione che riveste per entrambi. La revisione editoriale del 1997 ripara all'inosservanza di Richelmy, a eccezione di *la belle capricieuse* > «la bella capricciosa». Scompare, nella traduzione dello scrittore torinese, anche l'omogeneità delle didascalie, che nell'originale si concretizza nella ripetizione dello stesso verbo variamente coniugato, una sorta di poliptoto a distanza.

Per quanto riguarda l'iterazione lessicale, nel *conte* voltairiano si riscontra l'ampio repertorio della *répétition différée*⁴¹.

In *Zadig* è tutt'altro che rara la ripresa lessicale pura in una parte qualsiasi del periodo, anche quando questo non è protratto al punto da ricorrere all'ausilio della replica perché la coesione testuale risulti chiara:

Un marchand passa, il la lui vendit à vil prix, et prit du marchand une robe et un bonnet long. (p. 109)

Or venne a passare un mercante, che gliela comprò a vil prezzo, dandogli una veste e un berretto lungo (B p. 81)

Passava un mercante ed egli gli vendette a basso prezzo quell'armatura, acquistando da lui un abito e un lungo berretto. (R pp. 80-81)

Nel passo riportato si nota che la ripetizione lessicale (*marchand*), oltre a quella fonetica data dagli omofoni *prix* e *prit*, converge in modo funzionale nella rapidità paratattica, che attiva una tessitura dalle maglie serrate. La velocità con cui *Zadig*, sdegnato, si disfa dell'armatura verde che è stato

³⁹ Nella traduzione di Bacchelli si legge: «[...] che in Babilonia chiamavasi *conversazione*», p. 23 (si nota l'uso arcaico dell'enclisi pronominale); «Questa festa solenne si chiamava *il rogo della vedovanza*», p. 55; «[...] uno di quegli arabi che si chiamano *ladri*», p. 63; «La galleria scura fu chiamata *il corridoio della tentazione*», p. 93; «[...] che poscia i greci chiamarono *boopis*», p. 98.

⁴⁰ In Richelmy si legge: «[...] che in Babilonia passavano per *conversazione*», p. 5; «Era una festa solenne detta la pira della vedovanza», p. 47; «[...] uno di quegli arabi che hanno il nome di *ladroni*», p. 57; «Mi si disse in seguito che quel nome, in lingua egiziana, significa «la bella capricciosa»», p. 70; «L'andito semibuio fu chiamato il corridoio della tentazione», p. 95; «[...] uno di quei tipi di donne che i greci chiamarono poi *boopie*», p. 99.

⁴¹ Cfr. Madeleine Frédéric, *op. cit.*, pp. 158-163.

costretto a indossare con l'inganno e che lo identifica iniquamente come cavaliere perdente, si realizza sulla pagina con un ritmo vivace – dove ha gran parte l'ossitono – e con l'immediatezza delle immagini, che poggiano su una evidente economia lessicale.

Bacchelli ricorre a una doppia modulazione, che gli permette d'introdurre una forma pronominale in luogo della seconda occorrenza di *marchand*. L'operazione comporta un nuovo andamento periodale; si osserva infatti che l'architettura frastica diventa ipotattica, oltre a venir introdotta da *Or*, che ha valore congiuntivo. Tale aggiunta rimanda a una peculiarità dello scrittore bolognese, sempre propenso all'uso di modalità connettive «che assolvono il compito letterario di strutturare razionalmente [...] gli elementi dell'enunciato»⁴², in dissonanza con il testo originale, frantumato spesso dall'asindeto.

Anche Richelmy elimina la ripetizione lessicale, preferendo forme pronominali che sottraggono la nettezza di un linguaggio che fa della replica una sua peculiarità. Come in Bacchelli, questa variante si somma ad altre, che incidendo in particolare sulla struttura del periodo, restituiscono un *tempo* rallentato.

Non si insiste sull'iterazione fonetica derivata nell'originale dalla coppia omofona *prix/prit*, data l'impossibilità di trovare in italiano traducanti adeguati a riprodurla.

La distribuzione ripetitiva di termini unici e di sintagmi è un meccanismo particolarmente funzionale in certi passi del *conte*. Si pensi all'efficacia argomentativa dell'angelo Jesrad, che ricalcando l'assunto della teodicea leibniziana, persuade Zadig a riconoscere l'esistenza di un creatore giusto e immensamente potente:

Alors, reprit Jesrad, cette terre serait une autre terre ; l'enchaînement des événements serait un autre ordre de sagesse ; et cet autre ordre, qui serait parfait, ne peut être que dans la demeure éternelle de l'Être suprême, de qui le mal ne peut approcher. Il a créé des millions de mondes dont aucun ne peut ressembler à l'autre. Cette immense variété est un attribut de sa puissance immense. Il n'y a ni deux feuilles d'arbre sur la terre, ni deux globes dans les champs infinis du ciel, qui soient semblables [...]. Les hommes pensent que cet enfant qui vient de périr est tombé dans l'eau par hasard, que c'est par un même hasard que cette maison est brûlée ; mais il n'y a point de hasard : tout est épreuve, ou punition, ou récompense, ou prévoyance. (p. 114)

Allora, riprese Gesrad, questa terra sarebbe stata un'altra *; la concatenazione degli eventi sarebbe un diverso ordine di saggezza, e questo * sarebbe perfetto, e non può sussistere se non nella dimora dell'Essere supremo, a cui non può accostarsi il male. Ha creato milioni di mondi senza che uno possa somigliare all'altro, e questa varietà immensa è

⁴² Maurizio Vitale, *op. cit.*, p. 30.

attributo della sua immensa potenza. Non si somigliano due foglie in terra, non due globi nei campi infiniti del cielo [...]. Gli uomini credono che il ragazzo perito poco fa sia caduto nell'acqua per caso, e che pure per caso sia bruciato quel fabbricato. Ma non esiste il caso, e tutto è prova, ovvero punizione, o ricompensa o provvidenza. (B pp. 86-87)

Allora, – riprese Jesrad, – questa * non sarebbe la terra, la concatenazione degli avvenimenti sarebbe l'ordine di una differente saggezza, e un tale ordine, che sarebbe perfetto, può esistere soltanto nell'eterna dimora dell'Essere supremo, cui nessun male può accostarsi. Egli ha creato milioni di mondi e non ve n'è neppure uno che rassomigli a un altro. L'immensa varietà è un attributo della sua immensa potenza. Non si trovano sulla terra due foglie d'albero identiche a loro né tra i campi infiniti del cielo due globi uguali. [...] Gli uomini pensano che quel ragazzo perito or ora sia caduto casualmente nell'acqua, e che quella casa sia pur bruciata per caso, ma il caso non esiste: tutto è prova, ovvero punizione, o ricompensa, o provvidenza. (R p. 88)

L'intenzione suasiva dell'angelo necessita di immagini che esemplifichino i concetti in modo netto e convincente; la replica lessicale, rafforzata dall'ostensione della deissi, risponde a tale esigenza, permeando l'enunciato di una certa enfasi, che culmina nell'icasticità del tricolon conclusivo.

Le traduzioni non aderiscono totalmente alla trama iterativa e probabilmente non per impossibilità dettate dalla nuova forma linguistica, quanto per la resistenza alla ripetizione. L'espunzione *tout court* degli elementi considerati più ridondanti, la cui visibilità si spegne in pronomi indefiniti e dimostrativi, è il rimedio più eclatante. All'omissione si affianca la strategia della trasposizione (*par un même hasard > casualmente*), con la quale Richelmy stempera il triplice *hasard*. In esempi successivi si vedrà che i traduttori attingono anche al ventaglio sinonimico, prescindendo dalla motivazione retorica della ripetizione.

Nel passo originale oltre all'iterazione lessicale si nota la replica parziale di una costruzione sintattica (*Il n'y a ni deux feuilles d'arbre sur la terre, ni deux globes dans les champs infinis du ciel*). Nella resa di Bacchelli, elegantemente sobria, i due costrutti sintattici accentuano il loro parallelismo, che resta incompleto, come nell'originale, per l'assenza del secondo predicato, dovuta allo zeugma su cui si struttura l'insieme e alla specificazione finale (*Non si somigliano due foglie in terra, non due globi nei campi infiniti del cielo*). Richelmy imprime un nuovo movimento ai costituenti del segmento (*Non si trovano sulla terra due foglie d'albero identiche a loro né tra i campi infiniti del cielo due globi uguali*), ricreando la parziale identità strutturale, accentuata dall'espansione *identiche a loro*, in parte speculare a *uguali*. Con due operazioni di segno inverso i traduttori – forse per l'incoraggiamento trovato nell'originale – amplificano l'identità dei due *moules* strutturali.

Pur non essendo sistematica, come mostra l'esempio succitato, la rinuncia alla ripetizione lessicale si rivela piuttosto ricorrente, con qualche scarto tra le due traduzioni:

Il devait revenir quatre jours après, avec les mêmes armes, et expliquer les énigmes proposées par les mages. S'il n'expliquait point les énigmes, il n'était point roi [...]. (p. 106)

Doveva tornare quattro giorni dopo colle stesse armi, e spiegare gli enigmi proposti dai magi, altrimenti non era re [...]. (B p. 77)

Doveva poi tornare quattro giorni dopo, con la stessa armatura di prima, e sciogliere gli enigmi proposti dai magi. Se non riusciva a spiegare gli enigmi non sarebbe re (R p. 76)

Per ovviare al doppio sintagma (*les énigmes*), nonché al poliptoto (*expliquer/expliquait*), Bacchelli opera una disinvolta amputazione testuale, denunciando in questo passo una netta ostilità nei confronti dello schema voltairiano. Richelmy replica il sintagma, ma elude la ripresa dello stesso predicato, ricorrendo alla sinonimia (*sciogliere/spiegare*).

Una certa precauzione stilistica porta in genere i traduttori a ridurre, se non a obliterare, il poliptoto, la cui presenza, piuttosto viva in *Zadig*, introduce il lettore alla ripetitività espressiva fin dalle prime battute dell'*Épître dédicatoire*, mostrandosi in seguito produttivo in tutto il *conte*:

Je vous offre la traduction d'un livre d'un ancien sage qui, ayant le bonheur de n'avoir rien à faire, eut celui de s'amuser à écrire l'histoire de Zadig, ouvrage qui dit plus qu'il ne semble dire. (p. 55)

Vi offro la traduzione di un libro del saggio antico, il quale ebbe la fortuna, con quella di non aver niente da fare, di divertirsi a scrivere la storia di Zadig: opera che dice più di quanto sembra. (B p. 21)

Vi offro la traduzione del libro d'un antico sapiente, che con la buona sorte d'essere libero e senza impegni, ebbe anche quella di passare suo tempo [il suo tempo; 1997] nello scrivere la storia di Zadig: un lavoro che dice più di quanto sembra. (R p. 3)

Con varianti di pertinenza strutturale Bacchelli ovvia, in parte, alla resa della sequenza polittotica *ayant/avoir/eut*, e dissolve la seconda con la sottrazione lessicale. Più radicale l'espunzione di Richelmy, alla quale si contrappone peraltro una diluizione del dettato (*bonheur* > *buona sorte*; *s'amuser* > *passare il suo tempo*), che culmina nella forma dittologica *essere libero e senza impegni*.

Svariati esempi documentano come Bacchelli – che nel romanzo molinresco mostra l'inclinazione al gioco verbale in genere, e in particolare una forte

attrazione per la paronomasia⁴³ – sia più pronto a restituire il poliptoto, mentre Richelmy propende per la *variatio*, al punto da compromettere la congruenza testuale (*andavano da lui per parlargli d'affari inesistenti, ma per averne uno con lui*):

Il était aussi sage qu'on peut l'être, car il cherchait à vivre avec des sages [...] et savait de la métaphysique ce qu'on en a su dans tous les âges. (p. 57)

Era savio quant'è possibile, poiché cercava di stare con savii [...] e di metafisica sapeva quel che fu noto in ogni età. (B p. 23)

Egli era perfettamente assennato, perché voleva vivere con gli uomini saggi [...] e della metafisica conosceva tutto ciò che in ogni tempo si è saputo. (R p. 5)

La plupart venaient lui parler des affaires qu'elles n'avaient point, pour en avoir une avec lui. (p. 74)

[...] le più venivano a parlargli di affari che non avevano, per averne con lui. (B p. 41)

Per lo più coteste signore andavano da lui per parlargli d'affari inesistenti, ma per averne uno con lui. (R p. 27)

Rara, rispetto alle frequenti forme polittotiche, la figura etimologica viene restituita nelle traduzioni, e con essa l'«intensificazione della forza semantica»⁴⁴ che comporta:

[...] il appela à son secours la philosophie, qui l'avait toujours secouru. (p. 76)

[...] chiamò in soccorso la filosofia che gli era sempre stata soccorrevole. (B p. 44)

[...] cercò aiuto nella filosofia, che sempre lo aveva aiutato. (R p. 34)

Nella vivace e densa descrizione del brigante Arbogad la figura etimologica «*débauché à table, gai dans la débauche*» (p. 93) viene mantenuta da Richelmy, la cui resa «*crapulone a tavola, gaio nella crapula*» (p. 57) ricalca felicemente la forma originale, mentre Bacchelli trova, come soluzione, la replica dello stesso termine, «*dissoluto a tavola, ma dissoluto allegro*» (p. 63), che comporta la congiunzione avversativa in luogo dell'asindesi.

Nel *conte* voltairiano è piuttosto evidente l'utilizzo dell'anafora, che campeggia fin dall'*Épître dédicatoire* – ripresa di *quoique vous soyez* e di

⁴³ Cfr. Maurizio Vitale, *op. cit.*, pp. 22-24.

⁴⁴ Heinrich Lausberg, *op. cit.*, p. 150.

quoique all'inizio di proposizioni contigue, per limitarci a un esempio –, resa puntualmente da Bacchelli (*per quanto siate; per quanto*) e ovviata da Richelmy, nonché la replica di proposizioni strutturate in modo uguale, con ampie riprese lessicali, che la permea con evidenza fino alla fine:

Si vous aviez été Thalestris du temps de Scander, fils de Philippe ; si vous aviez été la reine de Sabée du temps de Soleiman, c'eussent été ces rois qui auraient fait le voyage. (p. 56)

Si nota l'adesione alla formula originale, da parte di Bacchelli («*Se foste stata Talestri, al tempo di Scander, figlio di Filippo; se foste stata la regina di Saba al tempo di Soleiman; quei re si sarebbero messi in viaggio, loro e non voi*», p. 22), mentre Richelmy manifesta una tensione verso la variante, in termini di soppressione dell'anafora *Si vous aviez été* e di ridistribuzione asimmetrica dei sintagmi, nonché di diluizione abusiva («*Se voi foste stata, al tempo di Alessandro figlio di Filippo, la regina Talestri; o, al tempo di Salomone, la regina di Saba, non voi vi sareste messa in viaggio ma quei re si sarebbero mossi verso di voi*», p. 4).

Figura dell'insistenza, l'anafora si combina spesso con quella dell'iterazione di strutture sintattiche più o meno complesse, per cui il dettato si rapprende in vistose simmetrie che s'impongono alla rappresentazione narrativa. Abbinandosi alla replica anaforica, la ripetizione sintattica permea in gran parte *Zadig*, soprattutto con parallelismi perfetti, in cui i costrutti sintagmatici corrispondono *terme à terme*. Nonostante questo tratto sia costantemente percepibile e per nulla trascurabile la risultante – variabile – che genera, le traduzioni non lo rispettano in modo unanime.

Così il ritratto della bella Falide è intessuto con una simmetrica che lo riscatta dall'ellissi descrittiva, proiettandolo in una dimensione iperbolica:

Il lui donna son cœur : elle le méritait bien. Jamais la fleur de la jeunesse ne fut si brillante ; jamais les charmes de la beauté ne furent si enchanteurs. (pp. 122-123)

Bacchelli disloca diversamente i sintagmi, verbale e nominale, ma è attento a riprodurre due *moules syntaxiques* uguali, riproponendo la peculiarità originale («*Le diede il suo cuore, che meritava bene, poiché mai fu così splendente il fiore della giovinezza, mai furono così incantevoli i vezzi della beltà*», pp. 95-96). Come in molte altre parti della traduzione, lo scrittore bolognese si riserva comunque di ridefinire i confini del periodo, mostrando di tollerare poco la sottrazione voltairiana dei nessi congiuntivi e di voler introdurre cerniere logiche in luogo della giustapposizione originaria.

Richelmy propone una riscrittura del passo che azzerava inspiegabilmente la simmetria originaria («*Le diede il proprio cuore, ella ne era davvero meritevole:*

ella era il fiore della giovinezza, il più lucente che si fosse mai veduto, con le più incantevoli grazie della bellezza», pp. 98-99.)

Un incipit di frase o di proposizione, che ripete la struttura del precedente, può creare l'attesa di un'altrettanto identica conclusione – fatto non raro nel *conte*⁴⁵, anche se a volte si tratta di una simmetria ingannevole, poiché disattende l'aspettativa:

Toutes les belles dames de Babylone applaudirent à ce choix [...]. Tous les courtisans furent fâchés. (p. 71)

Tutte le belle signore di Babilonia applaudirono alla scelta [...]. Tutti i cortigiani si dispiacquero. (B p. 38)

Le belle signore di Babilonia, all'unanimità, applaudirono a tale scelta [...]. I cortigiani ne ebbero dispiacere. (R p. 26)

Bacchelli esibisce una maggiore attenzione per la regolarità formale su cui si struttura il *conte* e di conseguenza conserva gli effetti che ne conseguono, mentre Richelmy la dissolve più facilmente, anche se non sistematicamente. Si veda la risposta che Zadig, chiamato a sciogliere gli enigmi, rivolge ai magi:

Zadig dit que c'était le temps. « Rien n'est plus long, ajouta-t-il, puisqu'il est la mesure de l'éternité ; rien n'est plus court, puisqu'il manque à tous nos projets ; rien n'est plus lent pour qui attend ; rien de plus rapide pour qui jouit ; il s'étend jusqu'à l'infini en grand ; il se divise jusque dans l'infini en petit ; tous les hommes le négligent, tous en regrettent la perte ; [...] ». (p. 115)

«Nulla più lungo, soggiunse, poiché è la misura dell'eternità; nulla più corto, poiché manca a qualunque nostro disegno; nulla più lento per chi aspetta, nulla più rapido per chi gode; si stende in grande fino all'infinito e si divide fino all'infinito nel piccolo; gli uomini lo trascurano tutti, tutti lo rimpiangono perduto [...]». (B p. 88)

Zadig disse «il tempo». Non v'è nulla di più lungo perché esso è la misura dell'eterno, nulla di più corto perché insufficiente a ogni nostro proposito; lento al massimo per chi aspetta, rapido più di ogni cosa per chi è nella gioia; infinitamente esteso nella grandezza, infinitamente frazionabile nella piccolezza, tutti lo trascurano e tutti si rammaricano di perderlo; [...]». (R p. 90)

Rispondendo esattamente, Zadig trionfa finalmente su Itobad, vanesio impostore. La differenza tra i due personaggi, già manifestata durante il torneo, si mostra definitivamente nella risoluzione degli enigmi. Mentre Itobad non

⁴⁵ Come esempio si propone l'incipit del capitolo *Les disputes et les audiences*: «[...] tout l'empire était rempli de son nom ; toutes les femmes le lorgnaient ; tous les citoyens célébraient sa justice [...]», p. 73.

risponde affatto, ribadendo la sua vanagloria («Itobad disait toujours que rien n'était plus aisé, et qu'il en serait venu à bout tout aussi facilement s'il avait voulu s'en donner la peine», p. 116), la risposta di Zadig non è soltanto esatta, ma è un'argomentazione logica riflessa nella sua struttura anaforica, dominata dalla replica lessicale e da simmetrie sintattiche perfette, la cui portata retorica è intensificata dall'antitesi. La capacità razionale di Zadig («le profond et subtil discernement», p. 64) si è già espressa nel *conte* (in particolare nell'autodifesa del capitolo *Le chien et le cheval*), ma nell'episodio degli enigmi si connota maggiormente, esibendosi in una limpida sentenza – quanto mai adatta all'universalità del tema: il tempo –, che si dispiega in una successione iterativa.

Bacchelli restituisce il passo aderendo con qualche ritocco all'impianto iterativo: l'anticipazione della locuzione avverbiale *in grande*, che scalza la perfezione del parallelismo originale e la preferenza – non rara manifestazione di uno stilema proprio⁴⁶ – per il chiasmo, *gli uomini lo trascurano tutti, tutti lo rimpiangono perduto*, in luogo dell'anafora (*tous.../tous*). L'ellissi del verbo (*Rien n'est plus > Nulla più lungo*), che sortisce una struttura brachilogica peraltro non troppo felice, può essere derivata dalla sentita necessità di alleggerire il segmento in vista della ripetizione, coerentemente mantenuta in ogni incipit di proposizione.

La resa di Richelmy appare piuttosto disinvolta; l'impianto iterativo su cui si struttura la risposta di Zadig s'incrina in più parti. L'anafora (*Rien n'est plus*) è omessa, poiché il sintagma è ridotto via via fino alla sottrazione (*Non v'è nulla/nulla/**); il parallelismo perfetto si salva solo nella riscrittura *infinitamente esteso nella grandezza, infinitamente frazionabile nella piccolezza*, con una trasposizione a catena, mentre in *lento al massimo per chi aspetta, rapido più di ogni cosa per chi è nella gioia*, la simmetria originale – comunque non perfetta per l'ellissi del verbo nella ripresa – si sfoca sia per le due forme superlative dissimili (*al massimo/più di ogni cosa*), sia per l'amplificazione *per chi è nella gioia*, convergenza di trasposizione e modulazione. Di fronte a tali infrazioni non si ravvisa nell'omissione di *les hommes*, che permette la simmetria anaforica *tutti... /tutti...*, una compensazione – in extremis – di quanto è stato sottratto al passo voltairiano.

In Richelmy l'elusione delle strutture iterative che sottolineano i passi centrali del *conte* sorprende ancor più quando s'incontra la tendenza opposta, quella cioè di creare ripetizioni non motivate dall'originale⁴⁷. Si veda

⁴⁶ Cfr. Maurizio Vitale, *op. cit.*, pp. 24-25.

⁴⁷ Nella traduzione Richelmy non esita a replicare il sintagma pieno in luogo del pronome: «en tenant son nez d'une main, et arrêtant le rasoir de l'autre», (p. 61) > «tenendosi il naso con una mano e con l'altra mano fermando il rasoio», (p. 11); «ses regards, qu'elle voulait détourner, et qui se fixaient sur les siens», (p. 76) > «gli sguardi ch'ella cercava di nascondere, ma che si fissavano sugli sguardi di lui»,

l'inosservanza della simmetria perfetta su cui poggia un momento diegetico fondamentale:

Il crut tout ce qu'il voyait, et imagine tout ce qu'il ne voyait point. Il remarqua surtout que les babouches de sa femme étaient bleues, et que les babouches de Zadig étaient bleues, que les rubans de sa femme étaient jaunes, et que le bonnet de Zadig était jaune [...]. (p. 77)

Credette tutto ciò che vedeva e immaginò tutto ciò che non vedeva. Soprattutto osservò che le pantofole di sua moglie erano aguzze e quelle di Zadig pure aguzze, i nastri di sua moglie gialli e il berretto di Zadig giallo [...]. (R p. 35)

Per descrivere la gelosia che travolge Moabdar, trasformandolo in vendicativo persecutore di Zadig dopo aver interceduto per lui, Voltaire si avvale di incisivi parallelismi. La copiosa replica lessicale inoltre, incentrata in particolare sugli attributi di colore, *bleues* e *jaunes/jaune*, accende il passo di un cromatismo inusuale per il *conte*, sostanzialmente in bianco e nero se si eccettua la breve descrizione delle armature (capitolo *Les combats*). Adeguata, nella prima parte (*Il crut... > Credette...*), la traduzione di Richelmy prosegue sminuendo l'impianto ripetitivo per la dissoluzione della ripresa delle cerniere *que/et que*, per l'eliminazione della seconda occorrenza di *babouches*, nonché per l'ellissi verbale e l'inserimento di *pure*, per insistere sull'analogia. Solo nella parte finale Richelmy propone due segmenti simmetrici, *i nastri di sua moglie gialli e il berretto di Zadig giallo*, alleggeriti del predicato, ma nel complesso l'architettura originale è andata persa. Si osserva che il tratto cromatico *bleues* è erroneamente reso con l'attributo *aguzze*. A eliminare l'errore provvede la revisione editoriale del 1997 («le pantofole di sua moglie erano azzurre e quelle di Zadig pure», p. 69), che sopprime la seconda occorrenza di *bleues*, mostrando i limiti di un intervento correttivo che migliora la resa in italiano – *e quelle di Zadig pure* è certamente più adeguato rispetto alla prima soluzione –, ma astraendola da un più complesso vincolo traduttivo.

In Bacchelli si ritrova un assetto strutturale diversamente equilibrato, in cui il parallelismo resiste maggiormente, ma ricreato secondo uno stilema –

(pp. 33-34), ecc. Crea anafora: «Je me flatte... /J'espère... », (p. 56) > «Spero... /Spero... », (p. 4); «Ayant ainsi perdu mon argent, ma femme et ma maison», (p. 98) > «Perso così il mio denaro, persa la moglie e la casa», (p. 65); «La dame pleura, se fâcha, s'adoucit», (p. 60) > «La donna pianse, si mostrò offesa, si mostrò comprensiva», (p. 10), ecc. Crea sintagmi ravvivati dalla replica lessicale: «[Zadig] louait beaucoup le roi et encore plus la dame», (p. 67) > «[Zadig] faceva le lodi del re, e ancor più le lodi della signora», (p. 19); «[cette envie] qui est à l'esprit ce que la parure est à la beauté», (p. 76) > «cosa che ravviva il brio dell'intelligenza come un abbigliamento ravviva la bellezza», (p. 33), ecc.

struttura a chiasmo – che, come si è già visto, è peculiare dello scrittore bolognese:

Credette quel che vedeva, immaginò quel che non vedeva; notò specialmente che le babbucce della moglie eran azzurre, e azzurre quelle di Zadig; che i nastri della moglie erano gialli, e giallo il berretto di Zadig [...]. (B p. 45)

La ricostruzione dell'impianto iterativo viene fatta all'insegna della diminuzione lessicale (ellissi del verbo nelle due proposizioni riprese, che comporta la riduzione di *et que* alla semplice congiunzione *e*). Se si eccettua la ripresa anaforica tramite il pronome dimostrativo *quelle* in luogo di *babbucce*, la risultante si connota come un compromesso tra l'esigenza di restituire il nucleo retorico e la necessità di smorzarne la ridondanza. Si sottolinea, come eccezione alla prassi inversa, piuttosto marcata in Bacchelli, l'opzione per l'asindeto nel primo periodo.

Nel finale Voltaire affida al ritmo binario di una veloce simmetria («Zadig fut roi et fut heureux», p. 117) la conclusione della *quête* del suo eroe, e a un chiasmo («On bénissait Zadig, et Zadig bénissait le ciel», p. 117) il plauso generale al nuovo re, il quale plaude a sua volta alla Provvidenza, di cui accetta l'esistenza senza porsi più domande. Le traduzioni questa volta concordano nel primo caso («Zadig fu re e fu felice», B p. 90; R p. 91); mentre Richelmy ricalca l'antimetabole («Tutti benedicevano Zadig, e Zadig benediceva il cielo», p. 92), Bacchelli la ricrea, variando la collocazione degli addendi lessicali, sottraendo la replica di *Zadig* e ampliando il primo sintagma verbale, operazioni che nell'insieme sviliscono la piena specularità delle proposizioni e il vivace ritmo originale («Zadig era benedetto, e benediceva il cielo», p. 90).

Dall'analisi comparativa condotta, risulta un atteggiamento variabile dei traduttori dinanzi alla ripetizione. Se in certe parti – di cui per ovvie ragioni non si è dato esempio – viene rispettata, in molte altre, anche dove ha una finalità particolarmente significativa, viene trascurata, o ricreata parzialmente. Dei due traduttori in esame, Richelmy esibisce maggiormente la logica della riscrittura, che comporta risultati gradevoli nella lingua d'arrivo, ma al prezzo di una ricorrente banalizzazione della forma del testo originale. Bacchelli si mostra – malgrado certe infrazioni – più attento alla peculiarità della pagina voltairiana, e se smonta la trama iterativa del *conte*, in genere è pronto a ritesserla seguendo figure ripetitive a lui più congeniali.

LORENZA REGA
Università di Trieste

Riflessioni sulla traduzione giuridica tedesco-italiano-tedesco

1. Motivi alla base dell'importanza della lingua del diritto e della traduzione giuridica per la ricerca nell'ambito delle scienze del linguaggio e della traduzione

All'interno dello studio delle lingue speciali e della traduzione specializzata, la lingua del diritto e la traduzione giuridica sono – soprattutto a partire dagli anni Ottanta – un soggetto che viene trattato con grande interesse. I motivi sono da una parte di natura pragmatico-didattica: le facoltà per traduttori e interpreti, ma anche quelle di giurisprudenza hanno sentito sempre più il bisogno di istituire dei corsi di lingua del diritto e di traduzione giuridica, con la conseguente necessità di elaborare in particolare strategie linguistiche e traduttive che forniscano dei punti di riferimento concreti ai discenti per la futura professione. Dall'altra parte, soprattutto per la ricerca nell'ambito delle scienze del linguaggio e della traduzione, vi sono dei motivi dati dalla maggiore fissità di una parte rilevante dei testi giuridici: con questi ultimi si intendono tutti i testi che trattano la materia giuridica classificati sì nelle loro diverse tipologie e generi classici¹, ma soprattutto suddivisi fra quelli all'insegna di una forte standardizzazione (a prescindere da quale livello: macrotestuale, lessicale, terminologico², morfosintattico) in opposizione a quelli che non presentano tale tipo di standardizzazione pur trattando una materia giuridica (e quindi non soltanto la dottrina, ma anche l'articolo in rivista o quotidiano, il contributo accademico, addirittura opuscoli informativi ad esempio sulle funzioni della

¹ In altre parole si fa riferimento ai vari tipi di classificazione testuale, che ovviamente restano importanti, da quello che classifica il testo come argomentativo, descrittivo, narrativo, espositivo, istruttivo (Werlich 1979), a quelli – importanti per la traduzione – di Reiß (1969), che si basa sulla tripartizione *inhaltsbetont*, *formbetont*, *appellbetont*, e di Newmark (1981), che prevede sei funzioni testuali (espressiva, informativa, vocativa/conativa, estetico/poetica, fatica e metalinguistica) e tutta una serie di generi o sottotipi testuali.

² Ma dell'aspetto lessico-terminologico non si parlerà nel presente contributo che intende soffermarsi piuttosto sugli aspetti morfosintattici e formulaici della traduzione del tipo di testo "sentenza" per la coppia di lingue tedesco e italiano.

magistratura, come le circolari informative sul giudice di pace in Italia)³. Non è un caso che la ricerca si orienti essenzialmente verso testi contemporanei e caratterizzati da un alto grado di standardizzazione macrotestuale, lessico-terminologica e sintattica, in quanto ad esempio i testi di teoria giuridica contemporanei o addirittura risalenti a epoche passate offrono occorrenze specializzate piuttosto nell'ambito della terminologia e dei tecnicismi collaterali, che in quello della morfosintassi, rendendo molto difficile la sistematizzazione di un certo numero di problemi ai livelli summenzionati: uno scritto di Savigny, oppure di Bobbio, o anche un manuale di diritto comunitario di un giurista non noto come i due teorici summenzionati trattano certamente la materia giuridica e hanno anche forti probabilità di essere tradotti, ma proprio perché costituiscono un momento di ricerca scientifica, oppure di aiuto ad essa, e quindi di novità, non rispondono al requisito di ripetitività, di occorrenza, che è alla base del testo standardizzato⁴. Il minimo comune denominatore dei contributi scientifici sulla traduzione giuridica di questi anni è dato dunque dall'analisi sincronica di testi giuridici standardizzati, anche se – in particolare in un'ottica di didattica universitaria della traduzione giuridica – sarebbe opportuno dare uno spazio, seppur limitato, anche all'analisi di testi giuridici in una prospettiva diacronica al fine di aumentare la sensibilità del discente nei confronti della lingua giuridica in generale, che in molti casi risulta di difficile comprensione, anche perché caratterizzata da una dimensione se non di arcaicità, comunque di forte legame col passato e con la tradizione.

2. Distinzione fra la situazione in cui il diritto è uno e le lingue sono più di una e quella in cui v'è molteplicità di lingue e di sistemi giuridici - Distinzione fra prescrittività e descrittività nella strategia traduttiva relativa ai testi giuridici

Ai fini di questo contributo sembra opportuno partire da una distinzione già nota⁵, affinandola in alcuni punti: ci si riferisce alle due situazioni di fondo della traduzione giuridica, ovvero quella in cui varia soltanto la lingua, ma il diritto rimane lo stesso e quella in cui variano sia la lingua sia il diritto. La prima

³ Si considerino i giusti rilievi di Kjaer (1999: 64-65) sulla mancanza di classificazione dei generi testuali giuridici. A colmare tale lacuna è intervenuta per il versante italiano Mortara Garavelli (2001: 26-43) che, richiamandosi anche a Sabatini, ha proposto una utile classificazione e tipologia dei testi giuridici. Interessanti risultano al riguardo anche le riflessioni sulla classificazione dei testi in Ondelli (2005).

⁴ Va da sé che il contributo scientifico o il manuale giuridico risponderanno a proprie regole di redazione valide in ambito accademico per questi generi testuali.

⁵ Cfr. ad es. Šarčević (1997).

situazione è quella che offre una gamma maggiore di casi: si va infatti da una situazione caratterizzata da un bilinguismo più o meno esteso (come in Sudtirolo, Canada, Olanda, Svizzera e via dicendo) ai casi di stipula di trattati e convenzioni internazionali fra due o più stati, alla stipula di contratti internazionali privati⁶, in cui ci si “intende” sui contenuti in base a un diritto unico che, fra l’altro, può essere diverso da quello dei due o più paesi in cui hanno sede le parti, fino ai casi di redazione di nuova legislazione transnazionale, come sta accadendo per l’UE e via dicendo. La traduzione dei testi con un diritto e più lingue – che, fra l’altro, in molti casi sono caratterizzati non soltanto dalla lingua del diritto, ma in forte misura anche da quella della pubblica amministrazione – è stabilita per legge ed è dovuta generalmente a una necessità non contingente, ma continuativa. Tali traduzioni sono ufficiali e devono quindi rispondere a determinati requisiti linguistici che sono fissati o si sono formati nel corso del tempo a livello ufficiale: in altre parole, esistono delle regole di stile cui ci si deve attenere perché il testo tradotto possa essere considerato in determinati casi addirittura vigente nella stessa misura del corrispondente testo di partenza⁷. Nella sua forma più semplice tale discorso vale in particolare per le parti del testo altamente standardizzate che devono essere accettate in quanto tali in tutte le lingue, esattamente come accade all’interno della singola lingua per determinati sottotipi o generi testuali, come la sentenza, la citazione, ma anche l’atto di nascita, di matrimonio e via dicendo.

Diversa è ovviamente la situazione quando si entra nelle parti che contengono le informazioni nuove, il caso, il fatto per l’appunto: ad es. una sentenza della Corte di giustizia delle comunità europee è redatta sempre allo stesso modo negli elementi che occorrono regolarmente (disposizione macrotestuale, denominazione delle parti, formule fisse di condanna oppure di assoluzione). Almeno per le parti standardizzate la strategia è di tipo prescrittivo, e questo fatto sembra rendere più semplice il lavoro per il traduttore all’UE, in organizzazioni internazionali o governative, all’interno delle quali è

⁶ Da questo punto di vista è importante il contributo di UNIDROIT che ha stilato in codrafting per il francese, inglese, italiano, spagnolo, tedesco, russo una serie di regole per la stesura di contratti internazionali (Cfr. Bonell 1995).

⁷ A rigor di termini, a livello teorico, non si dovrebbe neppure impiegare il termine ‘testo originale’, in quanto i vari testi sono per così dire tutti originali e dovrebbero essere il risultato di un co-drafting o coredazione. Di recente Cosmai (2004: 260) ha ricordato come l’architettura politico istituzionale comunitaria si basi sull’equivalenza, sul piano della validità giuridica, di tutte le versioni linguistiche di un atto di diritto primario o derivato comunitario, ognuna delle quali fa ugualmente fede. In teoria non si dovrebbe dunque mai parlare di una lingua originale di partenza e di lingue di arrivo nella traduzione. Sull’argomento si consideri anche Cosmai 2003 nei passi in cui discute il problema della coredazione.

fra l'altro supportato da tutta una serie di servizi, che gli forniscono i documenti di riferimento, risolvono i dubbi terminologici e contenutistici. È la presenza di un organo prescrittivo insomma che sembra rendere più semplice il lavoro della traduzione di testi con lingue diverse, ma aventi in comune un diritto unico. Kjaer (1999: 65) ha perfettamente ragione nel momento in cui afferma che non è vero che la traduzione di testi sovranazionali e internazionali sia semplice, tuttavia per il traduttore è comunque un aiuto disporre di tutta una gamma di formule fisse nelle varie lingue⁸.

La prescrittività non esiste affatto nella seconda situazione, ovvero quella in cui variano sia il diritto sia la lingua e in cui le strategie traduttive sono all'insegna della descrittività pure in riferimento alle parti standardizzate, anche se esisteva qualche esempio di raccolte di testi sinottici, come l'*Internationales Formularbuch-Formulaire International* di A. Lane, che forniva utili punti di riferimento. Di recente si nota un aumento di tali raccolte: a parte il *Formulario del diritto processuale civile – Formularienbuch zum italienischen Zivilverfahrensrecht* (Bauer *et al.*: 2000) che già può essere considerato una guida orientativa almeno in Sudtirolo, e che può offrire utili spunti per corrispondenti traduzioni in tedesco in generale, sono da segnalare i formulari bilingui di contrattualistica internazionale di Dolce/Corradini/Romani 1995 (italiano-tedesco/sloveno/francese) e di Bianchi 1998 (contratti internazionali redatti in italiano e in inglese). Si tratta tuttavia di opere che possono essere accettate come punti di riferimento, ma che non hanno alcun carattere di obbligatorietà, anche se è probabile che tali testi – in cui l'apporto del giurista è predominante rispetto a quello del traduttore – finiscono per essere un punto di partenza spontaneamente imprescindibile per i traduttori nel momento in cui abbiano a che fare con testi analoghi a quelli trattati nei summenzionati formulari.

Tale prima suddivisione fra prescrittività e descrittività sembra opportuna, in quanto taglia la testa al toro da un punto di vista pragmatico al problema per eccellenza della traduzione giuridica, ovvero quello fra una traduzione “straniante” (*verfremdend/overt*) e “acculturata” (*einbürgernd, angleichend/covernt*), in definitiva fra quella che porta il lettore al testo e quella che porta il testo al lettore. In realtà anche tale distinzione non è così netta: da un punto di vista macrotestuale – ovvero di disposizione delle varie parti del testo e

⁸ Es.: In der Rechtssache betreffend ein dem Gerichtshof nach Art. EG-Vertrag vom [...] in dem bei diesem anhängigen Rechtsstreit AB gegen XY vorgelegtes Ersuchen um Vorabentscheidung über die Gültigkeit des Artikels [...] Absatz [...] Unterabsatz [...] der Verordnung (EWG) Nr.[...] – Nel procedimento avente ad oggetto la domanda di pronuncia pregiudiziale proposta alla Corte di Giustizia, a norma dell'Art. [...] del Trattato CE nella causa dinanzi ad esso pendente tra AB e XY, domanda vertente sulla validità dell'Art. [...], n. [...], comma, del regolamento (CEE) [...]

dell'andamento del discorso – la traduzione del testo giuridico rimane per tutti straniante, e tale fatto è accettato già per coppie di lingue, come quella tedesco (nelle sue varianti) e italiano, che hanno una tradizione giuridica abbastanza simile. In questo ambito Engberg (1999) afferma che la nota diversa posizione del dispositivo nella sentenza tedesca e in quella danese (ma – si può aggiungere – anche in quella italiana) è dovuta esclusivamente alla tradizione e non possiede contenuti giuridici specifici; Engberg si dichiara quindi d'accordo con Stolze (1999) e Sandrini (1999) che sono a favore del mantenimento della disposizione originale, in quanto un adeguamento alla disposizione del testo parallelo nella lingua/cultura di arrivo finirebbe per celare all'utente nella lingua di arrivo tutte le differenze che in realtà ci sono tra la realtà di partenza e quella d'arrivo. Per Engberg il motivo del mantenimento non è però da ricercare nella complessità di un'operazione di adeguamento. In realtà vi sono degli elementi di complessità da non sottovalutare nell'eventualità di un cambiamento della macrostruttura secondo la lingua di arrivo: ad es. non è così immediato trasporre lo svolgimento del processo e i motivi della decisione di una sentenza italiana⁹, in cui il fatto e il diritto molto spesso s'intersecano, in una sentenza tedesca o austriaca, dove queste parti sono più nettamente separate. E si pensi poi al problema delle conclusioni in italiano e degli *Anträge* in tedesco: le prime vengono immediatamente dopo le denominazioni delle parti e prima dello svolgimento del processo, in tedesco gli *Anträge* sono formulati all'interno del *Tatbestand*.

Il problema della prescrittività vs. descrittività si interseca con quello della funzione della traduzione, nel senso che le strategie traduttive da scegliere in base a questi due elementi dipendono dalla funzione che la traduzione dovrà svolgere. Wiesmann (2004: 90-103) ha affrontato tale questione illustrando con chiarezza le conseguenze che la commutazione di funzione può avere per la strategia traduttiva: è così che un testo originale con funzione performativa potrà subire tutta una serie di modifiche se nella traduzione avrà una funzione informativa (per es. con l'aggiunta di note esplicative), laddove è evidente che in questo caso il processo traduttivo si svolgerà nella dimensione della descrittività, con tutti i problemi di scelte personali che il traduttore dovrà compiere.

Fatta salva questa premessa, i problemi si pongono ovviamente a un livello morfosintattico, lessico-formulaico e terminologico, anche se va detto che in realtà non è sempre così semplice distinguere tra un livello e l'altro.

⁹ Al riguardo è interessante la configurazione della struttura potenziale di genere alla luce dei momenti funzionali della sentenza penale italiana, presentata da Ondelli (2006: 296).

3. Esempi di marcatezza diversa a livello morfosintattico

Sebbene sia poco trattato, non privo d'interesse appare il livello morfosintattico, anche perché è effettivamente quello in cui v'è la possibilità di recuperare la dimensione "acculturata" della traduzione, e questo ovviamente non solo a livello di lingua di arrivo in generale, ma a quello delle microlingue all'interno della lingua speciale del diritto, di "mimare" insomma per quanto possibile lo stile di redazione della lingua d'arrivo nel momento in cui si traduce un testo giuridico. Soffritti (1999) ha rilevato la regolarità della dislocazione di protasi e apodosi nel periodo ipotetico tedesco nel codice di procedura civile tedesco – ZPO (e lo stesso si può dire per quello austriaco), constatando altresì una maggiore flessibilità nella dislocazione italiana di protasi e apodosi nel medesimo periodo.

In questo ambito interessante è anche l'uso dei tempi e dei modi: esemplare è quello all'interno delle sentenze, che è regolamentato in maniera molto precisa nei *Formularbücher*. Il *Tatbestand* di una sentenza civile di primo grado in Germania dovrebbe essere redatto con i seguenti tempi e modi¹⁰:

1. Unstreitiger Sachverhalt (Imperfekt)¹¹
2. Die bestrittenen Tatsachenbehauptungen des Klägers und die Andeutung seiner Rechtsansichten (Präsens, indirekte Rede), con l'indicazione anche dei verbi da impiegare: i fatti devono essere introdotti da *behaupten, vorbringen, vortragen, geltend machen* ecc., le dichiarazioni sulla parte in diritto: *meinen, folgern, der Ansicht sein, ausführen, die Auffassung vertreten* ecc.^{12 13}
3. Die Prozeßgeschichte, soweit sie auf die Anträge der Parteien von Einfluß gewesen ist (Verweisung des Rechtsstreits an ein anderes Gericht, vorangegangenes Versäumnisurteil, Teil- oder Vorbehaltsurteil u.ä.) (Imperfekt)¹⁴

¹⁰ Le indicazioni per la redazione delle sentenze di primo e di secondo grado e, parzialmente, anche gli esempi di seguito riportati sono tratti da Böhme, Fleck, Bayerlein (1997); Schmitz (1996) e da sentenze autentiche.

¹¹ Am 30.5.1999 kaufte der Beklagte beim Kläger ein großes, schwer transportierbares Grillgerät zum Preis von 800 DM.

¹² Mit der am 10.11.1995 erhobenen Klage verlangt der Kläger vom Beklagten Zahlung des Kaufpreises in Höhe von 800 DM sowie Herausgabe des Zeltes.

¹³ Er ist der Ansicht, daß der Beklagte zur Zahlung des Kaufpreises nach wie vor verpflichtet sei und allenfalls die Lieferung eines neuen Grillgeräts verlangen könne.

¹⁴ Am [...] erließ das Gericht Versäumnisurteil nach Antrag des Klägers. Gegen dieses dem Beklagten am [...] zugestellte Versäumnisurteil ließ dieser durch Schriftsatz seines Prozeßbevollmächtigten vom [...], eingegangen bei Gericht am [...], Einspruch einlegen.

4. Die zuletzt gestellten Anträge des Klägers und des Beklagten (Präsens) - hervorgehoben!¹⁵
5. Verteidigungsvorbringen des Beklagten bestehend aus Tatsachenvortrag und kurzen Rechtsausführungen (Präsens; Indirekte Rede)¹⁶
6. Gegebenenfalls Erwiderung des Klägers und des Beklagten (Präsens)¹⁷
7. Prozeßgeschichte, soweit sie noch für die Entscheidung erheblich ist, insbesondere Beweisbeschlüsse und Beweisergebnis in der Form der Bezugnahme auf Sitzungsprotokolle (Perfekt)¹⁸.

Il *Tatbestand* di una sentenza civile di secondo grado si configura con l'uso dei seguenti tempi e modi:

1. Unstreitiger Sachverhalt (Falls sich in der zweiten Instanz noch Unstreitiges herausstellt, ist dieses miteinzubeziehen - Imperfekt)¹⁹
2. Streitiger Tatsachenvortrag des Klägers in 1. Instanz (Perfekt, indirekte Rede)²⁰
3. Klageantrag erster Instanz (Perfekt)²¹
4. Antrag des Beklagten in erster Instanz (Perfekt) (vorgerückt)²²
5. Verteidigungsvorbringen des Beklagten in 1. Instanz (Perfekt)²³
6. Gegebenenfalls Erwiderung des Klägers und des Beklagten in 1. Instanz (Perfekt)
7. Prozeßgeschichte erster Instanz (Perfekt)²⁴

¹⁵ Der Kläger beantragt [...] Der Beklagte beantragt [...]

¹⁶ Der Beklagte ist der Meinung, daß der Kaufpreisanspruch ohne weiteres von selbst erloschen sei, da das Grillgerät zerstört sei. Im übrigen verweigert er jede Zahlung mit dem Hinweis darauf, daß der Grill für ihn unbrauchbar sei.

¹⁷ Weiter erhebt der Beklagte Widerklage gegen den Kläger auf Zahlung von 1000 DM Schadensersatz.

¹⁸ Zum Beweis für die sorgfältige Auswahl und Überwachung hat der Kläger die Vernehmung des Zeugen XY beantragt.

¹⁹ Am [...] wurde aus der Firma R. GmbH, deren Kommanditisten und Gesellschafter die Beklagten sind, sowie aus deren Komplementär-GmbH, der Firma M., deren Geschäftsführer der Beklagte Ziff. 1 ist, der Teilbereich der Schweißerei ausgegliedert.

²⁰ Der Kläger hat vorgetragen, die Übernahme der Maschinen sei Grundvoraussetzung für die Aufnahme des Geschäftsbetriebs der GmbH gewesen. Sie sei daher sofort vereinbart worden. Die Stammeinlagen seien daraufhin betragsmäßig als Entgelt für die Ausstattung zurückgeflossen.

²¹ Der Kläger hat beantragt, den Beklagten [...] zu verurteilen.

²² Der Beklagte hat beantragt: Klageabweisung.

²³ Der Beklagte hat die örtliche Zuständigkeit des Landgerichts X gerügt und hilfsweise geltend gemacht, aus dem Vertrag ergebe sich, dass [...]

8. Entscheidung erster Instanz; Verkündungsdatum und Urteilsformel mit dem Kern der Entscheidungsgründe (Perfekt)²⁵
9. Bericht über die Förmlichkeiten der Berufungseinlegung (Perfekt)²⁶
10. Neuer Vortrag des Berufungsklägers (durch Einrücken hervorheben; Gegenwart)²⁷
11. Antrag des Berufungsklägers (durch Einrücken hervorheben; Gegenwart)²⁸
12. Antrag des Berufungsbeklagten (durch Einrücken hervorheben; Gegenwart)²⁹
13. Neuer Vortrag des Berufungsbeklagten (Gegenwart)³⁰
14. Gegebenenfalls Erwiderung des Berufungsklägers und des Berufungsbeklagten (Gegenwart)
15. Prozeßgeschichte (Beweisanordnung und Ergebnis der Beweisaufnahme zweiter Instanz in der Form der Bezugnahme auf Sitzungsprotokolle; Perfekt).

Anche nel *Becksches Richter-Handbuch* (Seitz/Büchel 1995: 329) – pur non entrando così nel dettaglio – si consiglia di impiegare nelle sentenze di appello il passato prossimo per lo *streitiger Vortrag der ersten Instanz*, come pure per le richieste di primo grado, al fine di evitare confusione con le richieste di secondo grado che verranno presentate successivamente. (“Der Kläger hat beantragt, den Beklagten zur Zahlung von 25.000.-DM nebst 4% seit 1.4.1993. Der Kläger hat beantragt, die Klage abzuweisen.”). Le osservazioni in diritto della sentenza di primo grado dovrebbero essere formulate al congiuntivo. Le dichiarazioni sui fatti contestati dell’appellante/appellato devono essere formulate al presente per evitare confusioni con le dichiarazioni di primo grado.

Va rilevato che si tratta di indicazioni di massima: alle volte si trova ad esempio il *Präteritum* al posto del *Perfekt* (e più precisamente nelle dichiarazioni di primo grado dell’attore/convenuto nella sentenza d’appello:

²⁴ Das Landgericht hat die Klage nach Beweisaufnahme durch Vernehmung der Zeugen XY und AB zu den Absprachen im Zusammenhang mit dem Notartermin abgewiesen und ausgeführt, dass [...]

²⁵ Durch Teilurteil vom [...] hat das Landgericht den Beklagten zur Zahlung von [...] nebst Zinsen verurteilt.

²⁶ Gegen dieses Urteil hat der Beklagte frist- und formgerecht Berufung eingelegt.

²⁷ Der Beklagte rügt die Verfahrensfehlerhaftigkeit des Teilurteils, da der ausgerichtete Betrag den Positionen der Schlußrechnungen nicht zugeordnet sei.

²⁸ Der Beklagte beantragt, das Teilurteil des Landgerichts A vom [...] aufzuheben und die Klage abzuweisen.

²⁹ Der Kläger beantragt, die Berufung zurückzuweisen.

³⁰ Der Kläger stützt sich vor allem auf die am [...] gemachte Zahlungszusage. Aus dieser Zusage ergebe sich, dass der Betrag jedenfalls unabhängig von einer Abrechnung im übrigen von dem Beklagten gezahlt werden müsse.

invece di “hat vorgetragen” (“trug vor”) e del presente al posto del passato prossimo nella formula che segna il passaggio dal primo al secondo grado (“Gegen dieses Urteil richtet sich die form- und fristgerecht eingelegte Berufung der Klägerin”).

Per il confronto sui tempi e modi è necessario comunque premettere che, come giustamente rileva Arntz (1995: 150), “gli elementi che compongono il *Tatbestand* si ritrovano nelle conclusioni, nello svolgimento del processo e nei motivi della decisione italiani”, per cui fare un raffronto sui tempi e modi è sempre problematico. Inoltre va detto che nei formulari italiani – almeno a quanto si è potuto rilevare – non si trovano indicazioni di questo tipo: si sono pertanto esaminate direttamente dieci sentenze civili di primo e di secondo grado. Nelle sentenze di primo grado la differenza più importante consiste nel fatto che non si è rilevata un’alternanza così precisa dei tempi imperfetto, passato prossimo, presente come in tedesco, ma decisamente un appiattimento sull’imperfetto³¹; può darsi per l’appunto che tale fatto sia collegato anche con il livello macrotestuale: le conclusioni (*Anträge*) dell’attore/convenuto sono dislocate immediatamente dopo la parte iniziale, fra l’altro con la classica formula rivolta direttamente al tribunale adito³² e sono ovviamente al presente. La narrazione dei fatti certi e la cronistoria del processo è all’imperfetto, come del resto in tedesco, anche se si nota qualche oscillazione al passato remoto, come nella sentenza di primo grado riportata nel *Formulario di procedura civile italiano-tedesco* (Bauer *et al.* 1999). All’imperfetto sono riportate anche le narrazioni dei fatti nell’ottica dell’attore/convenuto, che in italiano sono ovviamente in generale sempre introdotte da un verbo di dire che chiarisce univocamente che di discorso indiretto si tratta. Alle volte si può anche trovare il condizionale, che, in teoria, dovrebbe indicare una presa di distanza ancora maggiore dell’estensore della sentenza dalle parole riportate: “affermeva che avrebbe fatto” (ovviamente non nel senso di futuro nel passato) vs. “affermeva di avere fatto/ affermeva che aveva fatto”.

Anche per le sentenze di secondo grado italiane vale quanto detto relativamente alle conclusioni del primo grado; inoltre in esse non si riportano generalmente le conclusioni (*Anträge*) dell’attore/convenuto di primo grado, ma soltanto quanto il Tribunale di primo grado ha deciso in merito al *quantum*³³.

³¹ Si considerino al riguardo le osservazioni di Mortara Garavelli (2001: 170-171).

³² Conclusioni dell’appellante: Piaccia alla Corte Ecc.ma, respinta ogni contraria istanza ed in totale riforma della sentenza del Tribunale di B. respingere le domande tutte proposte nei confronti di X.

³³ Circa il quantum, si apprezzavano le conclusioni del CTU quanto al danno biologico, correlato ad un’invalidità temporanea totale di 21 mesi ed un’invalidità permanente nella misura del 95%. La valutazione equitativa comportava una liquidazione in

Anche qui predomina l'imperfetto senza distinzione fra parti relative al primo e al secondo grado: il passaggio è marcato comunque dalla formula "avverso/contro la (tale) sentenza dd. proponeva appello" (come accade del resto anche in tedesco, anche se al *Präsens*: "Gegen dieses Urteil richtet sich die form- und fristgerecht eingelegte Berufung der Klägerin." o al *Perfekt*); la parte in diritto del giudizio di primo grado è generalmente all'imperfetto³⁴, ma si possono trovare anche parti al passato prossimo³⁵; pure la formula che marca il passaggio dal primo al secondo grado e le dichiarazioni dell'appellante e dell'appellato sui fatti dell'appello sono generalmente all'imperfetto³⁶, con qualche (rara) oscillazione al passato prossimo³⁷. Per quanto riguarda l'uso del congiuntivo segnalatore per eccellenza di discorso riportato in tedesco, valgono le osservazioni fatte anche per la sentenza di primo grado: va detto che si può trovare anche il solo imperfetto, senza verbo di dire introduttivo (v. Nota 33).

La strategia traduttiva per la sentenza di primo grado sarebbe dunque quella di riformulare le deduzioni dell'attore/convenuto all'imperfetto introducendole sempre con un verbo di dire in modo da eliminare qualsiasi malinteso, di riformulare comunque all'imperfetto non solo i fatti, ma anche la *Prozeßgeschichte* (V. sopra Punto 7); per quanto riguarda il discorso riportato c'è comunque la possibilità di un introduttore a grado zero nel momento in cui si sia certi di chi è la persona che parla ("Asseriva l'attore che il convenuto non aveva restituito il denaro. Non era andato a portarglielo a casa.").

Si potrebbero riformulare comunque al presente le conclusioni, che – anche se in altra posizione – ricalcano comunque le conclusioni dislocate all'inizio della sentenza italiana (esse pure al presente); si potrebbe riformulare la *Prozeßgeschichte* (V. Punto 7: "Zum Beweis für die sorgfältige Auswahl und Überwachung hat er die Vernehmung des Zeugen XY beantragt.") comunque all'imperfetto, com'è d'uso in italiano.

Anche la strategia traduttiva per la sentenza di secondo grado prevede l'uso dell'imperfetto: si ritiene infatti che, pur nella consapevolezza di una perdita di differenziazione nei piani dell'esposizione, la chiarezza sia in ogni caso

termini d'attualità rispettivamente in ragione di lire [...], ridotto per la colpa concorsuale del 30% a lire [...].

³⁴ Cfr. nota precedente che rappresenta la sentenza parziale di primo grado che continua ulteriormente sempre all'imperfetto.

³⁵ Il Tribunale di B. con sentenza dd. [...] ha così deciso: "dichiara risoluto il contratto".

³⁶ Appellavano le [...] dolendosi [...] Circa il quantum il danno morale non appariva riconoscibile in assenza di una colpa penalmente valutabile, ed immotivato appariva il riconoscimento.

³⁷ Contro la detta sentenza hanno proposto appello con atto di citazione dd. [...] X e Y per i seguenti motivi [...].

salvaguardata e si possa almeno parzialmente compensare una parte di straniamento comunque prodotto dalla traduzione. Si potrebbe proporre l'uso del presente per le sole conclusioni dell'appellante e dell'appellato, in analogia con le anteposte conclusioni italiane. Va comunque detto che in generale, nella pratica, il traduttore si attiene ai tempi dell'originale, probabilmente nella considerazione che l'utente è disposto ad accettare l'effetto di straniamento a livello non solo macrotestuale, ma anche microtestuale.

Assai interessante appare il problema di riformulare il testo tedesco avvalendosi dell'anteposizione del verbo al soggetto nell'enunciato dichiarativo italiano tipico della sentenza italiana, come ad esempio "osservavano i primi giudici che la piccola [...]"; "appellava l'assicurazione dolendosi che [...]"; "chiedeva XY la conferma [...]"; "ritiene invero la Corte che sotto il profilo dell'an debeat [...]"; "rileva il Collegio che [...]"; "osserva al riguardo il collegio [...]". Come ha dimostrato Mortara Garavelli, alla base di questa costruzione vi sono dei fattori testuali³⁸, tuttavia si tratta forse pure di una marca che talvolta tende a generalizzarsi senza motivazioni testuali forti. Per il traduttore il pericolo risiede proprio nella tentazione di generalizzare tale marca, senza essere perfettamente consapevole di quando usarla in modo corretto, ovvero funzionale alla riproduzione, secondo modalità italiane, delle condizioni di coesione del testo tedesco.

4. La lingua formulaica

Se per il livello morfosintattico è comunque possibile mimare in modo alquanto convincente una sentenza parallela nella lingua di arrivo, problemi ben più complessi pone la questione delle formule fisse con cui si trova costantemente confrontato il traduttore, anche se – proprio per la loro fissità – esse dovrebbero avere già trovato una soluzione traduttiva adeguata in base a una consuetudine traduttiva consolidata.

Esattamente come avviene con la disposizione macrotestuale, il giurista impiega le formule fisse per segmentare il procedimento in fasi più o meno lunghe e più chiaramente individuabili. Le formule sono un elemento importante all'interno della lingua del diritto: "La tecnica del diritto è nata del resto, con le formule; e delle formule si alimenta, nel mondo dei negozi come in quello dei giudizi. Esse sono le mediatrici del diritto che si fa concreto, fra le regole ed il «caso». E proprio da esse dipende che la regola arrivi fino al caso, senza aberrazioni perniciose e senza difficoltà scoraggianti." Così si esprimeva E. Redenti nella prefazione al *Formulario di procedura civile*, scritta nel 1941, ma

³⁸ Si considerino al riguardo le osservazioni di Mortara Garavelli (2001: 163-165), che riprende Rovere.

apposta anche alla XII edizione rivista e aggiornata del medesimo (Berri *et al.* 1999). La lingua formulaica non serve dunque soltanto a rispondere al meglio al principio tipico delle lingue speciali, ovvero quello secondo cui col minimo sforzo linguistico si deve fornire la maggiore quantità di informazioni possibile: essa serve anche e soprattutto a garantire il cittadino da prevaricazioni rese possibili da usi linguistici non convenzionali.

Data l'eterogeneità che cela in sé il termine "formula fissa", sembra necessario operare una distinzione: innanzitutto fra 1. formule fisse costituite da un enunciato ben formato e 2. formule fisse costituite da un sintagma più o meno complesso, e quindi, all'interno di 1. e di 2., fra a. formule fisse che hanno un esatto corrispondente nelle varie lingue, e b. formule fisse che corrispondono più o meno parzialmente o addirittura per nulla ad altre formule nella lingua di arrivo. Per quanto riguarda il punto 1.a. si pensi alla formula tipica del giuramento che, almeno da un punto di vista semantico, metalinguistico, è perfettamente uguale nel tedesco della Germania e dell'Austria e in italiano³⁹.

³⁹ Art. 238 C.p.c.: Il giurante in piedi pronuncia a chiara voce le parole: «consapevole della responsabilità che col giuramento assumo {davanti a Dio} e agli uomini, giuro», e continua ripetendo le parole della formula su cui giura, omettendo davanti a Dio nel caso in cui non sia credente.

Il § 481 dello ZPO tedesco prevede espressamente le due formule per credenti e non credenti: „Sie schwören bei Gott dem Allmächtigen und Allwissenden“... „Ich schwöre es, so wahr mir Gott helfe.“ – „Sie schwören“ ... „Ich schwöre es.“

Lo ZPO tedesco prevede che una persona non voglia prestare giuramento e che quest'ultimo possa dunque essere sostituito da una *Bekräftigung*: Die Bekräftigung wird in der Weise abgegeben, daß der Richter die Eidesnorm als Bekräftigungsnorm mit der Eingangsformel: „Sie bekräftigen im Bewußtsein Ihrer Verantwortung vor Gericht“ vorspricht und der Verpflichtete darauf spricht „Ja“. (§ 484).

In Austria la formula di giuramento è invece regolamentata dalla Legge 3.5.1868 con modifiche in modo diverso a seconda che a giurare siano testimoni oppure periti nei procedimenti civili e penali, nel seguente modo che non ha eliminato le parole relative alla divinità: EidG §1. Die Formel der vor Gericht abzulegenden Eide hat ohne Rücksicht auf das Religionsbekenntnis des Schwörenden zu lauten:

für Zeugen im Zivil- und Strafverfahren:

„Ich schwöre bei Gott dem Allmächtigen und Allwissenden einen reinen Eid, daß ich über alles, worüber ich von dem Gericht befragt worden bin (werde befragt werden), die reine und volle Wahrheit und nichts als die Wahrheit ausgesagt habe (aussagen werde); so wahr mir Gott helfe!“

für Sach- und Kunstverständige im Zivil- und Strafverfahren:

„Ich schwöre bei Gott dem Allmächtigen und Allwissenden einen reinen Eid, daß ich den Befund und mein Gutachten nach bestem Wissen und Gewissen und nach den Regeln der Wissenschaft (der Kunst, des Gewerbes) abgeben werde; so wahr mir Gott helfe.“

Eppure vi sono delle differenze nelle modalità di espressione, differenze che sono state mantenute anche nella traduzione del C.p.c. in tedesco per il Sudtirolo, in cui non è stata ripresa né la formula tedesca né quella austriaca, ma si è preferito attenersi alla scansione dell'originale⁴⁰.

Per quanto riguarda il punto 1.b. si consideri il dispositivo di una sentenza civile tedesca, austriaca e italiana che respinge l'appello, pronunciata dall'Oberlandesgericht, o dal Landesgericht in quanto Berufungsgericht e dalla Corte d'Appello.⁴¹ Anche in questo caso si nota che vi sono alcune formule che

La differenziazione fra chi è credente e chi non lo è, è espressa con un linguaggio segnico, ovvero: „Personen, welche sich zur christlichen Religion bekennen, haben, insoweit nicht die im § 5 bezeichneten Ausnahmen eintreten, bei dem Schwure den Daumen und die zwei ersten Finger der rechten Hand emporzuheben und den Eid vor einem Kruzifixe und zwei brennenden Kerzen abzulegen.“

⁴⁰ Die schwörende Partei spricht stehend mit klarer Stimme folgende Worte: „Im Bewußtsein der Verantwortung, die ich mit der Eidesleistung vor Gott und den Menschen übernehme, schwöre ich...“, und wiederholt sodann die Worte der zu beschwörenden Frageartikel. (Per l'originale italiano v. nota 39).

⁴¹ I. Die Berufung der Klägerin gegen das Endurteil des Landgerichts vom [...] wird zurückgewiesen.

II. Die Klägerin trägt die Kosten des Berufungsverfahrens.

III. Das Urteil ist vorläufig vollstreckbar.

Die Klägerin darf die Zwangsvollstreckung durch die Beklagte durch Sicherheitsleistung in Höhe von [...] DM oder Hinterlegung dieses Betrages abwenden, wenn nicht die Beklagte vor der Vollstreckung Sicherheit in gleicher Höhe leistet.

Die Sicherheiten können durch selbstschuldnerische, unbefristete Bankbürgschaft eines im Inland als Zoll- oder Steuerbürgen zugelassenen Kreditinstitutes erbracht werden.

V. Die Beschwer der Klägerin liegt über [...] DM.

1. Der Berufung wird nicht Folge gegeben und das Ersturteil bestätigt.

2. Die klagende Partei ist schuldig, den Beklagten Parteien die mit S [...] (darin enthalten S [...] USt) bestimmten Kosten des Berufungsverfahrens binnen 14 Tagen bei sonstiger Exekution zu bezahlen.

3. Die ordentliche Revision nach §502 Abs. 1 ZPO ist – vorbehaltlich des § 508 ZPO – nicht zulässig.

La Corte, ogni diversa domanda, eccezione, deduzione e istanza reietta, sull'appello proposto da [...], in persona dei legali rappresentanti avverso la sentenza del Tribunale di B., nei confronti di [...], definitivamente decidendo:

1. Respinge l'appello e per l'effetto conferma integralmente la sentenza impugnata sopra citata;

potrebbero essere riprese nella lingua di arrivo: ad es. “Die Klägerin trägt die Kosten des Berufungsverfahrens” corrisponde a livello metalinguistico a “Il tribunale condanna l’appellante a pagare le spese del giudizio di secondo grado” e viceversa. Se si considera il *Formularienbuch*, si vede però che con la strategia traduttiva messa in atto si è scelta una soluzione di compromesso⁴²: il dispositivo non è riformulato con “hat zu Recht erkannt”, bensì ricalcando l’andamento italiano con “Aus diesen Gründen entscheidet [...]”, che regge la catafora “wie folgt”, che a sua volta anticipa la formula “Die E.E. wird verurteilt, [...] zu bezahlen”, che ricalca fortemente la formula della lingua di arrivo; in realtà sarebbe anche possibile inserire “die Beklagte trägt die Verfahrenskosten beider Instanzen”, oppure “die Beklagte ist schuldig, die Kosten des Berufungsverfahrens zu bezahlen”, ma il traduttore-giurista preferisce scegliere una soluzione di compromesso, e non adeguarsi completamente alla formula della lingua di arrivo, che comporterebbe evidentemente una rottura nella simmetria scelta (si ripete comunque il “wird verurteilt [...] zu bezahlen”). Va inoltre rilevato che nella sentenza di appello tedesca i due termini *Berufungskläger/Berufungsbeklagter* compaiono soltanto nel *rubrum*, mentre nel resto dell’intero testo v’è solo *Kläger/Beklagter*, laddove ci si rifà alle denominazioni della sentenza di primo grado⁴³: tale fatto comporterebbe dei

2. Condanna gli appellanti [...] al pagamento in solido a favore di [...] delle spese del presente grado di giudizio che si liquidano in complessive lire [...] di cui lire [...] per spese e lire [...] per diritti, oltre IVA e CNAP come per legge.

⁴² P.Q.M. la Sezione Distaccata di Bolzano [...] definitivamente decidendo, ogni diversa domanda ed eccezione respinta, [...] condanna la società E.E. a pagare alla Società A.A. a titolo di risarcimento del danno [...] la somma di Lire [...]; condanna la medesima società E.E. a rifondere alla società A.A. le spese di lite di ambedue i gradi del giudizio nonché a rifondere alla C.C. le spese di lite di ambedue i gradi del giudizio. Spruch Aus diesen Gründen entscheidet die Außenabteilung Bozen [...] unter Ablehnung jeglichen gegenteiligen Vorbringens und unter Abweisung aller entgegenstehenden Anträge, Einwendungen und Ansprüche [...] endgültig den gegenständlichen Rechtsstreit wie folgt: 1) Die E.E. wird verurteilt, der A.A.KG. aus dem Titel des Ersatzes des Schadens einen Betrag von [...] zu bezahlen; 2) die E.E. wird weiters verurteilt, der A.A.KG. die Verfahrenskosten beider Instanzen des Verfahrens zu bezahlen; 3) die E.E. wird schließlich verurteilt, der C.C.AG die Verfahrenskosten beider Instanzen des Verfahrens zu bezahlen.

⁴³ „Das Rubrum des Berufungsurteils ist weitgehend identisch mit dem Rubrum eines üblichen Zivilurteils. Zu beachten ist allerdings, daß die Parteien nicht nur hinsichtlich ihrer Ausgangsstellung als Kläger bzw. Beklagter aufzuführen sind, sondern auch ihre Stellung im Berufungsverfahren zu kennzeichnen ist. Es empfiehlt sich daher zu schreiben: Kläger und Berufungsbeklagter bzw. Beklagter und Berufungskläger. Von dieser Kennzeichnung im Rubrum abgesehen, spricht man jedoch ansonsten im Berufungsurteil sowohl im Tenor wie im Tatbestand als auch in

problemi nella ripresa della formula tedesca in quanto tale: l'italiano preferisce infatti ripetere i nomi evitando così confusioni tra primo e secondo grado.

Le formule "wenn nicht die Beklagte vor der Vollstreckung Sicherheit in gleicher Höhe leistet..." oppure "Die Beschwer beträgt mehr als [...] DM.", possono essere tradotte soltanto in modo straniante: nel primo caso anche il diritto italiano prevede la possibilità che il giudice decida di far depositare una somma al creditore nel caso di esecuzione forzata, ma questo non accade quasi mai in pratica; nel secondo caso tale realtà non esiste proprio in Italia e solo parzialmente in Austria⁴⁴.

Per quanto riguarda le formule definite approssimativamente come costituite da un sintagma più o meno complesso, ma comunque non da una frase ben formata (2.), va rilevato che esse ovviamente sono molto spesso elementi costitutivi degli enunciati sopra discussi, e che dovrebbero essere distinte dai tecnicismi collaterali costituiti ad es. dalla sequenza nome verbo nome (emettere una sentenza; für/zu Recht erkennen) e dai sintagmi terminologizzati del tipo "il contraddittorio si radica". Va detto che anche in questo caso non è così immediato trovare formule esattamente corrispondenti nelle due lingue.

Certo, alcune ve ne sono: per 2.a. si consideri ad esempio "in via subordinata" – "in eventu/hilfsweise; in zweifacher Fertigung" – "in doppia copia"; "für die Richtigkeit der Ausfertigung" – "per copia conforme"; "unter Anschluss des Ersuchens und zur weiteren Veranlassung" – "in evasione della richiesta e per l'ulteriore seguito".

La grande maggioranza di queste formule ellittiche del verbo, per così dire all'ablativo, sono però quasi sempre lievemente dissimetriche nelle due lingue, ma di dissimetria dovuta a lievi spostamenti nell'ottica di segmentazione del reale o di conferimento d'importanza a un'azione o a un'altra, o anche di prassi consolidata, ed è proprio questa lieve dissimetria

den Entscheidungsgründen nur und nur vom Kläger oder vom Beklagten. Im gesamten übrigen Text des Urteils stets die Floskel Kläger und Berufungsbeklagter bzw. Beklagter und Berufungskläger zu wiederholen, würde die Gefahr von Verwechslungen in sich bergen und darüber hinaus den Leser des Urteils überfordern bei der Frage, von welcher Partei im Urteil konkret die Rede ist." (Seitz/Büchel 1995: 324)

⁴⁴ „So wie für die Erhebung einer Klage ganz allgemein ein Rechtsschutzbedürfnis verlangt wird, so gibt es für die zulässige Einlegung eines Rechtsmittels das spezielle Erfordernis einer Beschwer. Damit soll sichergestellt werden, daß ein Prozeß nicht als Beschäftigungstherapie für die Instanzgerichte eingesetzt und daß ein Fall nicht etwa aus wissenschaftlichem oder einem sonstigen Interesse zur Überprüfung vorgelegt wird. Vielmehr soll die Korrekturmöglichkeit nur demjenigen vorbehalten bleiben, der ein als schützenswert erachtetes Interesse daran hat – eben eine Beschwer.“ (Paulus 2000: 179).

che causa problemi al traduttore a livello sia di riformulazione sintattica sia di omissione o di aggiunta di informazioni presenti nell'originale. Si consideri ad esempio "namens und in Vollmacht" – "in nome e per procura"; "giusta procura in calce/a margine" – "Vollmacht am Rand dieses Schriftstückes", che suona straniante in tedesco, ma che in realtà è un elemento imprescindibile (in difetto di una valida procura, l'attività del difensore è tamquam non esset), e che nella maggior parte dei casi si trova effettivamente a margine, anche se il legislatore prevede ora che sia sufficiente l'unione materiale del foglio nel quale la procura è apposta con quello nel quale l'atto processuale è redatto, per cui anche la traduzione di questa formula dovrebbe tenerne conto; "per l'autentica della firma: avv." – "Ich beglaubige hiermit die Echtheit der vor mir anerkannten Unterschrift"; "dato e sottoscritto in" – "gegeben und unterzeichnet in". Lo stesso banale "visto l'articolo" può trovare varie corrispondenze a seconda che si tratti di Austria oppure di Germania: la corrispondenza austriaca ("gemäß §/nach §") risulta, ai fini della riformulazione, più semplice della formula tedesca ("Angewandte Vorschrift [...]").

Si situa sempre in quest'ambito, ma a livello più complesso perché entra in gioco la diversità degli ordinamenti giuridici, il problema della dissimmetria nella formula relativa alle attenuanti nel processo penale⁴⁵. In italiano ci si limita a enunciare la formula "Si possono concedere all'imputato le attenuanti generiche/Appaiono riconoscibili le richieste attenuanti generiche"; in Austria e in Germania si chiede la specifica delle attenuanti introdotte dalla formula "Bei der Strafzumessung war zugunsten des Angeklagten zu berücksichtigen, dass [...]"; Strafmildernd wurde [...] berücksichtigt; Für den Angeklagten sprach, dass [...]; Bei der Strafbemessung wertete das Gericht: mildernd: [...]" Risulta evidente l'impossibilità di impiegare la formula corrispondente autentica e la necessità di ricorrere a procedure traduttive di compromesso, con il conseguente effetto di straniamento.

Interessante è ovviamente il punto 2b. che sembra essere particolarmente ricco per l'italiano: "contrariis reiectis/ ogni contraria deduzione, eccezione e domanda disattesa e respinta" – "unter Ablehnung jeglichen gegenteiligen Vorbringens und unter Abweisung aller entgegenstehenden Anträge, Einwendungen und Ansprüche"⁴⁶; "riservate ulteriori deduzioni di merito e istruttorie" – "weiteres Vorbringen und weitere Beweisanträge bleiben vorbehalten".

Per finire va rilevato che non tutte le formule presentano una standardizzazione totale, nel senso che sono possibili delle lievi variazioni al loro interno: "Der/dem Kläger kann/darf/wird nachgelassen/gestattet die Vollstreckung [...]ab(zu)wenden."

⁴⁵ Gli esempi sono tratti da Bachmann (2001).

⁴⁶ Le traduzioni tedesche sono ricavate dal *Formularienbuch* (Bauer et al. 2000).

Sulla scorta di questi esempi si vede dunque quanto sia complesso – a parte per poche formule che veramente si corrispondono – riuscire a riformulare il testo di partenza in modo che la lingua di partenza non s'imponga su quella di arrivo.

5. Altre difficoltà della traduzione giuridica, in particolare della sentenza

Fatte queste considerazioni su determinati punti della traduzione del testo giuridico standardizzato, è un fatto però che le difficoltà non terminano qui. Né potrebbe essere altrimenti, visto che tali testi trattano i casi più disparati, con la conseguenza che il traduttore non deve confrontarsi soltanto con la lingua del diritto (che indubbiamente informa di sé l'intero testo), ma con molte altre lingue speciali e generi testuali diversi, dalle perizie mediche (che generalmente vengono citate dall'estensore della sentenza in ampie parti) alle fatture delle autofficine, che spesso sono soltanto delle nomenclature, fino ai processi verbali contenenti i discorsi riportati in prima persona dei testimoni.

È chiaro che è proprio a questo punto che il traduttore dovrà dimostrare di possedere un'ottima conoscenza non soltanto della lingua del diritto, ma della lingua standard e delle varie lingue speciali.

In questo ambito Soffritti (2002: 60) ha inoltre richiamato l'attenzione sul concetto di doppia specializzazione linguistica (*doppelte Fachsprachlichkeit*) in riferimento a testi normativi, intendendo con tale concetto l'elemento che viene a determinarsi sulla scorta di attività di regolamentazione giuridica in ambiti sociali in cui il livello della tecnica già impone una comunicazione specialistica. Soffritti rileva come si possa arrivare addirittura a situazioni di conflitto fra quella che è la specializzazione linguistica per così dire *established*, canonica, di un settore e la specializzazione linguistica che caratterizza il testo giuridico normativo, per es. leggi, provvedimenti, sentenze, direttive, (peraltro redatto dal giurista e non dall'esperto del settore regolamentato), laddove non sempre v'è coincidenza fra i due tipi di specializzazione linguistica.

Inoltre, di primaria importanza è la capacità di riformulare correttamente l'argomentazione della parte in diritto, ovvero degli *Entscheidungsgründe* qui non trattati perché si è scelto di parlare dell'uso dei tempi e dei modi, poco interessanti per gli *Entscheidungsgründe* redatti al presente, come del resto in italiano (con ovvia presenza di alcuni tempi al passato prossimo o imperfetto per riprendere parti del *Tatbestand*). Va comunque rilevato che per gli *Entscheidungsgründe* non si è riscontrata la prescrittività rilevata per il *Tatbestand*: nelle indicazioni fornite dai manuali tedeschi per la redazione degli *Entscheidungsgründe* si dà assai più importanza alla capacità di essere assolutamente chiari e sicuri nell'esposizione dei motivi. Si mette così in guardia l'estensore dall'utilizzare un *Gutachtenstil*, uno stile peritale, ricordando

che una presentazione redatta in modo da soppesare tutto prudentemente e da fornire il risultato soltanto alla fine sarebbe fuori posto⁴⁷. Becht (1995) definisce lo stile delle argomentazioni un *denn-stil*: esso formula prima la proposizione principale, ovvero il risultato, per motivare immediatamente dopo tale risultato. La motivazione potrebbe essere sempre introdotta da un *denn*. I motivi non si avvicinano al risultato per tentativi, ma sono formulati in modo apodittico⁴⁸. La perizia finisce col risultato e lo riassume, mentre la sentenza termina bruscamente, per questo è inutile inserire formule del tipo: “deshalb war der Klage stattzugeben; darum konnte die Klage keinen Erfolg haben”. Anche l’uso dei connettori espliciti (*aber, jedoch, allerdings, deshalb, insoweit*) deve servire soltanto a presentare l’argomentazione in modo sicuramente convincente; devono essere assolutamente evitati avverbi rafforzativi del tipo *offensichtlich, eindeutig, zweifellos*, che danno l’impressione di un’incapacità di fondo di misurarsi in modo serio con le osservazioni delle parti.

Ad una prima analisi sembra essere questa anche la tendenza dei motivi della decisione italiani, che presentano molti “invero, peraltro, comunque, perciò, quindi, pertanto, tuttavia”, ma – almeno nei testi esaminati – nessun rafforzativo del tipo “chiaramente, ovviamente”.

Dalle osservazioni fin qui fatte emerge per il traduttore la necessità di avere la conoscenza delle due lingue in tutta la loro ampiezza, e non soltanto nella dimensione della specialità: la comprensione profonda del testo è basata proprio sulla capacità generale del traduttore di lavorare sulla lingua in generale, e non soltanto su quella del diritto. In questa competenza rientra anche quella di sapere discernere quando è necessario avvalersi delle marche della lingua speciale, pena il decadimento della rigosità del discorso, e quando invece è più opportuno optare per scelte più vicine alla lingua comune, allontanandosi dal cosiddetto gergo giudiziario peraltro deprecato dagli stessi giuristi⁴⁹. Anzi, si potrebbe affermare che tale necessità sarà sempre più sentita nel momento in cui il giurista si allontanerà dal gergo per dirigersi verso una lingua del diritto che

⁴⁷ „Eine vorsichtig abwägende, das Ergebnis erst zum Schluss bringende Darlegung im Gutachtenstil wäre fehl am Platze.“ (Becht 1995: 240-241).

⁴⁸ Gutachtenstil: „Es wäre zu prüfen, ob zwischen den Parteien ein Kaufvertrag zustandegekommen ist. Voraussetzung dafür wäre, daß zwei Willenserklärungen, nämlich das Angebot sowie die Annahme [...] Fraglich ist, ob der Kläger tatsächlich am [...] eine reichlich relevante Erklärung abgeben wollte.“

Urteilsstil: „Die Parteien haben am [...] einen Kaufvertrag abgeschlossen. (Denn) Beide Parteien waren sich darüber einig, dass Besitz und Eigentum an dem PKW gegen Zahlung eines Kaufpreises von 5000 DM übertragen werden sollte. Die Erklärung des Beklagten vom [...] stellt auch eine Willenserklärung dar.“

⁴⁹ Cfr. al riguardo ad es. Santangeli (1996: 148-151); Taruffo (1985: 209-210); Martello (1993: 99).

sia speciale nel senso più rigoroso, ovvero di strumento di comunicazione chiara, anche se non sempre di facile e immediata comprensione quanto ai contenuti.

Infine, non va dimenticato che per la comprensione profonda del testo giuridico è necessaria la collaborazione dell'utente finale, che non deve mai scordare di essere di fronte a una realtà che pertiene a un sistema culturale diverso dal suo e che pertanto dovrà studiare, per capire appieno il testo che gli sta davanti.

Bibliografia

- Arntz R. (1995) "Confrontare, valutare, trasporre: metodi e problemi della traduzione giuridica" in *La traduzione – Nuovi approcci tra teoria e pratica*. A cura di R. Arntz, Napoli, CUEN, pp. 137-162.
- Bachmann V. (2000-2001) *Le formule standard nelle sentenze penali di primo grado in Italia, Germania e Austria*, Tesi di laurea, Trieste: Università di Trieste 2000-2001.
- Bauer M., Eccher B., König B., Kreuzer J., Zanon H. (2000) *Formularienbuch zum italienischen Zivilverfahrensrecht – Formulario del diritto processuale civile*, Bozen/Bolzano, Athesia.
- Becht E. (1995) *Einführung in die Praxis des Zivilprozesses*, München, Beck.
- Berri M., Lugo A., Stella Richter M. (a cura di) (1999) *Formulario di procedura civile*, Milano, Giuffrè.
- Bianchi M. (1998) *I contratti internazionali*, Milano, Il Sole 24 Ore.
- Böhme W., Fleck D., Bayerlein W. (1997) *Formularsammlung für Rechtsprechung und Verwaltung*, München, Beck.
- Bonell M.J. (1995) *Un "Codice" Internazionale del Diritto dei Contratti*, Milano, Giuffrè.
- Cosmai D. (2003) *Tradurre per l'Unione europea*, Milano, Hoepli.
- Cosmai D. (2004) "La traduzione dei trattati europei tra multilinguismo e certezza giuridica: esigenze a confronto" in *Übersetzen in der Fachkommunikation – Comunicazione specialistica e traduzione*. A cura di L. Rega e M. Magris, Tübingen, Narr, pp. 259-269.
- Dolce R., Corradini G., Romani B. (1995) *Formulario commentato di contrattualistica commerciale Germania-Italia*, Milano, Giuffrè.
- Engberg J. (1999) „Übersetzen von Gerichtsurteilen: Der Einfluß der Perspektive“ in *Übersetzen von Rechtstexten*. Hrsg. von P. Sandrini, Tübingen, Narr, pp. 83-102.
- Kjaer A.L. (1999) „Überlegungen zum Verhältnis von Sprache und Recht bei der Übersetzung von Rechtstexten der Europäischen Union“ in

- Übersetzen von Rechtstexten*. Hrsg. von P. Sandrini, Tübingen, Narr, pp. 63-79.
- Lane A. (1969) *Internationales Formularbuch – Formulaire International*, München, Hueber.
- Martello P. (1993) “La deontologia della comunicazione nel contesto giudiziario” in *Interazione e comunicazione nel contesto giudiziario*. A cura di A. Quadrio Aristarchi e D. Pajardi, Milano, Giuffrè, pp. 97-110.
- Mortara Garavelli B. (2001) *Le parole e la giustizia*, Torino, Einaudi.
- Newmark P. (1981) *Approaches to Translation*, Oxford, Pergamon.
- Ondelli S. (2006) “Il genere testuale della sentenza penale in Italia”, nel presente volume, pp. 295-309.
- Paulus C.G. (2000) *Zivilprozessrecht*, Berlin-Heidelberg-New York, Springer.
- Reiß K. (1969) „Textbestimmung und Übersetzungsmethode“ in *Übersetzungswissenschaft*. Hrsg. von W. Wilss (1981), Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 76-91.
- Sandrini P. (Hrsg.) (1999) *Übersetzen von Rechtstexten*, Tübingen, Narr.
- Santangeli F. (1996) *L'interpretazione della sentenza civile*, Milano, Giuffrè.
- Šarčević S. (1997) *New Approach to Legal Translation*, The Hague, Kluwer Law International.
- Schmitz G. (1996) *Zivilrechtliche Musterklausuren für die Assessorprüfung*, München, Beck.
- Seitz W., Büchel H. (Hrsg.) (1995) *Beck'sches Richter-Handbuch*, München, Beck.
- Soffritti M. (1999) „Textmerkmale deutscher und italienischer Gesetzesbücher“ in *Übersetzen von Rechtstexten*. Hrsg. von P. Sandrini, Tübingen, Narr, pp. 119-136.
- Soffritti M. (2002) „Die doppelte Fachsprachlichkeit in aktuellen Norm setzenden Texten“ in *Conflict and Negotiation in Specialized Texts*. Ed. by M. Gotti, D. Heller, M. Dossena, Bern, Lang, pp. 59-77.
- Stolze R. (1999) *Die Fachübersetzung*, Tübingen, Narr.
- Taruffo M. (1985) “La fisionomia della sentenza in Italia” in AA.VV. (1988): *La sentenza in Europa*, Padova, CEDAM, pp. 180-214.
- Werlich E. (1979) *Typologie der Texte*, Heidelberg, UTB.
- Wiesmann E. (2004) *Rechtsübersetzung und Hilfsmittel zur Translation*, Tübingen, Narr.

LUCIANO ROCCHI
Università di Trieste

Parole di origine iberica in turco

0. All'interno dell'eccellente *Handbuch der türkischen Sprachwissenschaft, Teil I* edito da Gy. Hazai¹, A. Tietze è il curatore del capitolo dedicato ai forestieri del turco (*Die fremden Elemente im Osmanisch-Türkeitürkischen*, pp. 104-118). Nel corso della sua disamina critica, il Tietze opera una scrupolosa ricerca su tutti i lavori che si sono occupati della tematica in questione, elencando articoli e saggi che trattano gli elementi alloglotti in turco provenienti da: greco antico, arabo, armeno, tedesco, inglese, francese, italiano, latino, neogreco, persiano, romeno, lingue slave. Brillano per la loro assenza le lingue iberiche; va da sé che gli iberismi del turco sono estremamente meno numerosi degli italianismi, dei grecismi o dei francesismi, ma comunque il loro numero è pari, se non superiore, a quello delle parole p. es. di origine tedesca o romena, che pure, come s'è accennato, sono state oggetto di studio. Non si giustifica quindi tale disinteresse, anche tenendo conto che nel loro complesso i termini di origine iberoromanza presenti in turco mostrano un aspetto assai variegato, frutto di una stratificazione molto interessante. Scopo del presente lavoro è pertanto quello di valutare criticamente il patrimonio lessicale turco di provenienza iberica, esaminandone le vie di trasmissione e le fonti dirette o indirette. Secondo tale intendimento abbiamo suddiviso gli iberismi turchi nel modo seguente:

- a) parole mutate direttamente dal *giudeospagnolo*, la lingua dei sefarditi – gli ebrei spagnoli, dall'ebraico medievale *Sefarad* che designa la penisola iberica – che dovettero lasciare la Spagna nel 1492 per editto di Ferdinando il Cattolico. Se molti dei sefarditi scelsero l'apostasia diventando *marranos* – l'epiteto ingiurioso, orig. 'porco', per indicare i mori o gli ebrei convertiti – altrettanti, se non di più, preferirono l'esilio pur di restare fedeli alla religione dei loro padri. Risulta estremamente difficile calcolare il numero dei rimasti come quello dei partenti; una stima ragionevole, che ha comunque un valore di semplice congettura, fa lasciare la Spagna in quell'anno fatidico a centomila-centocinquantamila persone (Benbassa-Rodrigue 25). La diaspora, che proseguì nel corso del XVI secolo, in quanto piccoli gruppi di marrani continuarono ad abbandonare la penisola per unirsi

¹ Hazai Gy., *Handbuch der türkischen Sprachwissenschaft, Teil I*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1990.

ai loro antichi correligionari, raggiunse quasi tutti i paesi del bacino mediterraneo. Comunità sefardite non irrilevanti sorsero nel Nordafrica (Tangeri, Tetuán, Fes) e in Italia (Livorno), ma nella stragrande maggioranza i protagonisti del nuovo esodo trovarono asilo nell'Impero ottomano². Il benevolo atteggiamento dei sultani nei confronti degli ebrei era naturalmente dettato da motivi d'interesse, in quanto ben si rendevano conto della loro utilità nei settori dell'artigianato e del commercio. Una stima globale valuta intorno a dodicimila le famiglie ebraiche giunte nell'Impero ottomano dopo il 1492, vale a dire circa sessantamila persone (Benbassa-Rodrigue 62). Questa massa di nuovi arrivati si distribuì tra le varie città dell'Impero, raggiungendo una percentuale notevolissima a Salonicco: qui, nel 1529, si contavano 2645 nuclei familiari ebraici rispetto ai 1229 musulmani e ai 989 greci (id. 60). La florida situazione degli ebrei nelle terre turche nel XVI secolo e le importanti attività da loro svolte sono sottolineate da molti viaggiatori del tempo³, magari in modo un po' esagerato, ma in ogni caso «mentre la grande maggioranza dei sefarditi si dedicava al piccolo commercio e all'artigianato, integrandosi così con le economie locali, andò emergendo un'élite, meno numerosa, la quale trovò modo di affermarsi contemporaneamente in svariati settori, dalla finanza al commercio

² L'ebreo romaniota Eliyah Capsali, nella sua cronaca *Seder Eliyahu Zuta* (Il piccolo ordine di Elia) redatta nel 1523, racconta, non sappiamo con quanta veridicità: «Il sultano Bāyazīd, re di Turchia, sentì dunque parlare di tutti i mali che il sovrano spagnolo aveva fatto subire agli Ebrei, e apprese che questi erano alla ricerca di un rifugio e un porto. Egli ebbe pietà di loro, scrisse delle lettere e inviò messaggeri per far sapere in tutto il regno che nessuno dei suoi governatori avrebbe osato rifiutare l'ingresso degli Ebrei o espellerli. Anzi, essi dovevano essere accolti con cortesia» (Benbassa-Rodrigue 57).

³ Si leggano p. es. le parole di Nicolas de Nicolay, *Les Navigations, peregrinations et voyages, faits en la Turquie*, Anversa 1576, pagg. 239-240, che citiamo nella traduzione spagnola di Francisco Bueno: «La cantidad de judíos que habitan en las ciudades de Turquía y Grecia, principalmente Constantinopla, es tan grande que es cosa maravillosa e increíble. Ellos se dedican a los cambios de moneda, prestan dinero y trafican con toda clase de mercancías, oro, plata, etc., que gracias a ellos llegan de todas partes, tanto por mar como por tierra. Se puede decir con propiedad que ellos tienen en su manos todos los grandes tráfico de mercancías que se hacen en Levante. En las tiendas de Constantinopla se pueden encontrar toda clase de mercancías. Los judíos son especialistas en todas las artes, en las manufacturas son excelentes, especialmente los marranos que hace bien poco tiempo abandonaron España y Portugal. Esto ha perjudicado a la cristiandad y ha dado a los turcos muchos beneficios, como invenciones de máquinas de guerra, piezas de artillería, arcabuces, pólvora para los cañones, balas y otras armas» (http://es.geocities/judios_sefarad/).

internazionale e all'intermediazione, dalla manifattura alla distribuzione dei prodotti tessili» (Benbassa-Rodrigue 95).

Il giudeospagnolo rappresenta in sostanza il castigliano della fine del XV-inizio XVI secolo⁴. Grazie al suo isolamento e alla cessazione dei rapporti linguistici con la madrepatria, questo antico spagnolo si è conservato abbastanza bene, nei suoi tratti fondamentali, fino all'epoca moderna. P. es., per quanto riguarda la fonetica, è mantenuta la sonorità della fricativa dentale [z] (*kaza, bezo, espozo*), laddove in castigliano moderno questo suono è confluito con la [s] (*casa, beso, esposo*); le antiche affricate [ts] e [dz] si sono parzialmente conservate nel giudeospagnolo di Bulgaria e Marocco (Menéndez Pidal 112), ma in generale sono passate a fricative: *plasa, (f)azer*; bene si mantengono le palatoalveolari che invece in spagnolo si sono evolute nella [x]: *pášaro, mađeša* = cast. *pájaro, madeja*; *(f)ižo, ožo* = cast. *hijo, ojo*; *ğudjo, ğugar* = cast. *judío, jugar*; c'è ancora una netta distinzione tra tra l'occlusiva [b] e la fricativa [β] (che tende a essere pronunciata [v], stando alla grafia dei lessici di Nehama e Passy), specie in posizione iniziale: *boka, bweno* di contro a *βaka, βino* (Wagner; *vaka, vino* per Nehama e Passy); la *f-* iniziale ha sorte diversa a seconda dell'area geografica, in quanto mentre nelle regioni occidentali si conserva piuttosto bene, in quelle orientali solitamente dilegua: a Salonicco troviamo quindi *fazer, fižo, favlar*, a Istanbul *azer, ižo, avlar*. Nel campo della morfosintassi, la lingua degli ebrei sefarditi non presenta differenze significative rispetto al castigliano (per una panoramica approfondita sulle caratteristiche del giudeospagnolo si veda in particolare Wagner Beitr. 91-140; per l'antico castigliano Menéndez Pidal 112-115, passim).

Le innovazioni del giudeospagnolo riguardano soprattutto il lessico. Già in Spagna la lingua dei sefarditi si caratterizzava per l'elevato numero di ebraismi (*ani* 'povero', *kal* 'sinagoga', *raš* 'terremoto', ecc.), ma nel corso della diaspora seguita all'espulsione essa si è arricchita di una marea di prestiti della più varia origine: troviamo lusismi, assunti dagli ebrei portoghesi (in gran parte marrani) che accompagnarono i sefarditi nel loro esilio, numerosi italianismi, francesismi, grecismi. Ma l'elemento alloglotto

⁴ Si tratta di una lingua lungi dall'essere standardizzata, com'è ovvio date le sue vicende storiche, che l'hanno limitata a un uso eminentemente familiare, mentre nella vita pubblica i sefarditi si servivano della lingua del paese di residenza. Tale situazione, con la mancanza di un'autorità linguistica 'accademica' che potesse emanare delle regole normative, ha prodotto, tra l'altro, una sorta di anarchia ortografica, specie per notare fricative e affricate; nel presente lavoro abbiamo seguito la grafia adoperata dal Nehama (tranne per la fricativa velare sonora, per cui abbiamo introdotto il grafema γ, e per la fricativa bilabiale sonora, che notiamo col grafema β), ossia: *đ* = /ð/, *š* = /ʃ/, *ž* = /ʒ/, *č* = /tʃ/, *ğ* = /dʒ/, *j* = /x/.

di gran lunga prevalente nel giudeospagnolo è quello turco; i vocaboli di questa origine sono innumerevoli e spesso si nota la loro integrazione morfologica (*borreka* ‘sorta di dolce’ < *börek*, *čanaka* ‘tazza’ < *čanak*, *ğano* ‘mio caro’ < *canım*, ecc.; il suffisso verbale dell’infinito turco *-mak/-mek* è regolarmente sostituito dal g.sp. *-ear*: *baterear* ‘nafragare’ < *batırmak*, *beklear* ‘sorvegliare’ < *beklemek*, *biterear* ‘finire’ < *bitirmek*, ecc.), come altrettanto significativa è la massiccia presenza di calchi (*no tengo javer* = *haberim yok* ‘non ne so niente’, *meter en bas* = *bahse girmek* ‘scommettere’, *bever un sigaro* = *sigara içmek* ‘fumare una sigaretta’, ecc.). Assai minore si rivela l’influsso in senso opposto e limitato perlopiù al livello gergale, tuttavia va segnalato come dalla lingua dei sefarditi il turco abbia mutuato i termini per definire l’espressione verbale connotata negativamente (*pala-vra*), e soprattutto la designazione di una delle più importanti organizzazioni mercantili-economiche (*lonca*).

- b) Iberismi giunti in Turchia direttamente, come prestiti culturali, oppure indirettamente, per tramite imprecisato. È opportuno puntualizzare che abbiamo incluso nella nostra lista soltanto i veri e propri «Lehnwörter», cioè le parole pienamente acclimatate, come indicato dal loro uso o dalla formazione di derivati, mentre ne abbiamo escluso i «Fremdwörter», le parole che restano sostanzialmente estranee alla realtà turca. P. es. il TS, il dizionario turco standard, lemmatizza la voce *ole* (espressamente indicata come «interiezione spagnola», p. 896) unicamente perché si trova in un verso (per di più in rima!) del poeta Yahya Kemal Beyatlı (1885-1958); ma è evidente che si tratta di una pura citazione letteraria, senza alcun riscontro nella lingua corrente. Perciò non abbiamo tenuto conto di tutta una serie di vocaboli, pure registrati dai lessici, che rimandano a referenti propri del mondo iberofono – animali, piante, elementi geomorfici, cibi, bevande, balli, usanze, aspetti folkloristici, ecc.: *alpaka*, *çaçaça*, *don*, *donya*, *eldorado*, *habanera*, *korrida*, *lama*, *mambo*, *matador*, *pampa*, *senyor* e molti altri. Si è fatta eccezione per *tango*, che, oltre a designare il noto ballo, in turco ha assunto un’accezione particolare (v. infra).
- c) Iberismi mediati con certezza da un’altra lingua, perlopiù l’italiano, in misura minore il francese e in pochi casi il greco. Nel gruppo di parole convogliate dall’italiano spicca la quantità di voci marinaresche; ciò si spiega col fatto che la terminologia relativa alla nautica i turchi l’hanno mutuata in massima parte dalla nostra lingua, e, come si sa, un discreto numero di tali voci sono giunte in Italia dalla Penisola Iberica.

1. Iberismi di origine giudeospagnola

*atras*⁵ (gerg.) ‘deretano’ (Tietze 225).

Dal g.sp.⁶ *atrás* ‘arrièrè’ (Nehama 67) = cast. *atrás* ‘id.’, attraverso un calco semantico sul tc. *arka* ‘back; back part; rump, buttocks’. Per Tietze l.c. la voce turca sarebbe di origine sconosciuta.

averta ‘offen, frei (Kasse für Einsatz im Paseta-Spiel)’ (Steuerwald 70).

Dal g.sp. *avyérto* (femm. -a) ‘ouvert’ (Nehama 71) = cast. *abierto* ‘id.’. L’assunzione di questa parola (come di altre della stessa sfera semantica, v. infra *cueto*, *galan*) nel turco si spiega con la passione per i giochi da parte degli ebrei: «Gli uomini (scil. sefarditi) si appassionano ai giochi, in particolare a quello dei dadi» (Benbassa-Rodrigue 2004, 91).

boneta (osm. بونه تا) ‘bonnet (...) ce mot turc désignait autrefois la coiffure particulière aux Israélites espagnols’ (Kerestedjian 106-107).

Dal g.sp. *bonéta* ‘bonnet de rabbin. (Jusqu’aux premières décennies du dix-neuvième siècle, tout adulte de la bourgeoisie, tant soit peu lettré, portait la *boneta*, calotte ronde, dure, entourée d’une bande de tissu à rames discrets)’ (Nehama 96); cfr. cast. *bonete* ‘birrete; gorro cilindrico de poca altura’. Tietze 370 vorrebbe far derivare la parola turca dal francesismo it. *bonetto* ‘berretto’, ma le precise indicazioni fornite dal Kerestedjian e dal Nehama non possono che confermare l’origine giudeospagnola.

covino (gerg.) ‘1. (s.o.) who dresses well, who is smartly turned out. 2. (a) Christian’ (Redh² 164).

Dal g.sp. *gyóvine* ‘jeune; jeune homme’ (Nehama 238), probabile italianismo. «Se facciamo riferimento alle norme suntuarie del XVI secolo, regolarmente rinnovate, constatiamo che le restrizioni circa il vestiario previste dalle autorità (scil. ottomane) per i non musulmani non vengono rispettate. Gli Ebrei trasgrediscono la legge per assecondare il loro amore per la

⁵ Le parole turche vengono citate secondo l’ortografia ufficiale in vigore dal 1928, per cui si noti: *ı* = /i/, *ö* = /œ/, *ü* = /y/, *c* = /dʒ/, *ç* = /tʃ/, *ğ* = /j/ (Ø in prossimità di vocale non anteriore), *j* = /ʒ/, *ş* = /ʃ/. Nel caso il lemma in questione sia attestato anche in epoca ottomana, lo si dà in grafia osmanlı (che usa l’alfabeto arabo) conformemente alle fonti citate; si tenga presente che nella traslitterazione dell’osmanlı usiamo il grafema *ğ* (da non confondere con *ğ*!) per l’affricata /dʒ/ (= tc. mod. *c*).

⁶ Le abbreviazioni usate per le lingue e i dialetti sono le seguenti: alb. = albanese, arum. = arumeno, bulg. = bulgaro, cast. = castigliano, cat. = catalano, cr. = croato, fr. = francese, gen. = genovese, gr. = greco, g.sp. = giudeospagnolo, ingl. = inglese, it. = italiano, osm. = osmanlı, pers. = persiano, port. = portoghese, rum. = rumeno, sb. = serbo, slov. = sloveno, tc. = turco, ted. = tedesco, ungh. = ungherese, ven. = veneziano.

musica e le feste, e le loro abitudini relative al vestiario improntato all'eccesso suscitano rimostranze da parte dei non ebrei» (Benbassa-Rodrigue 91). Questa citazione basta a spiegare il passaggio da 'giovane ebreo' a 'elegantone'; non deve neppure meravigliare il significato di 'cristiano', in quanto, a prescindere dal fatto che molti dei partecipanti alle successive ondate migratorie dalla Penisola iberica erano marrani, nulla di più facile che i turchi abbiano esteso il termine a tutti coloro che si vestivano in modo vistoso e provenivano da terre non musulmane.

cueto (gerg.) 'designazione collettiva dei giochi da caffè come la *tavla*, il *piket*, la *pastra*, ecc.' (Steuerwald 161).

Dal g.sp. di Istanbul *ğuguégo* 'Spiel' (Wagner Beitr. 114) = cast. *juego* 'id.'. In turco è caduta la fricativa velare sonora, col risultato che la /w/ si è fusa con la /u/ precedente, e abbiamo avuto inoltre la dissimilazione della /g/, forse per attrazione dell'altra voce giudeospagnola *ğugéte* 'jouet' (Nehama 239).

cüdyo 'ebreo' (Steuerwald 162).

Dal g.sp. *ğudjío* 'Jude' (Wagner Beitr. 110; per Salonicco Nehama 236 dà la forma *ğidyó*) = cast. *judío* 'id.'. Si tratta comunque di una parola rara (l'unico tra i lessicografi da noi consultati che la registri, ossia lo Steuerwald, la etichetta espressamente come *selt[en]*), in quanto il termine turco comune per 'ebreo' è *yahudi*.

dirga 'magro, mingherlino, gracile' (Tietze 609).

G.sp. *delgádo* 'mince, maigre, grêle, fin' (Nehama 118) = cast. *delgado* 'id.'. I Turchi hanno assunto la voce da una forma apocopata *delgà*, tipica della pronuncia 'allegra'. Senza etimo in Tietze l.c.

firigo (gerg.) 'poco attraente; antipatico' (Steuerwald 304).

Dal g.sp. *frio* 'froid, qui manque de chaleur' (Nehama 217) = cast. *frio* 'id.'. Dato che i gruppi consonantici, specie se iniziali, sono ostici alla fonotattica turca, il *fr-* è stato sciolto con l'inserzione di una /i/. Constatiamo poi l'epentesi di una velare sonora in funzione anti-iato; cfr. un fenomeno analogo in *riga* 're (nel gioco delle carte)' (Steuerwald 777) < fr. *roi*.

galan (gerg.) 'rich gambler' (Redh² 308), 'gut bei Kasse (Spieler)' (Steuerwald 312).

Dal g.sp. *galáno* (a pag. XIV del diz. del Nehama è registrata pure la forma *galan*) 'élegant, qui se met avec recherche; qui a de bonnes manières, prévenant, serviable' (Nehama 223) = cast. *galán* (ant.) 'que se divierte', 'atrevido, emprendedor' (DCECH 3, 24) < fr. *galant*. Alla ricercatezza nel

vestire si associa facilmente l'idea della ricchezza, e sullo stretto rapporto tra gli ebrei e i giochi v. sopra *averta, cueto*.

kaşkariko (gerg.) 'macchinazione, trama' (Bonelli 182), 'trick, deceit; lie' (Redh² 497, TS 662), 'buffoonery' (Moran 486, Hony-İz 278). Derivato: *kaşkarikocu* 'a liar or cheater; unreliable or dishonest (man or dealer); buffoon' (Moran l.c.), 'trickster, con man' (Redh² l.c.).

Il Nehama registra per la parlata di Salonicco la voce *kaşkarrikas* pl. 'trucs, supercheries, manoeuvres indélicates et fraudoleuses' (Nehama 275) dichiarandola un turchismo. Anche se ciò fosse vero, si tratterebbe comunque di un cavallo di ritorno, perché la parola in questione è perfettamente analizzabile come giudeospagnola, dal punto di vista sia morfologico sia lessicale: un derivato in *-ika*, il più comune suffisso diminutivo, di *kaşkara* 'shell, rind, husk' (Passy 193) = cast. *cáscara* 'id.'. E in effetti un altro *kaşkarikas* è attestato per il g.sp. bulgaro nel senso di 'caska de la cabeza' (Wagner Esp. 67; calco sul fr. *pellicules* 'forfora', dim. di *peau* 'pelle, buccia?'). Quanto poi alla semantica, Wagner Beitr. 179 ci informa che a Istanbul *kaška* (var. sinonimica di *kaşkara*) significa anche 'Kleinigkeit'; non ci pare che presenterebbe alcuna difficoltà il passaggio 'cosa piccola (minuzia, inezia, quisquilia...)' → 'cosa brutta (bugia, frode, inganno...)'.

kaveza (osm. قلاه ز) 'ancienne coiffure des Juifs espagnols émigrés en Turquie' (Kerestedjian 267).

G.sp. *kavésa* 'tête' (Nehama 278) = cast. *cabeza* 'id.'. La metonimia sembra aver avuto luogo in turco.

kekeres 'así llaman los turcos a los sefardies' (Wagner Alg. 230).

Dal g.sp. *ke keres?* (a Salonicco *kyeres*: Nehama 319) 'che vuoi?' (Wagner Beitr. 1, Passy 301) = cast. ¿*qué quieres?* 'id.'. Che la designazione di persone alloglotte possa basarsi su frasi o segmenti di frase sentite ripetutamente sulla loro bocca è un universale linguistico, cfr. tc. *didon* (< fr. *dis done*) 'Frenchman' (Redh² 228), ungh. *digó* e cr. dial. *digo* 'nomignolo degli italiani', dal frequentissimo intercalare *digo* 'dico' di area veneta; a Trieste gli slavi sono quelli che parlano per *zacài* (< slov. *zakaj* 'perché'), così come a Fiume i tedeschi sono quelli che parlano per *tartaifel* (< ted. *der Teufel [soll dich holen!]* 'il diavolo [ti porti!]'), e gli esempi potrebbero facilmente moltiplicarsi.

lonca 'corporazione (di artigiani/mercanti)' (Bonelli 216, TS 792, Redh² 580, Moran 576, Steuerwald 590), 'tradesmen's guild/corporation; their meeting-place' (Hony-İz 322), osm. لونجه *lonğa* 'porticus aut deambulatorium, e.g.

ante portam Civitatis aut arcis, quo conveniunt incolae' (Men 4210), 'a club; club-room' (Redh¹ 1645). Derivato: *loncacılık*⁷ 'corporativismo' (TS 792). Dal cast. *lonja* 'tienda donde se venden ciertas especias', (dal 1490) 'centro de contratación de mercaderes' (DCECH 3, 694; < ant. fr. *loge* 'tente; hutte, cabane; boutique', tramite il cat. dial. *llonja*). La parola non è documentata nel giudeospagnolo moderno, ma non paiono sussistere dubbi sul fatto che essa sia stata introdotta nel mondo ottomano dagli ebrei sefarditi: «Le basi etniche di larga parte dell'attività economica ottomana si manifestano in particolare con la fondazione di gilde fondate sull'appartenenza etnico-religiosa – corporazioni che nel tessuto dell'Impero rappresentano un importante strumento di regolazione del mercato (...) Nel caso di zone di produzione in cui occupavano una posizione dominante, come a Salonicco, il controllo della preparazione e della manifattura della seta era in mano alle gilde ebraiche. Lo stesso fenomeno si registrava nel XVII secolo a Istanbul in diversi settori dell'industria tessile, dove, tra l'altro, alcuni cartelli di mercanti ebrei funzionavano come vere e proprie gilde (...) Diverse gilde di artigiani ebrei, grazie alla divisione etnico-confessionale e al perdurare della produzione, sono rimaste attive fino alla dissoluzione dell'Impero dopo la prima Guerra mondiale» (Benbassa-Rodrigue 102-103). Attraverso il turco la voce si è diffusa nelle lingue balcaniche, a volte con interessante estensione semantica: bulg. лонджа 'Zunftsitzung, Konferenz' (Weigand 173), 'assemblée des artisans d'une corporation' (Papahagi 638), sb. *londža* 'luogo dove si tengono le riunioni; luogo dove si riunisce il consiglio di una corporazione; la corporazione stessa' (Škaljić 435), alb. *llonxhë* 'village gathering; council of village elders; village elders; meeting place of village elders/council' (Newmark 482).

palavra (gerg.) 'ciance, chiacchiere; idiozie, fesserie; spaccionate'⁸ (Bonelli 288, TS 938, Redh² 680, Moran 742, Steuerwald 732). Derivato: *palavraci* 'chiacchierone; ballista; fanfarone, spaccone' (id.).

Dal g.sp. *palávra* (*palaβra* Wagner) 'mot' (Nehama 401) = cast. *palabra* 'id.'. Il peggioramento semantico nella ripresa di termini alloglotti con semabase 'attività del parlare' è un universale linguistico, cfr. ingl. *palaver* 'loud and confused talk' (< port. *palavra*), fr. *hâbler* 'parler beaucoup et avec

⁷ Il suff. *-lık* (allomorfi *-lik/-luk/-lük*), è un morfo polifunzionale che serve a formare anche sostantivi astratti (*güzel* 'bello' ~ *güzellik* 'bellezza'); *loncacılık* è dunque derivato da un *loncacı* 'corporativista' non lemmatizzato dai vocabolari.

⁸ Alcuni dizionari aggiungono anche il significato di 'ponte inferiore d'una nave da guerra', ma questa accezione risale con tutta evidenza a un omofono *palavra* < ant. it. *ballauro*, var. di *ballatoio* 'sulle antiche navi, andito sporgente intorno alla poppa e ai castelli' (DMA 60).

vantardise' (< cast. *hablar*), ted. *parlieren* 'leicht, obenhin plaudern' (< fr. *parler*), slovacco *mondokovat* 'to chatter, to gab' (< ungh. *mond* 'dire'), ecc. Appartenendo la parola turca all'ambito gergale, le sue attestazioni lessicografiche sono molto tarde; il primo vocabolario che sembra registrarla è il *Dictionnaire turc-français* di Th.X. Bianchi e J.D. Kieffer, 2. ed., Parigi 1850 [1. ed. 1835-37] col significato di 'fanfaronnade' (Wagner Beitr. 170, n. 3) e neppure il Redhouse la prende in considerazione. Comunque la popolarità della voce è ampiamente testimoniata dalla sua diffusione, per tramite turco, in tutte le lingue balcaniche: gr. *παλάβρα* 'fanfaronata, spaccinata; scempiaggine, balordaggine' (DGMI 730), rum. *palavră* 'hablilla, hojarasca, infundio, patraña' (Cioranescu 595), arum. *palavră* 'hâblerie; rodomontade' (Papahagi 812), bulg. *палаври* pl. 'Lüge, Aufschneideri' (Weigand 262), sb. *pālāvra* 'bugia, frode, inganno' (Škaljić 508), alb. dial. *palavrak* 'flatterer' (Newmark 609).

papel (gerg.) (obs. in questo senso) 'lira turca di carta' (Bonelli 289, TS 941, Redh² 681), 'soldi, in particolare banconote' (TS l.c., Redh² l.c., Moran 744), 'carta/carte da gioco' (Redh² l.c., Steuerwald 734). Derivato: *papelci* 'truffatore che fa il gioco delle tre carte per le strade' (TS l.c., Steuerwald l.c.), 'cardsharp(er)' (Redh² l.c.), 'swindler; trickster; ruse' (Moran l.c.).

Dal g.sp. *papél* 'papier; papier monnaie: *un papel de syen un billet de cent francs*' (Nehama 406) = cast. *papel* 'id.'. Il significato di 'carta da gioco' del prestito turco è verosimilmente dovuto a un calco semantico sul tc. *kâğıt* 'paper; paper money; playing card' (Redh² 465).

sapanorya (gerg.) 'hideously ugly, (s.o.) who's as ugly as sin' (Redh² 737).

Prob. dal g.sp. *safanórya* 'carotte' (Nehama 487) = cast. *zanahoria* (ant. *çahanoria*) 'id.'. La parola giudeospagnola non è attestata nel senso metaforico peggiorativo proprio del turco, tuttavia il Wagner fa notare che «sind bildliche Übertragungen von Namen von Früchten etwas sehr Häufiges», aggiungendo che in certi dialetti spagnoli *zanahoria* viene usato con l'accezione di 'stupido' e che nello stesso turco *kokoroz* 'mais' gergalmente può voler dire 'brutto' (Wagner Arg. 30).

tapon 'di scarto, di nessun valore, brutto (di donna o di cosa)' (Bonelli 255, TS 1143), 'shoddy, fourth-rate, sorry, crummy' (Redh² 829).

Dal g.sp. *tapón* 'bouchon, couvercle; *tapon!* cri qui proprement signifie «tu es horrible à voir!», *tapon de vista* personne très laide, objet déplaisant, dont la vue est désagréable' (Nehama 542) = cast. *tapón* 'tappo'. Di solito la voce turca è fatta risalire al fr. *tapon* 'pezzo di carta o straccio appallottolato' (TS l.c., Wagner Arg. 29), ma ci sembra ben più probabile che essa sia stata presa dalla bocca dei sefarditi.

voyvo (gerg.) ‘si dice in tono derisorio per provocare’ (TS 1258), ‘Hey!/Ey! (said disparagingly)’ (Redh² 926), ‘my! bravo!’ (Hony-İz 493), orig. ‘faules Ei’ (Steuerwald 993).

Il significato originario di ‘uovo andato a male’ documentato dallo Steuerwald fa supporre che la fonte della parola turca (anche il TS indica come etimo lo «spagnolo») sia il g.sp. *gwevo* = cast. *huevo* ‘uovo’. Per un uso figurato, cfr. *gwevo maneado* ‘oeuf que l’on a trop agité; personnes indécise, irrésolue, aux opinions toujours flottantes, hésitantes’ (Nehama 234); non escluderemmo comunque che sulla voce d’acatto abbia potuto influire, formalmente e semanticamente, un altro termine giudeospagnolo, ossia *bovo* ‘niais, naïf, nigaud; sot’ (Nehama 97).

2. Altri iberismi diretti (o di mediazione imprecisata)

ambargo ‘sequestro di una nave’ (Bonelli 12), ‘embargo’ (TS 51, Redh² 44, Moran 53, Steuerwald 39).

Dal cast. *embargo* ‘sequestro, confisca’, entrato come termine tecnico volto a designare l’embargo marittimo in tutte le lingue europee a partire dal XVII secolo. La *a* iniziale del turco si deve all’azione dell’armonia vocalica regressiva.⁹

amigo ‘persona che sollecita l’entusiasmo degli spettatori nel corso di competizioni sportive, capotifoso’ (TS 52), ‘cheerleader’ (Redh² 45). Derivato: *amigoluk* ‘cheerleading’ (id.).

Dal cast. *amigo* ‘amico’, con uno sviluppo semantico del tutto peculiare e di non facile spiegazione. Forse ci troviamo di fronte a un processo di irradiazione sinonimica di *aficionado* ‘affezionato’ e ‘tifoso’, ma è ipotesi tutta da verificare. Dato che manca nell’esaustivo lessico dello Steuerwald (1972), la parola è certamente entrata in turco nel corso degli anni Settanta.

**aşılı* [grafia modernizzata dell’attestato *ascili*] (obs.) ‘scudo’ (moneta) (Bombaci 232).

Nel manoscritto che ci conserva la *Grammatica turchesca* del padre gesuita Pietro Ferraguto, compilata nel 1611, è contenuto anche un dialogo bilingue

⁹ L’armonia vocalica è «un phénomène de solidarité et d’attraction intervocaliques, en vertu duquel les voyelles d’un mot turk donné possèdent – parce qu’elles l’ont toujours eu ou parce qu’elles l’ont acquis – un caractère commun» (Deny 61). In sintesi, in una parola turca possono trovarsi, di norma, vocali o solo anteriori o solo non anteriori (centrali/posteriori). Questa fondamentale legge fonetica agisce sui prestiti in maniera molto discontinua, a volte troviamo un’armonizzazione completa (progressiva o regressiva), a volte solo parziale o addirittura nulla.

«tra un Turco et un Christiano», opera dello stesso autore, dove a un certo punto compare una frase posta in bocca al turco che nella versione italiana suona: «La meglio moneta che noi habbiamo et che passa per tutto è quella del Re di Spagna, cioè *li scuti d'oro et li reali*» (Bombaci l.c.). La stringa in corsivo corrisponde, nella versione turca, a «*altún [altın 'oro'] ascilí ué [ve 'e'] riallér [riyallar, plur. di riyal 'reale', v. infra]*». L'*ascilí* del Ferraguto è con ogni probabilità mutuato dal cast. *excelente* 'moneda antigua de oro, equivalente a una dobla' (Moliner 1, 1248), che è stato integrato nel sistema fonologico turco attraverso una serie di processi (apocope, metatesi, apertura del timbro della prima vocale e chiusura di quello delle altre, con successiva loro centralizzazione dovuta all'armonia vocalica). La testimonianza del Ferraguto è particolarmente preziosa perché la parola non sembra altrimenti attestata.

blânko 'carta bianca; assegno in bianco' (Tietze 362).

Per il Tietze l.c. dal cast. *blanco*, evidentemente enucleato da sintagmi quali *cheque en blanco, carta blanca*.

bolero 'bolero' (corta giacca da donna) (TS 172, Redh² 136, Moran 132, Steuerwald 127).

Per Tietze 368 (il quale riporta una citazione letteraria del 1933 che dimostra l'acclimatamento della voce in turco) direttamente dal cast. *bolero* 'chaquetilla que sólo llega hasta la cintura' (Moliner 1, 394).

boyna 'remo da bratto' (TS 177, Redh² 140, Moran 136), *boyana* 'working a boat with a single stern oar' (Hony-İz 81), 'Wricken, Wriggen' (Steuerwald 131), osm. بويونه / بويينه *boyna/ boyuna* 'a paddle used to steer with' (Redh¹ 413, 414). La voce ottomana è attestata dal 1563 (KT 90).

Dal cast. *bayona* 'remo más largo que los demás, que maneja el proel del bote para bogar' (Moliner 1, 361). KT 90-91 ritengono che la voce turca dipenda da un inattestato ven. **baona*.

cunta (anche *junta* Steuerwald) 'giunta' (TS 215, Redh² 165, Moran 164, Steuerwald 161, 462).

Dal cast. *junta* 'conjunto de las personas que tienen a su cargo la administración o dirección de los asuntos de una entidad' (Moliner 2, 200). Il termine spagnolo dapprima è entrato in turco nella grafia originaria ed è stato quindi pronunciato /ʒunta/ secondo il valore della *j* turca (grafematicamente e fonologicamente importata dal francese); poi, passato nella pronuncia corrente a /dʒunta/, ne è stata modificata la grafia per obbedire alle regola generale del turco per cui la resa grafematica di una parola deve corrispondere alla sua realtà fonologica.

dublin (anche *doblin* Steuerwald) ‘doblone’ (Moran 247, Steuerwald 235, 245), osm. دويلين *dublin*, دوپلين *duplin* ‘id.’ (Redh¹ 918, Kerestedjian 347).

Dal cast. *doblón* ‘moneda antigua de oro de distintos valores según las épocas’ (Moliner 1, 1028), prob. per intermediario italiano o francese.

filotilla (*filotilâ* Bonelli, per altre varr. KT 218) ‘flottiglia’ (Bonelli 102, TS 410, Redh² 300, Moran 303, Steuerwald 304).

Dal cast. *flotilla*, dim. di *flota* *flotta*. Che la voce turca dipenda dal tramite italiano, come vogliono KT l.c., ci pare poco credibile, perché in tal caso dovremmo aspettarci una forma **f(i)lotilya*.

gerilla ‘guerriglia; guerrigliero’ (TS 442-43, Redh² 322, Moran 321, Steuerwald 325-26). Derivato: *gerillaci* ‘guerrigliero’ (id.).

Dal cast. *guerrilla*, dim. di *guerra*, diffusosi internazionalmente a partire dal primo Ottocento con l’occupazione napoleonica della Spagna (ma in italiano l’imprestito è già attestato nel Cinquecento).

kamarilla ‘camarilla’ (TS 631, Redh² 474, Moran 464, Steuerwald 478)

Dal cast. *camarilla* ‘grupo de personas que influyen extraoficialmente en los asuntos de estado o en las decisiones de alguna autoridad’ (Moliner 1, 475), propr. ‘cameretta; gabinetto privato del re’, dim. di *cámara* ‘camera’.

kanarya ‘canarino’ (Serinus canarius) (Bonelli 175, TS 635, Redh² 477, Moran 467, Steuerwald 480), osm. قناريه *qanariya* ‘the canary-bird; a canary color, light yellow’ (Redh¹ 1474). Il termine dev’essere entrato in turco nel corso del XVIII sec., in quanto manca nel Meninski, mentre è registrato dal Viguier (*qanarya* ‘serin, canarin’: Stachowski 158). Derivato: *kanaryalık* ‘voliera per canarini’ (TS l.c., Redh² l.c., Steuerwald l.c.).

Dal cast. *canario* ‘pájaro cantor conocido’, dal gentilizio *canario* perché importato dalle Canarie nel XVI sec. (DCECH 1, 795).

komprador ‘agente locale che cura interessi commerciali stranieri’ (TS 729, Redh² 540), ‘local agent of Westerners; collaborationist’ (Hony-İz 300), ‘wucherischer Aufkäufer’ (Steuerwald 546).

Il port. *comprador* ‘compratore’ è entrato come voce d’acatto nell’ingl. d’India dapprima nel senso di ‘a native servant employed by Europeans, in India and the East, to purchase necessities and keep the household accounts’ (COED 303) e più tardi come termine tecnico (passato anche al francese) nel primo significato surriferito. In turco, dove sarà giunta verosimilmente per tramite francese, la parola ha poi subito un degradamento semantico non riscontrato altrove. In particolare, per quanto riguarda l’accezione data dallo Steuerwald, non escluderemmo l’interferenza del g.sp. *komprador* ‘acheteur’

(Nehama 296); è fin troppo noto l'universale stereotipo antisemita che vede l'ebreo come persona dedita all'usura.

maço (gerg.) 'macho' (uomo che ostenta la propria mascolinità) (Redh² 582).

Fonte ultima è il cast. *macho* 'maschio'. Fortunato ispanismo, che dal messicano è penetrato nello slang statunitense fin dai primi decenni del Novecento e di qui nelle lingue europee a partire dagli anni Settanta.

mancelina 'manzaniglio' (Hippomane mancinella) (TS 805, Redh² 589, Steuerwald 605).

Dal cast. *manzanilla*, propr. dim. di *manzana* 'mela'; la pianta fu così chiamata per la somiglianza della sua gemma con una mela (DCECH 3, 830-31). La voce turca certamente non è un cultismo data la metatesi che ne testimonia la trasmissione per via orale.

merinos 'pecora merino; lana merino; fatto di lana merino' (TS 824, Redh² 602, Moran 614, Steuerwald 627). Derivati: *merinosçu* 'proprietario o allevatore di pecore merino', *merinosçuluk* 'allevamento di pecore merino', *merinoslaşmak* (di altre razze ovine) 'incrociarsi con pecore merino' (Steuerwald l.c.).

Dal cast. *merinos*, plur. di *merino* 'nombre de una raza de ovejas y de la lana fina que producen', forse dal nome della tribù africana dei Benimerines (DCECH 4, 50). La serie di derivati registrata dallo Steuerwald attesta l'acclimatemento di questa razza ovina sul suolo turco.

planketa (stor.) 'Stangen-, Kettenkugel' (Steuerwald 754), osm. پلانکتنه *planketa* 'bar-shot, chain-shot, and the like' (Redh¹ 451). La voce ottomana è attestata dal XVII sec. (KT 329).

Dal cast. *palanqueta* 'barra de hierro con dos cabezas gruesas que se disparaba como bala por la artilleria de marina para romper las jarcias y arboladura de los barcos enemigos' (Moliner 2, 611), dim. di *palanca* 'leva'. «This word may have been borrowed directly from Spanish» (KT 330).

riyal 'reale' (moneta) (Bonelli 303), osm. رِيَال *riyal* 'thalerus Hispanicus' (Men 2403), 'a silver dollar' (Redh¹ 997, con la var. etichettata *vulg.* اريال *iryal*), قوشلۇ رِيَال *qushlu* (= grafia mod. *kuşlu*) *riyal* [propr. 'r. con l'uccello', dall'aquila raffigurata su tali monete] 'an Austrian or American dollar' (id. 1488). La voce è già attestata nel Ferraguto (1611), v. sopra *aşılı*.

Dal cast. *real* (*de plata*) 'moneda antigua que tuvo distintos valores' (Moliner 2, 941), propr. '(moneta) del re'. «The relations of the Spanish and Portuguese currencies to those of the Near East belong to the monetary history of the Ottoman Empire and of Persia. From the early 16th century the Eastern gold and silver currencies suffered frequent devaluation and debase-

ment. Western merchants needed more stable monetary standards if they were not to incur loss, and so relied on imported currencies» (EI 8, 563). Il nome di questa moneta ha trovato grande fortuna nel Vicino Oriente, dove, come si sa, il *riyal* è l'attuale unità monetaria di Iran, Arabia Saudita, Yemen, Qatar e Oman.

tango (pop. obs.) 'donna leggera' (Bonelli 354), 'donna sfacciatamente elegante e alla moda' (TS 1140), 'woman dolled up in Western clothes and high heels' (Redh² 827).

L'evoluzione semantica della parola turca si spiega sia per il fatto che il tango era considerato un ballo lascivo e non adatto alle donne perbene¹⁰, sia per l'abbigliamento vistoso e provocante delle ballerine.

3. Iberismi mediati dall'italiano

ariva 'Enter auf!' (Steuerwald 54), 'away aloft!' (KT 78, che riportano anche la var. *arriva*).

Dall'it. *a riva!*, *arriva!* 'voce di comando per ordinare agli uomini di salire sull'alberatura' (DMA 42) < cast. *jarriba!* 'interjección para estimular a levantar algo o levantarse' (Moliner 1, 255).

ariya (anche *arya* Moran, Steuerwald, KT) '(ordine di) ammainare' (TS 68, Redh² 56, Moran 66, 69 Steuerwald 54, 58).

Dall'it. *arria*, imper. di *arriare* 'ammainare, filare' < gen. *arriar* 'id.' (DMA 44, DEI 301) < cast. *arriar* 'bajar una bandera o las velas que estaban izadas; aflojar un cabo, cable o cadena' (Moliner 1, 254-55).

burgata 'unità di misura per la circonferenza di una corda (2, 54 cm.)' (TS 189, Redh² 147, Moran 143), 'the size (of a rope); board with holes, by means of which the diameter of ropes is measured; sounding rod' (KT 365, Steuerwald 139)

Dal ven. *purgada* 'oncia, sorta di misura che comprende tanto spazio di lunghezza quanto è il dito grosso della mano' (Boerio 540) ~ ant. it. *pulgada* (*pulgato* nel Magalotti) 'antica misura spagnola corrispondente al nostro pollice' (DEI 3144) < cast. *pulgada* 'medida de longitud, duodécima parte del pie y equivalente a algo más de 23 milímetros' (Moliner 2, 883), der. da *pulgar* 'pollice'.

¹⁰ Nella sua *Storia del tango* J.L. Borges sottolinea «la nascita del tango nei lupanari (...) la lascivia delle figurazioni, l'evidente doppio senso di certi titoli» e afferma che «le donne del popolo non volevano comprometersi in un ballo da puttane» (J.L. Borges, *Tutte le opere*, vol. I, Milano, Mondadori, 1984, p. 264).

civadra (anche *civadira* Moran) ‘albero di prua, bompresso’ (Bonelli 55, TS 210, Redh² 161, Moran 160, Steuerwald 156), osm. خوادره *ğivadere* ‘the bowsprit of a vessel’ (Redh¹ 685; la voce ottomana è attestata dal 1669: KT 170); *civata* ‘id.’ (Steuerwald l.c., KT l.c.).

Dall’ant. it. *civad(i)era* (o, meglio, da un ven. **zivad(i)era*) ‘vela quadra che i grandi velieri portavano a prora, sotto il bompresso’ (DEI 970, DMA 171) < cast. *cebadera* ‘vela que se envergaba en una percha cruzada bajo el bauprés, fuera del barco’ (Moliner 1, 566), estensione, data la forma della vela, del significato primario di ‘sacchetto per la biada’ (< *cebo* ‘cibo’). La rara var. *civata* dipende dall’ant. it. *civada* (DMA 171), retroformazione di *civadra*.

çikolata ‘cioccolata’ (TS 249, Redh² 192, Moran 187, Steuerwald 185), *çokolata/çukulata* ‘id.’ (Tietze 528), osm. چيقولاته *çiqolata* ‘chocolate’ (Redh¹ 746).

Dall’it. *cioccolata* < cast. *chocolate* ‘id.’, di origine azteca (DCECH 2, 385).

filika ‘feluca’ (barca) (Bonelli 102), ‘scialuppa (di salvataggio); lancia di bordo’ (TS 498, Redh² 300, Moran 303, Hony-İz 179, Steuerwald 303), osm. فلوکه *filūke* ‘navis genus, vul[go] felucca’ (Men 3547), *filuqa/vulg. filıqa* ‘a ship’s boat, any boat of European model’ (Redh¹ 1397). Per ulteriori varianti v. KT 211; le prime attestazioni documentarie risalgono alla seconda metà del XVII sec., sono quindi coeve a quella lessicografica del Meninski.

Dall’it. *feluca* ‘imbarcazione bassa e veloce con due alberi e una vela latina’ (DELI 2, 423, che dà come prima attestazione del termine il sintagma *filuga turchesca* [1579]) < ant. cast. *faluca* (mod. *faluca*) ‘embarcación menor destinada a los jefes’, per il Corominas prob. dall’ar. *falūwa* ‘piccola nave da carico’, orig. ‘puledra’ (DCECH 2, 843).

kanca (dial. *ganca*: Eyuboğlu 371) ‘gancio’ (TS 635, Redh² 478, Moran 467, Steuerwald 480), osm. كانجه *kanġe* ‘uncus, harpago, manus; uncino, rampicone’ (Men 3600), *qanġa* ‘a large hook: as, a boat-hook, a butcher’s meat-hook, pot-hook, etc.; the hooked fingers’ (Redh¹ 1424). La parola turca è attestata dal 1560 c. (KT 245).

Dal ven. *ganzo* ~ it. *gancio* : «Tradizionalmente dal turco *kanca* (...) ma, se la cronologia delle apparizioni it. non contrasta con questa ipotesi [in realtà la voce it. è documentata un secolo prima di quella turca, *N.d.A.*], essa non può essere accettata dal momento che in sp. (e port.) [scil. *gancho*] è parola molto ant., per cui ci si richiama ad una orig. prerom. [DCECH 3, 68, *N.d.A.*] e, per l’it., ad un accatto dalla Penisola Iberica» (DELI 2, 475).

karavela ‘caravella’ (TS 651, Redh² 488, Steuerwald 491), ‘war ship; big galley’ (Moran 477), osm. قاراوله *qaravela* ‘a ship-of-war’ (Redh¹ 1444), in

precedenza 'vaisseau d'un rang inférieur, frégate' (Viguiet: Stachowski 160). Questo termine nautico è attestato nelle fonti turche dal 1500 c. (KT 148).

Dall'it. *caravella* 'veliero leggero e veloce, usato sopra tutto da Portoghesi e Spagnoli nei secoli XV e XVI' (DMA 142), voce panmediterranea che risale in ultima analisi al port. *caravela* 'pequena embarcação de velas latinas' (Figueiredo 1, 537), dim. di *cáravo* 'imbarcazione' < lat. tardo (< gr.) *carabus* 'barca di vimini foderata di pelle' (DELI 1, 204).

lentiye 'Seiten-, Hilfs-, Dirigiertau; Spring(leine), Bootskrabber, -klauer' (Steuerwald 585), osm. لنتيه *lentiya* 'a spring on a ship's cable' (Redh¹ 1641). Dall'it. *lentia* 'cavo che serviva a legare le galee tra loro; cavo che serve a trattenere o rallentare il movimento d'un oggetto; apparecchio di imbracatura' (DMA 392) < cast. *lantía* 'utensilio con que se alumbrá la brújula; cierto cabo grueso' (Moliner 2, 219) < cat. *llàntia* 'lampada': «because of the resemblance of a church lamp to a purchase, the word for 'lamp' becomes the designation of different types of ropes and tackles» (KT 274).

lostromo 'nostromo' (TS 793, Redh² 580, Moran 577, Steuerwald 591), osm. لوسترومو / لوسترومو *lostromo/nostromo* 'boatswain on merchant vessels; contre-maître (in the merchant marine)' (KT 318).

Dall'it. *nostromo* < cast. *nostramo* 'tratamiento dado al contraestre' (Moliner 2, 522), da *nuestro amo* 'nostro padrone'. «Lo spagnuolo o il catalano *nostramo* passò in italiano e, non essendo stato capito, fu interpretato per ironia come *nostromo*, dato che detto sottufficiale che maltrattava i forzati era tutt'altro che umano» (Vidos, cit. da DELI 3, 810). La var. turca con laterale iniziale può essere dovuta al gr. λοστρόμος (DGMI 570, KT 319).

mantilye 'Topnant, Schwungtau' (Steuerwald 608), osm. مانتليه *mantilya* 'a lift of a yard on ship-board' (Redh¹ 1661).

Dall'it. *mantiglia*, var. di *amantiglio* 'ciascuna delle due corde (...) che (...) reggono le due estremità d'ogni pennone' (DMA 23) < cast. *amantillo* 'cada uno de los dos cabos que sirven para mantener horizontal una verga' (Moliner 1, 157), dim. di *amante* 'drizza', un grecismo di larga diffusione mediterranea (KT 289-90).

miçazo 'Schraubengewinde, Hebespindel, -schraube' (Steuerwald 638), osm. میچاچو *miçazo* 'a screw jack' (Redh¹ 2051).

Dal gen. *mucciaccio* 'mozzo' (DMA 486) < cast. *muchacho* 'ragazzo'. Secondo KT 315 la parola avrebbe assunto il significato tecnico di 'martinetto' nel genovese (dalle nostre fonti non abbiamo potuto appurarlo).

miço/muço ‘mozzo di nave; garzone di osteria’ (Bonelli 243, TS 846, Redh² 609, Moran 638, Steuerwald 638), osm. *موچو* *mućio* ‘scurra, puer navis; mozzo di nave, ragazzo’ (Men 5013), *mitcho* ‘mousse de navire’ (Viguiet: Stachowski 200), *muçu* ‘a boy-waiter at a tavern; a cabin-boy or apprentice on board a ship’ (Redh¹ 2025, anche *میچو* *miço*, p. 2051); per altre varr. v. KT 314.

Dall’it. *mozzo* ‘marinaio della marina mercantile che non ha più di diciotto anni’ (DELI 3, 783), ‘un tempo erano ragazzi al di sotto dei 16 anni’ (DMA 486) < cast. *mozo* ‘ragazzo’.

paçamura ‘seamen’s soup of rusks; stew of hard-baked bread’ (Moran 740), ‘eine Art Brotsuppe (aus altem Schiffszwieback)’ (Steuerwald 731).

Dall’it. *mazzamurro* ‘tritume, o rottame di biscotto, che si dà alle bestie. Si usa ancora in marina’ (DMA 456) < cast. *mazamorra* ‘especie de gachas que se preparaban con desperdicios de galleta de barco’, di origine incerta (DCECH 3, 895).

ranza ‘branda; brandina; cuccetta’ (TS 984, Redh² 710, Moran 774, Steuerwald 768), osm. *رناز* *ranza* ‘bunk, berth’ (KT 369).

Dal ven. *rancio* ‘dicesi nelle navi al camerino de’ piloti e de’ bassi uffiziali o altri marinai; o sia a quel sito dov’essi stanno a dormire’ (Boerio 552), pl. *ranci* ‘letti sospesi (...) usati dai pescatori adriatici, e collocati nella stiva (...) Erano usati sulle navi anche al tempo dello Stratico’ (DMA 723) < cast. *rancho* ‘cualquier lugar donde se acomodan provisionalmente, en especial soldados, marinos y gente que vive fuera de poblado’ (DCECH 3, 767), ‘lugar del barco en que se alojaba la marinería’ (Moliner 2, 929). Questo venetismo di origine iberica è alla base anche di gr. *ράντζο* ‘branda’ (DGMI 862) e alb. *rancë* ‘hammock’ (Newmark 725).

sigara ‘sigaretta’ (Bonelli 322, TS 1057, Redh² 766, Moran 837, Steuerwald 628), *cigara* (Bonelli 54, TS 209, Redh² 160, Moran 159, Steuerwald 156), *cigara* (TS 210, Redh² 162, Moran 161, Steuerwald 157).

Le varianti con *c* (= /dʒ/) iniziale dipendono certamente dall’it. sett. *zigaro*, in quanto l’affricata dentale italiana, inesistente in turco, viene regolarmente sostituita da quella alveopalatale. Le forme denotano il vario influsso dell’armonia vocale: la *a* finale è dovuta all’azione assimilatrice progressiva dell’*a* mediana; in *cigara* si è centralizzata anche la vocale della prima sillaba e l’armonia è diventata totale. Quanto a *sigara*, vi si può forse scorgere l’influsso dell’ar. *سجارة* *sigāra*. Sull’etimo castigliano della parola v. infra l’allotropo *sigar*.

tabaka ‘tabacchiera; portasigarette’ (Bonelli 347, TS 1127, Redh² 815, Moran 889, Steuerwald 881).

Dall'it. *tabacco* < cast. *tabaco* 'Nicotiana tabacum', di etimo assai discusso (v. l'ampia disamina del Corominas, DCECH 4, 351-354).

tringa 'trinca' (Redh² 886, Moran 965, Steuerwald 951), osm. ترنگه / ترنگه
tringa/tringa 'gammoning' (Redh¹ 539).

Dall'it. *trinca* 'forte legatura (...) per assicurare alberi, pennoni, oggetti mobili' (DMA 1117) < cast. *trinca* 'atadura con que se sujeta cualquier cosa para que no se caiga' (Moliner 2, 1391). «L'epoca d'introduzione [scil. della voce in italiano] parla a favore di una provenienza dalla Spagna» (DELI 5, 1375).

4. Iberismi mediati dal francese

albinos 'albino' (Redh² 34, Steuerwald 29).

Dal fr. *albinos* 'id.', «empr[unt] du mot hispano-portugais *albinos*, plur[iel] de *albino*, dans l'ex-expression *negros albinos* (...) dite d'abord par les Portugais à propos des nègres blancs de la côte de l'Afrique occidentale» (Bloch-Wartburg 16-17).

avizo 'dispatch boat' (Redh² 71, Moran 80, Steuerwald 71).

Dal fr. *aviso* 'id.' < cast. *aviso* 'barco de guerra muy pequeño y rápido, utilizado para llevar órdenes' (Moliner 1, 317).

badat 'topinambur' (Bonelli 25, TS 103, Moran 92, Steuerwald 81).

Dal fr. *patate* 'id.' < cast. *patata*, sulla cui origine v. infra *patates*.

donjuan (*Don Juan* Moran, *Donjuan* Steuerwald) 'dongiovanni' (Redh² 242, Moran 242, Hony-Íz 143, Steuerwald 240). Derivato: *donjuanlık* 'dongiovannismo' (id.).

Dal fr. *don juan* < cast. *don Juan/donjuán* 'hombre muy aficionado a galantear a las mujeres' (Moliner 2, 193), dal nome del protagonista – don Juan Tenorio – del celeberrimo dramma di Tirso de Molina *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (pubblicato nel 1630).

gabardin 'specie di soprabito o impermeabile' (Bonelli 106), 'gabardine' (TS 421, Redh² 307, Moran 309, Steuerwald 311).

Dal fr. *gabardine* < cast. *gabardina* 'tela asargada de algodón o con trama de algodón; prenda de vestir de forma de abrigo, del tejido llamado gabardina' (Moliner 1, 1358).

hamak 'amaca' (Bonelli 126, TS 498, Redh² 361, Moran 352).

Dal fr. *hamac* < cast. *hamaca* 'id.', dal taino di Santo Domingo (DCECH 3, 310).

kobay ‘cavia’ (TS 721, Redh² 536, Moran 526, Steuerwald 540).

Dal fr. *cobaye* ‘id.’ < cast. *cobaya/cobayo* ‘conejillo de Indias’, di origine amerindia (DCECH 2, 105).

sigar ‘sigaro’ (Bonelli 322, Moran 837, Steuerwald 628).

Dal fr. *cigare* < cast. *cigarro* ‘id.’, di origine incerta, forse der. di *cigarra* ‘cicala’ perché la forma del sigaro ricorda il corpo scuro e cilindrico di questo animale (DCECH 4, 74).

5. Iberismi mediati dal greco

bakalyaro ‘merluzzo’ (Steuerwald 85)

Dal gr. μπακαλιάρος (μπ = /b/) ‘baccalà; merluzzo’ (DGMI 644) < it. dial. *baccalaro* < cast. *bacalao* ‘id.’, di etimo discusso (DCECH 1, 445)

domates (anche *dometes*, *domat*, *tomat* Tietze 643) ‘pomodoro’ (Bonelli 81, TS 324, Redh² 241, Moran 241, Steuerwald 239), osm. طوماته *tomata* ‘id.’ (Redh¹ 1262).

Dal gr. ντομάτα (ντ = /d/) risp. τομάτα ‘id.’ (DGMI 677), la cui fonte ultima è il cast. *tomate*, di origine azteca (DCECH 5, 543). La forma *domates*, impostasi nel turco standard, dipende dal plur. greco ντομάτες.

patates (Moran dà anche *patata* come obs.) ‘patata’ (*Solanum tuberosum*) (TS 949, Redh² 687, Moran 750, Steuerwald 740), osm. پاتاته *patate* ‘the potato; also, the sweet potato’ (Redh¹ 430).

Dal gr. πατάτες, plur. di πατάτα, che, per tramite italiano, risale al cast. *patata*, risultato dell’incrocio di *papa* (l’antico nome della patata, dal quechua) con *batata* ‘patata dolce’, vocabolo antillano (DCECH 3, 382-383). La var. turca *patata/patate*, ormai antiquata, può essere un italianismo diretto.

Bibliografia

- Benbassa E., Rodrigue A. (2004) *Storia degli Ebrei sefarditi. Da Toledo a Salonico*, Torino, Einaudi.
- Bloch O., von Wartburg W. (1960) *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Boerio G. (1856) *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia, Cecchini.
- Bombaci A. (1940) “Padre Pietro Ferraguto e la sua Grammatica turca (1611)”, in *Pubblicazioni*, Annali dell’Istituto Universitario Orientale di Napoli N.S. 1, pp. 205-236.
- Bonelli L. (1939) *Lessico turco-italiano*, Roma, Istituto per l’Oriente.

- Cioranescu A. (1958-60) *Diccionario etimológico rumano*, Tenerife-Madrid, Universidad de la Laguna - Gredos.
- COED (1991) *The Compact Oxford English Dictionary*, Oxford, Clarendon Press.
- DCECH (1991-93) Corominas J., Pascual J.-A., *Diccionario crítico-etimológico castellano e hispánico*, 1-6, Madrid, Gredos.
- DEI (1950-57) Battisti C., Alessio G., *Dizionario etimologico italiano*, 1-5, Firenze, Barbera.
- DELI (1979-1988) Cortelazzo M., Zolli P., *Dizionario etimologico della lingua italiana*, 1-5, Bologna, Zanichelli.
- Deny J. (1955) *Principes de grammaire turque*, Paris, Librairie Adrien-Maisonneuve.
- DGMI (1993) *Dizionario Greco Moderno-Italiano*. A cura del Comitato di Redazione dello Istituto Siciliano di Studi Bizantini e Neoellenici, Roma, Gruppo Editoriale Internazionale.
- DMA (1937) *Dizionario di marina medievale e moderno*, Roma, Reale Accademia d'Italia.
- EI (1979-2002) *The Encyclopaedia of Islam*, 1-11, Leiden, Brill.
- Eyuboğlu İ.Z. (2004) *Türk dilinin etimoloji sözlüğü*, dördüncü basım, İstanbul, Sosyal Yayınlar.
- de Figueiredo C. (1939) *Dicionário da língua portuguesa*, Lisbona, Bertrand.
- Hony H.C., İz F. (1984) *The Oxford Turkish-English Dictionary*, Oxford, Clarendon Press.
- Kerestedjian B. (1912) *Quelques Matériaux pour un Dictionnaire Étymologique de la Langue Turque*, Londra, Luzac & Co.
- KT (1958) Kahane H. & R., Tietze A., *The Lingua Franca in the Levant*, Urbana, University of Illinois Press.
- Menéndez-Pidal R. (1985) *Manual de gramática histórica española*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Men (1680) Fr. à Mesgnien Meninski, *Thesaurus linguarum orientaliū turcicae-arabicae-persicae. Lexicon turcico-arabico-persicum*, Vienna [rist. anastatica İstanbul, Simurg, 2000].
- Moliner M. (1966) *Diccionario de uso del español*, 1-2, Madrid, Gredos.
- Moran A.V. (1985) *Büyük Türkçe-İngilizce Sözlük/A Turkish-English Dictionary*, İstanbul, Adam Yayınları.
- Nehama J. (1977) *Dictionnaire du judéo-espagnol*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones «Benito Arias Montano».
- Newmark L. (1988) *Albanian-English Dictionary*, Oxford, O.U.P.
- Papahagi T. (1963) *Dicționarul dialectului aromân general și etimologic*, Bucarest, Editura Academiei Republicii Populare Romîne.

- Passy A.M. (1999) *Sephardic Folk Dictionary*, New York, French & European Publications.
- Redh¹ (1890) Redhouse J.W., *A Turkish and English Lexicon*, Constantinople, Mission of the American Board.
- Redh² (1999) *Türkçe-İngilizce Redhouse Sözlüğü/The Redhouse Turkish-English Dictionary*, Istanbul, SEV – Matbaacılık ve Yayıncılık A.Ş.
- Steuerwald K. (1972) *Türkisch-Deutsches Wörterbuch*, Wiesbaden, Harrassowitz.
- Stachowski St. (2002) *Lexique turc dans le Vocabulaire de P.F. Viguier (1790)*, Kraków, Księgarnia Akademicka.
- Škaljić A. (1985) *Turcizmi u srpskohrvatskom jeziku*, Sarajevo, Svjetlost.
- Tietze A. (2002) *Tarihi ve etimolojik Türkiye türkçesi lugati*. Cilt 1 A-E, Istanbul-Wien, Simurg.
- TS (1983) *Türkçe Sözlük*, 1 (A-K), 2 (L-Z). (...) Bu baskıyı Doç. Dr. Mustafa Canpolat denetlemiştir, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Wagner Alg. (1923) Wagner M.L., “Algunas observaciones generales sobre el judeo-español de Oriente”, *Revista de filología española* 10, pp. 225-244.
- Wagner Arg. (1943) Wagner M.L., “Der türkische Argot”, *Buletinul Institutului de Filologie Română ‘Alexandru Philippide’*, 10, pp. 1-33.
- Wagner Beitr. (1914) Wagner M.L., *Beiträge zur Kenntnis des Judenspanischen von Konstantinopel*, Vienna, Hölder.
- Wagner Car. (1930) Wagner M.L., *Caracteres generales del judeo-español de Oriente*, Madrid, Imprenta de la Librería y Casa Editorial Hernando.
- Wagner Esp. (1950) Wagner M.L., “Espiguelo judeo-español”, *Revista de filología española*, 34, pp. 9-106.
- Weigand G. (1943) *Bulgarisch-Deutsches Wörterbuch*, unter Mitwirkung von A. Doritsch, Leipzig, Holtze.

MIGUEL ROPERO NÚÑEZ
Università di Siviglia

Los préstamos del caló en el español actual

1. “Aportaciones” de los gitanos

En un breve recorrido por la historia de los gitanos en España, podemos constatar cómo ha sido un pueblo perseguido y despreciado. Normalmente se ha tratado a los gitanos como maleantes, y su lengua, el romanó-caló, se ha identificado o confundido con el lenguaje de los delincuentes. Sirvan los siguientes textos y documentos para confirmar esta visión histórica tan negativa de los gitanos españoles. En primer lugar citaré un fragmento del “Discurso de la expulsión de los gitanos” del doctor don Sancho de Moncada (1779):

(...) y la cierta opinión es que los que andan en España no son Gitanos, sino enxambres de Zánganos, y hombres ateos, y sin ley ni Religión alguna (...) toman el Gitanismo por nuevo modo de vida, la cual consiste en andar en tropas vagando y robando¹.

Esta idea de que los gitanos son españoles del hampa, rufianes y ladrones, debió estar muy generalizada durante los siglos XVI y XVII, a juzgar por lo ordenado en las Cortes de 1619, en la Condición 49:

Y que no puedan usar del traje, lengua y nombre de Gitanos y Gitanas, sino que pues no lo son de nación, quede este nombre y uso perpetuamente confundido y olvidado.

Y por el siguiente texto de Cervantes (1613), en *La Gitanilla*:

Parece que los gitanos y gitanas solamente nacieron en el mundo para ser ladrones; nacen de padres ladrones, críanse con ladrones, estudian para ladrones, y, finalmente, salen con ser ladrones corrientes y molientes².

Sebastián de Covarrubias (1611), en su *Tesoro de la lengua castellana o española* dice en la entrada GITANO:

¹ En AA.VV. (1779), *Romances de germanía*, Madrid, pp. 204-216.

² Miguel de CERVANTES (1613), *La gitanilla*, p. 14. En *Obras completas*, Recopilación, estudio preliminar, preámbulo y notas por Ángel Balbuena Prat (1986), Madrid, Aguilar, *La gitanilla* está en el tomo II, pp. 14-49.

Ésta es una gente perdida y vagamunda (sic), inquieta, engañadora, embustidora (...) y fuera de ser ladrones manifiestos, que roban en el campo y en el poblado (...). En España los castigan severamente, y echan a los hombres a galeras, si no arraygan y avezinan en alguna parte³.

La Real Academia Española, en las primeras ediciones del *DRAE* y en el *Diccionario de autoridades*, recoge estas ideas y prejuicios en la entrada *gitano*, *na*:

Cierta clase de gentes, que afectando ser de Egypto, en ninguna parte tienen domicilio, y andan siempre vagueando. Engañan a los incautos (...) Su trato es vender y trocar borricos y otras bestias, y á vueltas de todo hurtan con grande arte y sutileza⁴

En la duodécima edición de 1884, CALÓ se define como “jerga que hablan los rufianes y gitanos” y GERMANÍA: “jerga o manera de hablar de los gitanos, ó de ladrones y rufianes ...”. Julio Casares (1969) propuso eliminar de la definición de *germanía* “el lenguaje de los gitanos”⁵.

La propuesta fue aceptada por la R.A.E. y, a partir de la décimoctava edición del *DRAE*, se distingue justamente entre *germanía* y *caló*. Sin embargo, como estudiaremos más adelante, en la vigésima primera edición de 1992, pervive todavía (afortunadamente en muy pocos casos: MENDA, 958; NAJA, 1009; PAÑÍ, 1077 y PINREL, 1138) esa identificación del caló, la lengua de los gitanos, con la germanía, “jerga o manera de hablar de ladrones y rufianes”.

Por otra parte, los Medios de Comunicación, en la actualidad, ofrecen igualmente una imagen negativa de los gitanos. En efecto, la palabra *gitano*, *de etnia gitana*, etc. suele aparecer normalmente en la prensa, radio y televisión en contextos delincuenciales, reyertas y conflictos⁶.

Con esta colaboración en el Volumen Homenaje a la querida Profesora Carmen Sánchez Montero, me propongo, en primer lugar, romper con esa actitud o perspectiva histórica tan negativa, en la que siempre el pueblo gitano aparece como *mangante* (del caló *mangar* ‘pedir’, ‘robar’). Los gitanos, por supuesto, como cualquier otro pueblo, pueden crear conflictos; pueden robar y cometer delitos; pueden, naturalmente, beneficiarse de la sociedad en la que viven. Pero también aportan y enriquecen a los pueblos y naciones en los que se asientan.

³ Madrid, Ed. Turner, 1977, pp. 642-643.

⁴ Real Academia Española (Tomo III, 1732), *Diccionario de Autoridades*, Edición Facsímil, Madrid, Gredos, 1984.

⁵ Julio Casares (1969), *Introducción a la lexicografía moderna*, Madrid, CSIC, pp. 273-274.

⁶ Cfr. Sebastián Porras Soto (1996), “Medios de Comunicación de Masas y Gitanos”, en *I Tchatchipén*, n. 15, Julio-Septiembre, pp. 21-24.

Por ejemplo, han ejercido una importante y valiosa influencia sobre las costumbres y el lenguaje de los españoles⁷. En concreto, han enriquecido el mundo de los oficios, el mundo del arte, de la música, del cante, del baile, de las fiestas, etc. Sobre todo, con su fuerte personalidad y su extraordinaria capacidad interpretativa. En segundo lugar, y este es el objetivo principal de esta investigación, quiero ofrecer una relación de los gitanismos utilizados en la actualidad (la mayoría recogidos en el DRAE), como muestra evidente de que la lengua gitana, de origen indostánico y emparentada con el sánscrito, ha enriquecido a la lengua española con abundantes préstamos léxicos. Considero que ya es hora de separar este precioso tesoro léxico gitano tanto del argot y jergas de los delincuentes actuales como del lenguaje de la vieja germanía, aunque por diversas vicisitudes históricas y sociales estos diferentes tipos de lenguajes hayan vivido en contacto y se hayan influido mutuamente.

2. Los préstamos léxicos del caló

Al investigar la configuración histórica de nuestra lengua, encontramos, en efecto, un repertorio, nada despreciable, de palabras y expresiones, sobre todo en el habla andaluza y en el español popular, cuyo origen y significado radica en el caló, la lengua de los gitanos. Dice Carlos Clavería (1951), uno de los primeros y más prestigiosos investigadores sobre los gitanismos del español:

Es un hecho real la importancia del elemento gitano en la lengua española y la necesidad de que la Lexicología lo estudie y ordene científicamente⁸.

A este léxico gitano, a pesar de que es utilizado con frecuencia, incluso por hablantes cultos, tanto en producciones textuales orales como escritas, no se le ha prestado la atención que se merece ni se le han dedicado estudios científicos rigurosos (con la excepción, naturalmente, de Carlos Clavería y algunos otros autores en determinadas parcelas del léxico). Por esto, existe bastante confusión e incluso hay conceptos muy equivocados respecto al origen y significado de este léxico caló, así como en torno a la terminología para designarlo y clasificarlo. Sin embargo, debo destacar la meritoria labor desarrollada por nuestros académicos, cuyos esfuerzos lexicográficos quedan patentes en las últimas ediciones del DRAE, en las que los préstamos del caló cada vez reciben un mejor y más cuidado tratamiento. A continuación, junto a la relación de los

⁷ M. Roper (1978), "Influencias de lo flamenco y lo gitano sobre las costumbres y el lenguaje popular español", en *El léxico caló en el lenguaje del cante flamenco*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad, pp. 11-13.

⁸ C. Clavería (1951), *Estudios sobre los gitanismos del español*, RFE. Anejo LIII, Madrid, pp. 50-51.

gitanismos recogidos en la vigésima primera edición del DRAE de 1992, haré algunas precisiones sobre las aportaciones de nuestros académicos en torno al origen, etimología, clasificación, significado y valoración sociolingüística de los préstamos del caló.

3. Relación de gitanismos en la 21ª edición del DRAE:

1. ACHARAR, ACHARES, 27.
2. ANDOBA o ANDÓBAL, 98.
3. BARANDA, 185.
4. BARBIÁN, 187.
5. BARÍ, BARIL, 188.
6. BATO, 195.
7. BULO, 235.
8. BUTEN (DE), 237.
9. CALÉ, 256. CAÑÍ, 278.
10. CALÉ, 256.
11. CAMELADOR, CAMELAR, CAMELO, 265.
12. CANGUELO, 273.
13. CATE, CATEAR, 310.
14. CLISOS, 346.
15. CURDA, CURDELA, 443.
16. CURRAR, CURRO, 444.
17. CHACHI, 447; CHANCHI, 449.
18. CHALAR, CHALADO, CHALADURA, 447.
19. CHAMULLAR, 448.
20. CHANELAR, 449.
21. CHAVAL, CHAVEA, 452.
22. CHINGAR, 457.
23. CHIPÉ, CHIPÉN, 457.
24. CHORAR, CHORI, CHORIZAR, 460; CHORIZO, CHORO, 461.
25. CHULÉ, 462.
26. CHUNGO, CHUNGÓN, CHUNGUEARSE, CHUNGUEO, 462.
27. CHURUMBEL, 463.
28. DEBLA, 469.
29. DIÑAR, 532; ENDIÑAR, 585.
30. DIQUELAR, 535.
31. DUCAS, 551.
32. FETÉN, 679.
33. GACHÉ, GACHÍ, GACHÓ, 713.
34. GILÍ, GILIPOLLAS, GILIPOLLEZ, 733.

35. GINDAMA, 733. JINDA, JINDAMA, 851.
36. GUILLARSE, GUILLÁRSELAS, GUILLADURA, 757.
37. JALAR, 846.
38. JAMAR, 846.
39. JONJABAR, 852.
40. JUNCAL, 857.
41. LACHA, 864.
42. LIPENDI, 892.
43. MANGANCIA, 924; MANGANTE, MANGAR, 925.
44. MENDA, 958.
45. MENGUE, 959.
46. NAJA, 1009.
47. NANAY, 1009.
48. PAÑÍ, 1077.
49. PARIPÉ, 1086.
50. PARNÉ, 1086.
51. PESQUIS, 1175.
52. PINREL, 1138.
53. PIRA, PIRANDÓN, PIRANTE, 1141: PIRAR, PIRÁRSELAS, 1142.
54. POSTÍN, POSTINEAR, POSTINERO, 1168.
55. SANDUNGA, SANDUNGUERO, 1305.

4. Precisiones lexicográficas en torno al origen y etimología del léxico caló registrado en el DRAE

Las palabras y expresiones utilizadas para indicar el origen gitano son: “Del caló ...”; “De origen caló”; “Del gitano ...”; “Caló”; “Voz caló” y “Voz gitana”. La relación completa de los términos, recogidos en el DRAE, a los que nuestros académicos atribuyen origen caló, es la siguiente:

ACHARAR, ACHARES, 27; ANDOBA O ANDÓBAL, 98; BARBIÁN, 187; BARÍ, BARIL, 188; BATO, 195; CALÉ, 256; CANGUELO, 273; CLISOS, 346; CHALAR, 447; CHAMULLAR, 448; CHAVAL, CHAVEA, 452; CHORAR, CHORI, CHORIZO, CHORO, 460 y 461; CHULÉ, 462; CHUNGO, CHUMGUEARSE, CHUNGUEO, 462; CHURUMBEL, 463; DIÑAR, ENDIÑAR, 532 y 585; DIQUELAR, 535; DUCAS, 551; GACHÉ, GACHÍ, GACHÓ, 713; GINDAMA, JINDA, JINDAMA, 733 y 851; JONJABAR, 852; LACHA, 864; MANGANCIA, MANGANTE, MANGAR, 925; MENDA, 958; NAJA, 1009; PAÑÍ, 1077; PARIPÉ, 1086; PARNÉ, 1086, PINREL, 1138; PIRA, PIRAR, PIRÁRSELAS, 1141 y 1142.

Los autores del DRAE, sin embargo, no ofrecen siempre de forma sistemática y continuada los mismos datos etimológicos sobre el léxico caló. Hay una cierta anarquía cuando se recoge el origen, normalmente entre paréntesis, de las palabras gitanas: en algunos términos se da mucha información: se indica el étimo, el caso del que procede en la declinación del caló, su significado e incluso su relación con el sánscrito. Por ejemplo, *chaval, la* (Del caló *chavale*, vocativo plural de *chavó* ‘muchacho’); *lacha* (Voz gitana relacionada con el sánscrito *lajja*, ‘vergüenza’). *Menda* (Del caló *menda*, dativo del pronombre personal de primera persona). *Pañí* (Voz gitana de origen ario, del sánscrito *paniyya*, ‘bebida’), etc. En cambio, en muchas otras palabras de la misma procedencia, sólo se indica escuetamente “Caló”. Por ejemplo, en *diquelar, ducas, mangar*, etc.

No se indica étimo ni origen de ningún tipo en los siguientes términos y expresiones:

BARANDA, 185; BULO, 235; DE BUTEN, 237; CAMELAR, CAMELO, 265; CAÑÍ, 278; CATE, CATEAR, 310; CURRAR, CURRO, 444; CHACHI, 447; CHANELAR, 449; FETÉN, 679; GUILLARSE, GUILLÁRSELAS, 757; LIPENDI, 892; MENGUE, 959; NANAY, 1009; POSTÍN, POSTINEAR, POSTINERO, 1168.

Sin embargo, de casi todos estos términos tenemos datos más que suficientes como para confirmar el origen y uso gitano.

En el caso de *CHINGAR*, 457, el DRAE le atribuye origen onomatopéyico. No niego la posibilidad de este origen, pero es un término también usual en los vocabularios y ámbitos gitanos. Igualmente considero que el sustantivo *SANDUNGA* es un préstamo del caló. En el DRAE figura como “De origen incierto”; aparece, sin embargo, en los diccionarios gitanos como un término caló. J. Corominas-J.A. Pascual (1989) también le atribuyen a estos dos términos (*CHINGAR* y *SANDUNGA*) probable origen gitano⁹.

El DRAE deriva del francés dialectal *curda*, calabaza, los términos *CURDA*, *CURDELA*, 443, ‘borrachera’, ‘borracho’. Nosotros creemos, sin embargo, que se trata del término gitano (probablemente insulto a sus vecinos los curdos), *curdá* ‘embriaguez’, *curdó* ‘borracho, ebrio’.

GILÍ, 733, según el DRAE, viene del árabe *yahil, yihil*, bobo; sin negar este probable origen árabe, aportamos también el término gitano *jily* ‘inocente, cándido’, como otra posible etimología.

JALAR, según la R.A.E., es un término marinero, del francés *haler* ‘tirar de un cabo, de una lona o un remo en el acto de bogar’; Creo que la 3ª acepción del DRAE: “fam. comer con mucho apetito” no tiene relación con el francés *haler*,

⁹ J. Corominas, J.A. Pascual (1989), *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, vol. II, p. 365 y vol. V, p. 150.

sino con el verbo gitano *jalar, jalelar* ‘comer’ y el sustantivo caló *jallipí* ‘apetito de comer’. J. Corominas-J.A. Pascual (1989) atribuyen origen gitano a *jalar* y *jamar*. Por lo demás, es un término de uso frecuente entre los gitanos y en Andalucía.

JUNCAL, 857, según el DRAE, es un adjetivo derivado de *junco*. Es una afirmación que, lógicamente, me parece irrefutable; pero en la 3ª acepción ‘gallardo, bizarro, esbelto’ tiene influencia del término gitano *jucó* ‘delgado, flaco’ y *jucal* ‘generoso, liberal, espléndido’. C. Clavería (1951) en un estudio exhaustivo de esta palabra, ofrece conclusiones definitivas sobre la etimología y valor significativo de este adjetivo, uno de los predilectos de la “flamenquería”¹⁰.

El DRAE deriva o relaciona el origen de PESQUIS, ‘cacumen, agudeza, perspicacia’, 1175, con *pesquisar o pescar*. Yo creo, sin embargo, que las variantes *pesqui* y *pesquis*, usuales en Andalucía¹¹ tienen su origen en el sustantivo gitano *pesquí* ‘sagacidad, penetración’.

5. Clasificación de los préstamos del caló

Respecto a la clasificación y descripción del ámbito sociolingüístico en que se usan, existen, como dije al principio, bastantes inexactitudes. Normalmente se clasifican como términos pertenecientes al lenguaje *familiar, vulgar, popular, coloquial*, o propio de la germanía. Esta terminología, evidentemente, es imprecisa. Veamos el tratamiento sociolingüístico que les da la RAE:

– Términos considerados de uso *familiar*

La mayoría de los préstamos léxicos del caló se consideran en el DRAE como pertenecientes al lenguaje *familiar*:

BARBIÁN, CAMELAR, CAMELO, CANGUELO, CATE, CATEAR, CLISOS, CURDA, CURDELA, CHAMULLAR, CHIPÉ, CHIPÉN, CHUNGO, CHUNGUEARSE, CHUNGUEO, FETÉN, GUILLARSE, GUILLÁRSELAS, JALAR, JAMAR, JONJABAR, LACHA, LILA, MANGANCIA, MANGANTE, MANGAR (también de uso vulgar), MENDA, MENGUE, NAJA, PARIPÉ y SANDUNGA. NANAY es definida por el Drae como “expresión familiar y humorística”.

¹⁰ C. Clavería (1951), “Un adjetivo flamenco: *juncal*”, en *Estudios...*, *op. cit.*, pp. 221-232.

¹¹ A. Alcalá Venceslada (1951), *Vocabulario andaluz*, Madrid, publicado por la R.A.E., p. 477.

- Términos considerados de uso vulgar:

BARANDA, BATO, DE BUTEN (“LOCUCIÓN VULGAR”), CHORAR, CHORI, CHORICEAR, CHORIZO, CHORO, LIPENDI, MANGANCIA, MANGANTE Y MANGAR. AQUÍ SE INCLUYE TAMBIÉN CON CARÁCTER VULGAR Y PERTENECIENTE A LA JERGA ESTUDIANTIL IR DE PIRA, PIRARSE ‘HACER NOVILLOS, FALTAR A CLASE’.

- Términos considerados de uso popular:

CHAVAL, CHAVEA, GACHÉ, GACHÍ, GACHÓ (“En ambientes populares”, dice el DRAE) y PARNÉ.

- Son considerados de uso coloquial

CURRAR y CURRO.

- Términos considerados propios de la germanía

Hay cuatro palabras, clasificadas de forma contradictoria, ya que se les considera por un lado términos del caló y, al mismo tiempo, como pertenecientes al lenguaje de la germanía. Son las siguientes: MENDA, NAJA, PAÑI y PINREL. El DRAE, incluso, indica entre paréntesis, además del origen y uso gitano, la procedencia del ario y sánscrito. Y, sin embargo, a continuación las clasifica como propias del lenguaje de la Germanía.

A mi entender, debe quedar claro que los términos de la vieja germanía no tienen nada que ver ni por su origen ni formación, con la lengua gitana, de origen indostánico, emparentada con el sánscrito. Por ejemplo, en el lenguaje de la vieja germanía “los pies” son *los pisantes*, *trena* “la cárcel”, y en caló *los pinreles*, el *estaribel*.

- Términos sin clasificar

El DRAE no indica el ámbito sociolingüístico en que son usados los siguientes términos ni tampoco los clasifica, como en los casos anteriores, dentro del lenguaje familiar, vulgar, popular, coloquial, etc.:

ACHARAR, ACHARES, BARÍ, BARIL, BULO, CALÉ, CAÑÍ, CHACHI, CHANCHI, CHALAR (en CHALADO, sin embargo, sí dice familiar), CHANELAR, CHINGAR, CHULÉ, CHURUMBEL, DEBLA, DIÑAR, ENDIÑAR, DIQUELAR, DUCAS, JINDA, JINDAMA, JUNCAL, PESQUIS, POSTÍN.

En los casos de PIRA, PIRADO, PIRANDÓN, PIRANTE, PIRAR y PIRÁRSELAS, el DRAE hace las siguientes clasificaciones:

PIRA. (Del *caló*) Fuga, huida. No indica si es familiar o vulgar. La expresión *ir de pira* “En la jerga estudiantil, no entrar en la clase”, en cambio, en *ser uno un pira* sí lo considera del lenguaje *familiar*.

PIRADO. *Fam.* Dícese de la persona alocada.

PIRAR. 1. *Vulg.* Hacer novillos, faltar a clase.
2. Fugarse, irse. Manolo PIROSE de casa. *Pirárselas*.
En esta acepción no indica si es familiar o vulgar.

6. Conclusiones

1. El origen y la etimología de los gitanismos incorporados a la Lengua Española deben ser mejor y más rigurosamente investigados y divulgados. Convendría dedicar a todos los términos idéntico o parecido tratamiento lexicográfico, ya que hay una desproporción manifiesta: de algunos se ofrecen muchos datos, mientras que de otros no se dice nada.
2. En cuanto a su adscripción a diferentes tipos de lenguaje (familiar, vulgar, popular, coloquial o germanía) creo que deben clasificarse de forma más coherente y exacta. Como son términos y expresiones usados por personas cultas y no cultas y en diferentes situaciones sociolingüísticas, preferentemente en el lenguaje coloquial, se debería eliminar su pertenencia a la *germanía* y considerar estos términos, mejor que de uso *vulgar* o *popular*, propios de un registro *coloquial*.

DOLORES ROSS
Università di Trieste

Verbi in serie: una prospettiva tipologica

Nel suo ultimo studio, *Cuestiones de traductología. Español e italiano*, Carmen Sánchez Montero ha indagato su vari aspetti linguistici che distinguono la lingua spagnola da quella italiana. Per esempio, fa riferimento alla frequenza della diatesi passiva in italiano rispetto a quella spagnola (2003: 42, 95-96, 145) e alla posizione postnominale dell'aggettivo spagnolo (39-40). Menziona, ma soltanto incidentalmente, la maggiore propensione della lingua spagnola a ricorrere a perifrasi verbali: queste superano le perifrasi italiane non solo dal punto di vista numerico, ma anche in termini di frequenza. Infatti, laddove lo spagnolo usa perifrasi verbali, l'italiano spesso si accontenta della forma verbale semplice o altrimenti ripiega sul registro avverbiale (Sánchez Montero 2003: 94). A questo contrasto Carmen ha dedicato il suo studio *Perifrasis verbales en español e italiano*, edito nel 1993.

Nel presente contributo mi propongo di approfondire questo argomento, coinvolgendo nel confronto altre lingue, sia del gruppo germanico occidentale sia di quello romanzo occidentale. Per capire meglio i meccanismi coinvolti nelle 'preferenze' linguistiche, farò riferimento soprattutto ad autori che operano nell'ambito della tipologia linguistica.

1. Verbi e avverbi aspettuali

La perifrasi verbale è costituita da un verbo di supporto, una specie di ausiliare, aggiunto a un verbo principale nella forma infinita. È tipicamente deputata a trasmettere informazioni di natura tempo-aspettuale, affini a quelle trasmesse dai tempi verbali (Bertinetto 1991: 130)¹. Le perifrasi verbali includono quelli che Giacalone Ramat (1998b: 119) e Lehmann (1990) chiamano verbi aspettuali.

Sánchez Montero (1993: 3) afferma che la lingua spagnola si serve 'con frecuencia' delle perifrasi verbali, 'para expresar las distintas modalidades del aspecto – *incoativo, durativo, perfectivo, reiterativo*, etc. – u otros valores como

¹ Le perifrasi verbali tipiche delle lingue romanze mostrano molte affinità con i 'serial verbs', che rispetto alle prime formano una categoria sovraordinata. I verbi seriali sono soprattutto diffusi nelle lingue non europee (cfr. Givón 1991), ma sono usati anche in afrikaans, lingua derivata dal neerlandese, parlata nel Sudafrica.

el temporal..., el modal...; mientras la italiana acude con menor frecuencia a la perífrasis’.

In questo campo l’italiano è dunque deficitario rispetto allo spagnolo: in alcuni casi non dispone di una forma perifrastica (per es. lo spagnolo *acabar de* + inf., in italiano reso con l’avverbio *appena*), in altre istanze la perifrasi italiana è sottoposta a forti restrizioni semantiche e sintattiche: è il caso di *ir* + *gerundio*, solo formalmente analogo all’italiano *andare* + *gerundio* (Sánchez Montero 1993: 5).

Questa carenza italiana emerge anche dal confronto con il portoghese, per cui chi traduce dal portoghese in italiano si trova con problemi di traduzione ‘di un grande numero di perifrasi impiegate in portoghese’ (Pippa 2004: 43).

Se invece il confronto interlinguistico si estende alle lingue germaniche, il quadro cambia sostanzialmente: la carenza della lingua italiana in fatto di perifrasi verbali si trasforma quasi in una situazione di ricchezza. Le lingue romanze infatti manifestano una maggiore grammaticalizzazione della categoria dell’aspetto rispetto a quelle germaniche, affidando ai verbi perifrastici l’espressione di diversi tratti aspettuati che invece le lingue germaniche affidano alla classe avverbiale. Fa eccezione la lingua inglese, che in questo settore come in molti altri della lingua, tiene un comportamento ambivalente².

Questo contrasto è stato notato da vari linguisti e studiosi della traduzione che lo hanno documentato talvolta con grande dovizia di particolari. Per esempio, Truffaut (1983), Malblanc (1980) e Tesnière (1976) offrono un confronto dettagliato tra francese e tedesco, Reiss (1978) riporta esempi per la coppia linguistica tedesco-spagnola. In Ross (2000, cap. 3) si trova un ampio elenco di esempi che coinvolgono varie lingue germaniche e romanze. Lehmann (1990) presenta uno studio, condotto nell’ambito della tipologia linguistica, sui verbi aspettuati spagnoli e gli avverbi aspettuati del tedesco.

Per esempio, per indicare l’aspetto incoativo, l’italiano ha verbi aspettuati come *prendere a*, *cominciare con/per* + INF, lo spagnolo si serve di *comenzar a*, *empezar a*, *ponerse a* (Sánchez Montero 1993: 27), il francese usa *commencer par* (Truffaut 1983: 161, Tesnière 1976: 304). L’inglese ha verbi come *start to*, *take to* (Hopper 1991: 23) accanto a *begin*. Anche il neerlandese e il tedesco dispongono di verbi aspettuati, ma danno la preferenza a costruzioni più semplici, con avverbi come ted. *anfangs* (Truffaut 1983: 161) e nl. *aanvankelijk*, *eerst* (‘inizialmente’).

Per indicare la fase terminativa o conclusiva di un’azione o di un evento, le lingue romanze hanno una scelta abbastanza ampia tra verbi e avverbi. Per esprimere semplicemente la conclusione dell’azione o dell’evento, lo spagnolo

² L’inglese appartiene chiaramente alle lingue germaniche, ma ha subito molti cambiamenti nel corso dei secoli: ha adottato cioè tratti tipici delle lingue romanze perdendo molto del suo carattere germanico (Blake 1996: 31).

usa *terminar de* + INF, come l'italiano *finire di* (Sánchez Montero 1993: 58). Quando si vuole esprimere la fase finale di un processo, magari aggiungendo connotati di carattere emotivo, lo spagnolo usa *acabar por*, *terminar por* + INF, accanto agli avverbiali *al fin*, *por fin*, *al final*. La stessa situazione si nota per l'italiano, che ha verbi come *finire per*, *finire con* oltre ad avverbi come *finalmente*, *infine*, *alla fine* (Sánchez Montero 1993: 59). Il portoghese dispone di due perifrasi 'relativamente frequenti' (Stolz 1987: 294). Le lingue germaniche invece ricorrono più che altro alla classe degli avverbi, come ted. *schliesslich* (Lehmann 1990: 177) e nl. *uiteindelijk*, *tenslotte* ('infine'). L'inglese tuttavia sembra dare la preferenza ai verbi aspettuati, tra cui *end up* + V-ing (Lehmann 1990: 177).

Per indicare il passato recente, lo spagnolo dispone nuovamente di una forma perifrastica, *acabar de* + INF, usata con grande frequenza (Sánchez Montero 1993: 53 e 2003: 95). Anche il francese ha con *venir de* una perifrasi saldamente grammaticalizzata. L'italiano invece, essendo sprovvisto di mezzi verbali, ricorre alla classe avverbiale con forme come *appena*, proprio come fanno le lingue germaniche (nl. *zonet*, *zojuist*, ted. *soeben*, *gerade*; cfr. per il tedesco Lehmann [1990: 176-177] e Reiss [1978: 65]).

L'aspetto continuativo, che è stato grammaticalizzato in molte lingue del mondo, trova una forte espressione nelle lingue romanze. L'italiano usa verbi come *continuare a* + INF, lo spagnolo si serve di *seguir/continuar a* e addirittura non possiede un avverbio per marcare l'aspetto continuativo (Lehmann 1990: 177). Il neerlandese invece ricorre ad avverbi quali *voortdurend*, *nog steeds*, *alsmaar* ('tuttora', 'continuamente'), perché la forma perifrastica del verbo risulterebbe pesante, poco economica e troppo letteraria. Lo stesso vale per il tedesco, che si serve di avverbi come *immer noch* (Lehmann 1990: 177). L'inglese invece ha diversi verbi a disposizione, come *continue to* + INF, *go on* + INF, oltre a *keep (on)* + V-ing (Hopper 1991: 23).

Per quanto riguarda l'aspetto progressivo, molto simile a quello continuativo, la lingua inglese supera ampiamente le altre lingue nell'uso del verbo *be* + V-ing, avendo completamente grammaticalizzato l'espressione di questo aspetto (Bertinetto *et al.* 2000: 517). Lo spagnolo e il portoghese usano l'apposita perifrasi verbale con maggiore frequenza rispetto all'italiano, dove *stare* + gerundio, benché molto diffuso, 'alterna liberamente con la corrispondente forma semplice' (Simone 1993: 59); infatti, la forma *stare* non ha raggiunto la condizione di verbo copula come lo spagnolo *estar* (Bertinetto *et al.* 2000: 521). Il francese ha una perifrasi, *être en train de* + INF, che è piuttosto ingombrante, paragonabile alla perifrasi neerlandese che, costituita dal verbo 'essere' + PREP + infinito sostantivato, subisce una forte competizione da parte di avverbi quali *net* o *juist* ('proprio in questo momento'). Il tedesco che, secondo Lehmann (1991: 513), è una delle lingue più povere in quanto alla

categoria dell'aspetto, non conosce una forma perifrastica e ricorre ad avverbi quali *gerade*. In tutte le lingue germaniche, fatta eccezione per inglese, islandese e frisone occidentale, l'aspetto progressivo non costituisce una categoria obbligatoria (Thieroff 2000: 278).

2. Percorsi di grammaticalizzazione

La grammaticalizzazione di determinati verbi, che da verbi lessicali evolvono in ausiliari o quasi-ausiliari, è un fenomeno diffuso nelle lingue del mondo. Anzi, lo sviluppo di ausiliari è una manifestazione prototipica del fenomeno della grammaticalizzazione (Giacalone Ramat 1998b: 118).

Quando una lingua sviluppa degli ausiliari, i primi candidati ad essere reclutati sono, oltre ai verbi copula, i verbi di moto e quelli di locazione: 'there is often a synchronic and/or historical connection between aspect marking and location/direction marking', come osserva Payne (1997: 244).

Anche i verbi di posizione o di postura ('posture verbs') *stand*, *sit*, *lie* (in nl. *staan*, *zitten*, *liggen*, in it. *stare in piedi*, *stare seduto*, *stare disteso*³) possono essere un target privilegiato per la promozione a operatori grammaticali. Il percorso di grammaticalizzazione è il seguente:

posizione > uso locativo/esistenziale > uso aspettuale

Se vengono usati come ausiliari, i verbi di posizione possono classificare un soggetto in termini di postura e funzionare allo stesso tempo come marcatori di tempo/aspetto/modalità (TAM); possono però anche non lasciare traccia dell'originale significato di postura (Newman 2002b: 12-16). In molte lingue i verbi di postura vengono estesi in base al profilo spaziale per marcare l'aspetto progressivo o abituale (Newman 2002a: viii). Così, in alcune lingue romanze il verbo 'stare' si è trasformato in un indicatore di aspetto progressivo o durativo, ma viene utilizzato anche per marcare l'azione ingressiva con valore di imminenzialità (it. *stare per*, sp. *estar al/para* + INF).

In inglese nessuno dei tre verbi *sit*, *stand* e *lie* ha subito una grammaticalizzazione che permetta loro di fungere da ausiliari (Newman 2002b: 21). In neerlandese invece, i tre maggiori verbi di posizione *zitten*, *staan* e *liggen*, che denotano rispettivamente la posizione seduta, eretta e distesa, vengono ampiamente sfruttati come marcatori di aspetto. In combinazione con

³ Nelle lingue romanze mancano i verbi semplici per indicare la postura (fr. *être assis*, *debout*, *allongé*, it. *essere seduti*, *in piedi*, *disteso*). Tale mancanza è da collegare alla forte staticità dei verbi di postura, che proprio per questo motivo sono considerati meno tipici per la classe verbale. Il ricorso ad aggettivi o participi passati è consistente con il carattere periferico di questo tipo di verbo (Newman 2002b: 4).

un complemento all'infinito acquisiscono un valore aspettuale progressivo e/o abituale, significando sostanzialmente 'fare un'attività trovandosi in una certa postura', come in *ik zit te lezen* ('sto leggendo'), *ik sta te wachten* ('sto aspettando'), *ik lig te luisteren* ('sto ascoltando') (Lemmens 2002: 134). La perifrasi con *zitten* è quella che si presenta più spesso senza connotati posturali (Newman 2002b: 15-16); in altre parole, è meno soggetta a ritenzione semantica⁴.

I verbi di locazione, vale a dire i verbi che significano 'soggiornare', 'stare in un determinato luogo', tipicamente evolvono in ausiliari della forma progressiva (Matisoff 1991: 415). È il caso del locativo/durativo neerlandese *blijven* ('rimanere') usato come forma progressiva, come in *hij blijft praten* ('continua a parlare')⁵.

Anche i verbi di moto o di direzione, specie i verbi che significano 'come' e 'go', hanno un grande potenziale di grammaticalizzazione (Matisoff 1991: 448). L'uso di verbi di movimento per integrare forme perifrastiche 'è notoriamente una caratteristica romanza', afferma Simone (1993: 59). Significativo in italiano è l'uso del verbo *tornare* per esprimere l'iteratività (come in *tornare a spendere*, *tornare a sorridere*). Lo spagnolo si serve soprattutto di *volver*, come risulta dai numerosi esempi raccolti da Sánchez Montero (1993: 131-133).

L'uso del verbo 'andare' per esprimere il futuro, si basa su una metafora spazio-temporale ben nota nelle lingue del mondo. Lo si ritrova per esempio in inglese, francese e neerlandese, come in: *I am going to write a letter*, *je vais écrire une lettre*, *ik ga een brief schrijven*. Ecco un esempio recente tratto dalla stampa neerlandofona:

*Nederland kan afscheid gaan nemen van een van 's werelds roemrijkste luchtvaartmaatschappijen (Elsevier 4.10.03)*⁶.

(I Paesi Bassi possono [FUTURO] congedarsi da una delle compagnie aeree più gloriose del mondo).

⁴ Per Booij (2002: 203) il verbo *zitten* 'has bleached into a purely aspectual meaning'.

⁵ Diversamente dai verbi di postura, l'aspettuale *blijven* non richiede l'uso della preposizione (*te*) davanti all'infinito e denota pertanto un avanzato stadio di grammaticalizzazione. Il verbo può anche esprimere una modalità predicativa che in italiano viene resa da perifrasi come 'persistere a', 'ostinarsi a'.

⁶ Un totale offuscamento del significato di moto si ha nel neerlandese parlato nella ex-colonia Suriname ('Surinaams-Nederlands') che usa forme con doppia presenza del verbo, del tipo *Ik ga weggaan hoor*, 'partirò' (Snijders 2002: 200). Anche i registri colloquiali del fiammingo manifestano una completa grammaticalizzazione del verbo *gaan*, come in *gaat ge gaan rennen?* 'Ti metti a correre?' (Ross 2000: 74). Dahl (2000: 315) osserva che nelle lingue romanze occidentali il futuro perifrastico con 'andare' sta gradualmente rimpiazzando quello più vecchio di tipo flessivo: si tratterebbe di un caso di degrammaticalizzazione.

Anche il portoghese e lo spagnolo sono molto familiari con questo uso. L'italiano invece non dispone di una perifrasi alla pari di *aller/ir* (Bertinetto 1991: 153).

In spagnolo il verbo *ir* seguito da gerundio indica l'aspetto durativo (Sánchez Montero 1993: 75), come in portoghese (Pippa 2004: 42), con applicazioni e usi molto più estesi rispetto a quelli della perifrasi italiana *andare* + gerundio⁷. Si tratta del resto di un tipo di grammaticalizzazione che si osserva in poche lingue (Heine 1993: 36). In italiano *andare/venire* può essere usato anche come ausiliare del passivo, ma soltanto con determinati verbi, formando dunque un paradigma difettivo (Giacalone Ramat 1998b: 119).

3. Fenomeni associati alla grammaticalizzazione

Molto si è discusso e si continua a discutere sui fenomeni che accompagnano e determinano la grammaticalizzazione. Due cambiamenti che sono sempre associati al processo di grammaticalizzazione sono la riduzione fonetica e l'offuscamento semantico ('semantic bleaching', detto anche generalizzazione): cfr. Haiman (1991: 153-154) e Lehmann (1991: 501) *inter alia*. L'offuscamento semantico implica da una parte perdita di tratti semantici concreti, dall'altra riduzione a un nucleo semantico più astratto (Heine 1993: 89).

La conclusione logica di questo processo di riduzione fonologica e semantica è una completa perdita (Lehmann 1991: 501). Infatti per Croft (1991: 129 e 143) gli ausiliari rappresentano uno stadio intermedio o 'transitorio' in un percorso di grammaticalizzazione che porta presumibilmente alla riduzione finale ad affisso verbale⁸ (uno stadio intermedio è la riduzione a clitico, cfr. Newmeyer 2000: 102). Un esempio spesso citato nella letteratura è quello del verbo 'avere' in latino, che è stato grammaticalizzato trasformandosi in affisso del futuro nelle lingue romanze (fr. *aimera*, it. *amerà*), pur continuando a

⁷ *Venire/andare* + gerundio sono costrutti ben documentati fin dall'italiano antico, di cui però relativamente poco è rimasto nella lingua moderna: solo una manciata di verbi può associarsi a questo verbo supporto. In qualche maniera dunque si è interrotto il processo di grammaticalizzazione, forse a causa della ritenzione semantica: i verbi *andare* e *venire* 'hanno conservato fino ad oggi tracce del valore semantico dei verbi di movimento', raggiungendo solo uno stadio intermedio di grammaticalizzazione (Giacalone Ramat 1998a: 442).

⁸ Nelle lingue germaniche l'apofonia, cioè l'alternanza fonologica, e la suffissazione /affissazione (-*ed* in inglese, -*de/-te* in neerlandese) servono per formare il tempo passato dei verbi: ambedue rappresentano strati più antichi di grammaticalizzazione. Le costruzioni perifrastiche usate per marcare vari tipi di aspetto e aspettualità sono tipiche dello strato più recente di grammaticalizzazione (Hopper 1991: 24).

fungere come verbo indipendente (fr. *avoir*, it. *avere*) (Greenberg 1991: 309) e come ausiliare della forma perfettiva.

I verbi supporto che si inseriscono nelle perifrasi verbali possono essere considerati dei ‘quasi-ausiliari’. Nella definizione di Heine (1993: 15) i quasi-ausiliari sono verbi che per molti versi si comportano come verbi lessicali ma quando governano forme non finite di altri verbi – dunque participi, gerundi, o infiniti – tendono ad assumere una funzione grammaticale. In questa definizione si trova anche una spiegazione per il fatto che il neerlandese e il tedesco sono più deficitari in fatto di perifrasi verbali: ambedue le lingue non conoscono il gerundio, ma soltanto il participio presente che in certi registri formali e sostenuti può essere usato come gerundio, ma trova una collocazione naturale nella funzione di aggettivo. Quindi in queste lingue il quasi-ausiliare può reggere soltanto l’infinito o, più limitante ancora, un infinito sostantivato (come nella forma progressiva neerlandese *ik ben aan het lezen*, ‘sto leggendo’). Questo restringe molto il raggio d’azione di un eventuale verbo che deve fare da supporto alla forma perifrastica.

4. Affissi e particelle

Il tedesco e il neerlandese prediligono chiaramente la categoria avverbiale per l’espressione dell’aspetto. In altre parole, affidano soprattutto a mezzi lessicali l’espressione di una categoria che non avendo grande rilevanza ha subito una scarsa grammaticalizzazione.

Tuttavia all’espressione dei valori aspettuali non concorrono soltanto gli avverbi liberi, ma anche spesso i prefissi verbali come pure le preposizioni avverbiali che appaiono sotto forma di particelle in verbi complessi. In tedesco e in neerlandese il gruppo dei verbi con particella costituisce una classe produttiva dei verbi separabili (Booij 2002: 205): le particelle aggiungono al verbo dettagliate informazioni circa l’orientamento spaziale, da cui poi si possono sviluppare molteplici altri significati, spesso di tipo aspettuale. Alcune di queste funzionano anche come morfemi legati, nella forma di prefissi verbali in verbi inseparabili, altre si sono trasformate definitivamente in prefissi.

Per esempio in neerlandese molti verbi complessi vengono formati con particelle come *uit*, *op* o *af*, che veicolano un significato perfettivo: *uitlezen* significa ‘finire di leggere’, *afmaken* ‘finire di fare’, *opeten* ‘finire di mangiare’. Con *voort* o *verder* si può esprimere l’aspetto progressivo/continuativo: *voortleven* significa ‘continuare a vivere’, *verderlopen* ‘proseguire la camminata’. La particella *door* è molto produttiva nella formazione di verbi continuativi/durativi, come *doorwerken* (‘continuare a lavorare’), *doorvergaderen* (‘continuare la riunione’) (Booij 2002: 213).

Esempi di prefissi verbali neerlandesi che esprimono valori aspettuati sono *ont-*, che spesso esprime un aspetto incoativo o riversativo, come in *ontbloeien* ('sbocciare'), *ontbloten* ('denudare'), *ontbossen* ('disboscare'), e *ver-*, che tra le sue funzioni ha quella di creare verbi incoativi o causativi, ad esempio *verrijken* ('arricchire') (Booij 2002: 114).

Così anche per il tedesco. Verbi come *erblühen* e *aufblühen* (fiorire) esprimono l'inizio di un'azione o evento. La fine di un evento o di un'azione trova espressione nel prefisso *ver-* in formazioni quali *verblühen* (finire di fiorire), *verbrauchen* (consumare). Così pure per il prefisso *er-*, in coppie come *kämpfen – erkämpfen* ('lottare' – 'ottenere con la lotta') (Comrie 1989: 46). È evidente poi che anche l'inglese con i 'phrasal verbs' possiede un mezzo adeguato per esprimere vari tipi di aspetto e aspettualità, come in: *eat – eat up* ('mangiare' – 'finire il mangiare' (cfr. Comrie 1989: 89).

Anche in italiano certi prefissi verbali possono veicolare significati aspettuati. È il caso soprattutto delle formazioni parasintetiche con e senza forma riflessiva, che esprimono aspetti incoativi o di mutamento: formazioni come *addormentarsi* e *affondare*, ma soprattutto verbi formati con il prefisso *in-*: *ingelosire*, *infastidire*, *incattivirsi*, *indispettirsi*, ecc. Molto comune è poi l'uso del prefisso verbale *ri-* per esprimere l'aspetto iterativo, come in *rileggere*⁹.

Quindi, anche le particelle e gli affissi verbali possono fungere da aspettuati: il fenomeno è abbastanza diffuso nelle lingue germaniche grazie al carattere analitico del sistema verbale, anche se non vi è un sistematico rapporto tra significati aspettuati, forse perché il ruolo specifico del prefisso o della particella varia con il verbo a cui si associa.

5. Reduplicazione e aspetto

In certe lingue esotiche la reduplicazione svolge un ruolo nell'indicazione dell'aspetto. Così, in Manam, una lingua austronesiana, l'aspetto continuativo viene indicato con il verbo principale in forma reduplicata (Newman 2002b: 14). Lo stesso vale per l'usarufa, una lingua della Nuova Guinea (Heine 1993: 34).

Significativo è il caso dell'afrikaans, che fa ampio uso della reduplicazione: si tratta di un'importante innovazione rispetto alla base neerlandese, generalmente vista come una prova della creolizzazione che ha accompagnato la

⁹ Il corrispettivo neerlandese *her-*, come in *herlezen* ('rileggere'), trova un uso estremamente limitato, cosicché l'aspetto iterativo indicato in italiano dal prefisso *ri* e da verbi aspettuati come *tornare a* e *(ri)prendere a*, viene espresso in neerlandese con avverbi come *weer* e *opnieuw* (di nuovo).

genesi dell'afrikaans (Ross 2003: 69). Non solo i verbi e gli avverbi, anche certi nomi, aggettivi e numerali possono venir reduplicati. Queste forme reduplicate si riscontrano soprattutto, ma non esclusivamente, nei registri informali della lingua. I verbi reduplicati esprimono in particolare l'aspetto iterativo e continuativo, come in *hy lek-lek oor sy droë lippe* ('si lecca continuamente le labbra secche') e *sy doen die werk rus-rus* ('fanno il lavoro riposandosi frequentemente') (Botha 1988: 93-94). La reduplicazione del verbo *wil* ('volere') invece esprime un futuro imminente, come in: *Die glas wil-wil omkantel* ('il bicchiere sta per cadere') (Ponelis 1997: 632).

6. Estensioni TAM

In certe lingue è difficile distinguere tra tempi verbali, aspetto e modalità. Infatti questi tre domini nozionali sono interconnessi in maniera sistematica (Heine 1993: 69), motivo per cui molti studiosi preferiscono accomunarli usando il termine TAM.

Ora, se si coinvolge nell'analisi anche le varie modalità predicative, il contrasto germanico-romanzo notato qui sopra – fatta eccezione per l'inglese – si ripresenta in maniera sorprendentemente uniforme. In quello che segue daremo una breve descrizione di questo tipo di contrasto; per un elenco di esempi rimandiamo a Ross (2000: 74-80).

Innanzitutto va notato che le perifrasi usate – soprattutto nelle lingue romanze – per esprimere le varie modalità predicative, sono tutte accompagnate dall'infinito del verbo.

In secondo luogo, l'inglese si distingue nuovamente dalle altre lingue germaniche occidentali in quanto dispone di alcuni verbi supporto altamente funzionali. Questo è il caso per esempio di *fail to*, usato per indicare la negazione, come in: *I fail to see what you mean*. In questi casi il tedesco (cfr. Reiss 1978: 65), il neerlandese, come pure l'italiano ricorrono all'avverbio della negazione. Un altro esempio è *happen to*, deputato all'espressione del concetto di casualità. L'italiano dispone in questo caso di *capitare*, ma anche il verbo *(ri)trovarsi* può esprimere tale concetto, come del resto avviene in francese (Truffaut 1983: 161). Di nuovo, il tedesco (Hawkins 1986: 75), come il neerlandese, adopera degli avverbi, rispettivamente *zufällig*, *toevallig*.

Per il concetto di azione mancata invece è il francese a disporre di una perifrasi: il verbo *faillir*, spesso menzionato nella letteratura contrastivo-comparativa in opposizione al tedesco, che usa l'avverbio *beinahe* (quasi), cfr. Truffaut (1983: 162), Reiss (1978: 65), Tesnière (1976: 304). In italiano la perifrasi *stare per* può esprimere questo concetto, mentre il neerlandese si comporta come il tedesco usando l'avverbio *bijna*. Anche per esprimere un'azione che si presenta in breve tempo l'italiano ricorre a perifrasi quali *non*

tardare a, far presto a, come del resto altre lingue romanze. Il neerlandese conosce solo l'uso avverbiale, per cui il predicato 'non tardarono a scoprire' contenuto nella seguente frase tratta dalla stampa quotidiana, verrebbe tradotto in una lingua germanica come il neerlandese con 'ben presto scoprirono':

Nel toponimo ebraico di questa cittadina (Beth-Lehem, 'casa del pane') gli esegeti cristiani non tardarono a scoprire un cenno profetico al luogo di nascita del Redentore (*Repubblica* 21.12.04).

Inoltre va osservato che anche nell'ambito dell'espressione TAM le lingue romanze sfruttano i verbi di moto. Per esempio, per esprimere il concetto di un'azione o un evento inaspettato, l'italiano usa i verbi *arrivare a, giungere a, spingersi*, eventualmente rinforzati con *persino* o *addirittura*. Lo stesso uso si registra in francese, con il verbo 'essere' o 'andare' in combinazione con *jusqu'à*, come in: *On a été jusqu'à dire*. Il tedesco e il neerlandese conoscono, di nuovo, soltanto l'avverbio (ted. *sogar*, nl. *zelfs*), quindi la traduzione della frase francese di cui sopra è rispettivamente: *Man hat sogar gesagt* (Tesnière 1976: 304), *men heeft zelfs gezegd*.

In alcuni casi anche il neerlandese dispone di perifrasi. Per esempio alla forma *non mancare di* corrispondono le perifrasi neerlandesi *niet verzuimen te, niet nalaten te*. Per la forma *affrettarsi a, affannarsi a* il neerlandese ha *zich haasten te*. Ma le perifrasi neerlandesi, se esistono, risultano essere poco funzionali e riservate ai registri sostenuti della lingua. In altre parole, i verbi delle perifrasi fanno tutti parte della stessa catena di grammaticalizzazione, chiamata da Heine 'verb-to-TAM chain' (1993: 74), ma i verbi neerlandesi, come pure quelli tedeschi, sono collocati maggiormente verso l'estremità verbale/lessicale.

Osservazioni conclusive

Gli studi sulle lingue nel mondo hanno fatto emergere che i verbi vengono sfruttati molto di più degli avverbi come fonte di formazione aspettuale (Lehmann 1990: 178). Le lingue romanze, specie le iberiche, possiedono una categoria grammaticale di quasi-ausiliari aspettuati, di cui il tedesco è praticamente sprovvisto (Lehmann 1990: 178) e che è piuttosto carente in neerlandese. Questo dimostra un maggiore avanzamento sulla scala di grammaticalizzazione dei verbi aspettuati e di altri verbi perifrastici delle lingue romanze. Le lingue germaniche si affidano soprattutto alla categoria avverbiale per l'espressione di aspetto e aspettualità, ma anche le particelle e i prefissi verbali di numerosi verbi semicomposti, tipici delle lingue germaniche, possono veicolare tipi di aspetto e modalità predicative. L'inglese si distacca nettamente dalle altre lingue

germaniche in quanto dispone di una serie di verbi perifrastici talvolta di alta funzionalità.

Bibliografia

- Bertinetto P.M. (1991) "Il verbo", in *Grande grammatica italiana di consultazione, vol. II*. A cura di L. Renzi e G. Salvi, Bologna, Il Mulino, pp. 13-161.
- Bertinetto P.M. (2000) "The progressive in Romance, as compared with English", in *Tense and Aspect in the Languages of Europe*. Ed. by Ö. Dahl, Berlin/New York, Mouton de Gruyter, pp. 559-604.
- Bertinetto P.M., Ebert K.H., de Groot C. (2000) "The progressive in Europe", in *Tense and Aspect in the Languages of Europe*. Ed. by Ö. Dahl, Berlin/New York, Mouton de Gruyter, pp. 517-558.
- Blake N.F. (1996) *A History of the English Language*, Hampshire/London, MacMillan Press Ltd.
- Booij G. (2002) *The Morphology of Dutch*, Oxford, Oxford University Press.
- Botha R.P. (1988) *Form and Meaning in Word Formation*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Comrie B. (1989) *Aspect*, Cambridge, Cambridge Textbook in Linguistics.
- Croft W. (1991) *Syntactic Categories and Grammatical Relations*, Chicago/London, The University of Chicago Press.
- Dahl Ö. (2000) "The grammar of future time reference in European languages" in *Tense and Aspect in the Languages of Europe*. Ed. by Ö. Dahl, Berlin/New York, Mouton de Gruyter, pp. 309-361.
- Giacalone Ramat A. (1998a) "Grammaticalizzazione e oltre", in *Sintassi storica. Atti XXX Congresso SLI*. A cura di P. Ramat e E. Roma, Roma, Bulzoni, pp. 441-456.
- Giacalone Ramat A. (1998b) "Testing the boundaries of grammaticalization", in *The limits of grammaticalization*. Ed. by A. Giacalone Ramat and P. Hopper, Amsterdam/Philadelphia, Benjamins, pp. 107-127.
- Givón T. (1991) "Serial Verbs and the Mental Reality of 'Event'; Grammatical vs. Cognitive Packaging", in *Approaches to Grammaticalization, vol. I*. Ed. by E. Closs Traugott & B. Heine, Amsterdam/Philadelphia, Benjamins, pp. 81-127.
- Greenberg J.H. (1991) "The Last Stages of Grammatical Elements: Contractive and Expansive Desemanticization", in *Approaches to Grammaticalization, vol. I*. Ed. by E. Closs Traugott & B. Heine, Amsterdam/Philadelphia, Benjamins, pp. 301-314.
- Haiman J. (1991) "From V/2 to subject clitics: evidence from Northern Italian", in *Approaches to Grammaticalization, vol. I*. Ed. by E. Closs

- Traugott & B. Heine, Amsterdam/Philadelphia, Benjamins, pp. 135-157.
- Hawkins J. (1986) *A Comparative Typology of English and German*, London, Croom Helm.
- Heine B. (1993) *Auxiliaries. Cognitive Forces and Grammaticalization*, New York/Oxford, Oxford University Press.
- Hopper P. (1991) "On Some Principles of Grammaticization", in *Approaches to Grammaticalization, vol. I*. Ed. by E. Closs Traugott & B. Heine, Amsterdam/Philadelphia, Benjamins, pp. 17-35.
- Lehmann Ch. (1990) "Towards Lexical Typology", in *Studies in Typology and Diachrony*. Ed. by W. Croft, K. Denning and S. Kemmer, Amsterdam/Philadelphia, Benjamins, pp. 161-185.
- Lehmann Ch. (1991) "Grammaticalization and related changes in contemporary German", in *Approaches to Grammaticalization, vol. II*. Ed. by E. Closs Traugott & B. Heine, Amsterdam/Philadelphia, Benjamins, pp. 493-535.
- Lemmens M. (2002) "The semantic network of Dutch posture verbs", in *The linguistics of sitting, standing and lying*. Ed. by J. Newman, Amsterdam/Philadelphia, Benjamins, pp. 103-139.
- Malblanc A. (1980⁵) *Stylistique comparée du français e de l'allemand*, Paris, Didier.
- Matisoff J.A. (1991) "Areal and Universal Dimensions of Grammatization in Lahu", in *Approaches to Grammaticalization, vol. II*. Ed. by E. Closs Traugott & B. Heine, Amsterdam/Philadelphia, Benjamins, pp. 383-453.
- Newman J. (2002a) "Preface", in *The linguistics of sitting, standing and lying*. Ed. by J. Newman, Amsterdam/Philadelphia, Benjamins, pp. vii-xii.
- Newman J. (2002b) "A cross-linguistic overview of the posture verbs 'sit', 'stand' and 'lie'", in *The linguistics of sitting, standing and lying*. Ed. by J. Newman, Amsterdam/Philadelphia, Benjamins, pp. 1-24.
- Newmeyer F.J. (2000) [1998] *Language Form and Language Function*, Cambridge/Massachusetts, London, MIT.
- Payne Th.E. (1997) *Describing Morphosyntax. A Guide for Field Linguists*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Pippa S. (2004) *Interpretazione simultanea portoghese-italiano. Aspetti fonetici e morfosintattici*, S.eR.T. 30, Trieste, D.S.L.I.T., Università degli Studi di Trieste.
- Ponelis F. (1997) "Afrikaans", in *Geschiedenis van de Nederlandse taal*. M.C. van den Toorn, W.J.J. Pijnenburg, J.A. van Leuvensteijn, J.M. van der Horst (red.), Amsterdam, Amsterdam University Press, pp. 597-645.

- Reiss K. (1978) *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*, München, Hüber.
- Ross D. (2000) *Tra germanico e romanzo*, Trieste, Lint.
- Ross D. (2003) "Il nome", in *Invito all'afrikaans*. A cura di R.D. Snel Trampus, D. Ross, E. Koenraads, Trieste, Lint, pp. 37-72.
- Sánchez Montero María del Carmen (1993) *Perifrasis verbales en español e italiano*, Trieste, Lint.
- Sánchez Montero María del Carmen (2003) *Cuestiones de traductología. Español e italiano*, Padova, Cleup.
- Simone R. (1993) "Stabilità e instabilità nei caratteri originali dell'italiano", in *Introduzione all'italiano contemporaneo*. A cura di A.A. Sobrero, Bari, Laterza, pp. 41-100.
- Snijders A. (2002) "Nederlands met een exotisch tintje", *Onze Taal* 7/8, pp. 199-201.
- Stolz Th. (1987) "The development of the AUX-category in Pidgins and Creoles: The case of the resultative-perfective and its relation to anteriority", in *Historical Development of Auxiliaries*. Ed. by M. Harris and P. Ramat, Berlin/New York, Mouton De Gruyter, pp. 291-315.
- Tesnière L. (1976) *Eléments de syntaxe structurelle*, Paris, Klincksieck.
- Thieroff R. (2000) "On the areal distribution of tense-aspect categories in Europe", in *Tense and Aspect in the Languages of Europe*. Ed. by Ö. Dahl, Berlin/New York, Mouton de Gruyter, pp. 265-305.
- Truffaut L. (1983) *Problèmes linguistiques de traduction*, München, Hüber.

FABIO RUSSO
Università di Trieste

Luzi. La riflessione sospesa, la prospettiva indifferenziata

Cosa vuol dire scrivere, fare poesia, dare corpo a un pensiero. Problema che vede l'uomo fra l'intimo suo e lo stare nella società. Scrivere per di più, stabilendo un altro piano rispetto a quello contingente. Fare scrittura, come azione del pensare lungo una crescita interiore.

Scipio Slataper si chiedeva se il mondo è più ricco, se l'umanità è aumentata dopo che Dante ha scritto, dopo che Michelangelo ha composto i *Prigioni*. E cosa vuol dire vivere, nascere quando uno accanto muore.

Difficile, a volte inspiegabile il segreto delle cose nella vita corrente, secondo una presa di coscienza del "nostro andare" (l'espressione è di Lina Galli).

E a livello di quale consapevolezza, Montale aveva indagato sul carattere di società, come emerge dal tipo di poesia, in particolare quello odierno.

1. Da una tale misura spiccata, sofferta di valutazioni si muove su un ricco arco di esperienze storico-culturali Mario Luzi, al quale vanno da più parti riconoscimenti di alto significato. Le presenti pagine, qui, portano avanti quanto già rilevato, da chi scrive, sul Poeta nella "Giornata mondiale della poesia" in modo specifico allora al Gabinetto Vieusseux¹, per iniziativa dell'Associazione "Poesia 2 ottobre" (di Venezia-Lido). Omaggio precisamente alla Poesia nella persona di Mario Luzi, che le ha dato lustro (E chi scrive ha avuto l'onore di parlare in tal senso, nonché il piacere di occuparsi di una figura illustre a lui cara, incontrata e seguita in altre occasioni, a tacere di quelle non ufficiali²).

Egli si dispone con una scrittura fortemente intima e confidenziale rivolta a un Tu, a un Altro, assente o segreto che palpita e si avverte solo nel poeta pensante: "Né memoria, né immagine, né sogno. / Il volto dell'assente era una spera / specchiata dalla prima opaca stella" (*Quaderno gotico, XIV*), "Non

¹ Sala Ferri, 2 ottobre 1995, alla presenza dell'Autore. Per la parte francesistica in Luzi aveva parlato A. Bottacin dell'Università di Trieste.

² A Recanati, per il Convegno su Leopardi e il Novecento (1972); ancora a Recanati, per l'Anniversario della nascita di Leopardi (1986); a Lione e Grenoble, per le "Journées de poésie italiennae" in Francia (concluse a Parigi), pure con Caproni (1985); a Firenze, (accanto a lui) per il Convegno e tavola rotonda su Pratolini (1992).

sempre fosti sola con me, spesso guardavi / lunghe feste appassite nei canali / [...] // E talvolta era incerto tra noi chi fosse assente” (*Donna in Pisa*, in *Un brindisi*)³.

Sottinteso, nascosto l’Io, è questi che conduce un dialogo con la realtà circostante, facendone come scivolare aspetti mutevoli, sembianze problematiche. E lo fa in termini felpati quanto duri, dove a volte scuotendosi si mescolano il soggetto e l’oggetto, cose e situazioni fra di loro, piani lontani e piani presenti in un gioco di trasformazioni, per cui tutto appare visto in simultanea, una simultanea di fasi disparata, da far pensare (*Labilità*, in *Un brindisi*).

Per un’ottica del genere nulla vi è di fisso, di determinato (*Anno, Inverno*, in *Primizie del deserto*).

Tutto si muove in una continua smorzatura: silenzio assorto, accorato dolore, atteggiamento sospeso, dialogo se non flusso narrativo (per quanto in verso) rotto da un frequente intercalare, slegato da nessi sintattici esplicativi, e segreto

La sofferta veduta delle cose raccoglie simile a una trama o a una rete esperienze diverse, momenti magari impercettibili in un calcolo di calibrature mai concilianti, mai tali da appianare asprezze di tono (contrapposizioni di nuclei semantici invece sì). Proprio le incongruenze emergono, le dissonanze del vivere, i nessi rischiosi, elementi di un mondo ignoto, che ci sfugge (piano emozionale, piano ragionato, contrastanti pur se riducibili), quando strati di esperienze fatte sembrano non aver avuto luogo (“Che memorie, che immagini abbiamo ereditate, / che età non mai vissute”: *Marina*, in *Primizie del deserto*). E si ricordano a quel suo fare piuttosto brusco, a quell’abito comportamentale di ragazzo schietto dagli occhi chiari, e modi troppo discreti, così senza pose, per donare un guizzo illuminato fatto di simpatia.

Un’idea sottile, eppur versata proprio a partecipare del mondo, apre questi quadri di pensiero, secondo una tensione di intellettualismo. Anche nelle ultime composizioni, attente al mondo secondo una visione sempre più cosmologico-metafisica per il fondo delle cose.

E Mario Luzi è poeta di idee, di idee in poesia. Cioè di emozioni intense, originate da un’idea, da un pensiero sollecito appena incrinato per un cuore perplesso (cfr. il sospeso, “questa vicissitudine sospesa”: *Notizie a Giuseppina*, in *Primizie del deserto*, “La vita era sospesa / tutta come questa veglia”: *La notte viene col canto*, in *Quaderno gotico*), in quanto si fa attento alle debolezze intorno a lui, alla “malattia” del mondo. E il senso del sospeso si lega, come vediamo in seguito, all’indifferenziato, presente per tutta l’opera (o certo per gran parte) in quel trepido gioco di smorzature (un va e vieni, un questo e

³ Si rimanda per queste e altre raccolte alla ragguardevole ed. di Mario Luzi, *L’opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di S. Verdino, Milano, Mondadori (Meridiani) 1998 e 2004, da cui si cita. Per le sue opere in prosa, a carattere per lo più saggistico, si indicano in seguito le singole edizioni.

quello, un “or quinci or quindi” alla Leopardi, un affermare e un negare come arco di esperienze tenute fra opposti poli in movimento) emblematicamente dato dal passo “[...] / e io per caso / qui o per dettame / che seguo, / o credo, numero per numero / il ripetersi o il variare / [...]? / o non vale / quella differenza, / ma l’identico soltanto, / l’infinitamente uguale?” (*Questo cielo aperto, queste antiche case*, in *Frasi e incisi di un canto salutare*, II).

Dunque uno scrivere ben di là dal sentimento immediato, dall’episodio privo di discorso organico collegante momenti diversi, o da un gusto sperimentale non veramente motivato. Ecco, sommessamente (ma bellissimo), “[...] eri caduta / fuori dell’esistenza” (*Quaderno gotico*, XIV).

Così, per quest’onda di alterne protratte riflessioni egli sta nella vita degli uomini, fatta di insistiti non risolti interrogativi e di tanta sbadataggine. Portavoce riservato, che non guida (nel senso di voler ammaestrare), ma discorre cheto con l’occhio pulito puntato nel profondo. Voce quindi di una coscienza vigile, modulata su un repertorio disinvolto quanto sorvegliato, che riscontra un singolare susseguirsi di casi tendenti da un piano diremmo fenomenologico a un ordine fondato sull’essenza, o rivolto a un impianto oltre la fisicità, e che stabilisce intrecci inattesi per gli interrogativi inquietanti, per le proposte impegnative entro un misurarsi segreto. La sua voce coglie di sorpresa, ci viene impreveduta sovvertendo l’andamento consueto del pensare. Perciò scuote, mentre si distingue sul piano poetico con il suo ordito tematico-stilistico. Merita tener presente Valéry per le sue affermazioni in generale sul problema della “sorpresa”, Saba stesso per la sua sintassi improntata a impennate e cambi di procedimento, a Elio Fiore per il taglio della sua raccolta intitolata proprio *Improvvisi*⁴.

2. Dei confronti non ha bisogno il poeta ma il lettore, che vede più pieno il peso della poesia, più ricco, nel nostro caso, Luzi dal riferimento a Valéry come Valéry da quello a Luzi o vicendevolmente il riferimento fra Luzi e Saba, fra Luzi e Fiore. La poesia, che ha un rapporto complesso col mondo nel quale viviamo, ha riscontro polivalente nel mondo dal quale pure differisce. Vista dal critico, essa è come un “coro che si protrae per i secoli” (Croce, Fubini), mostra una condizione di “poeticità latente” nelle cose (Fubini, già Goethe), non meno una “sopravvivenza” dell’opera artistica quale “gloria” di questa (Benjamin)⁵.

⁴ Con una lettera [dedicatoria] di Rafael Alberti e un’incisione su linoleum di Silvano Scheiwiller, Prefaz. di M. de Rachewiltz, Milano, Scheiwiller (Pesce d’Oro) 1990, in una alchimia di presenze tra cui quella di Mario Luzi, e poi ancora in tale linea l’opera di E. Fiore, *Antologia poetica*, con una nota introd. di C. Bo, Tallone 1999.

⁵ E proprio a livello di traduzione. Su cui F. Russo, *Il Disperso e la Memoria nella ‘voce seconda’*, in AA.VV., *Umberto Eco, Claudio Magris. Autori e traduttori a*

Qui il ritrovarsi e magari il riconoscersi del lettore, della società nel fatto artistico ma più nello stare del poeta accanto al mondo, nell'entrare del poeta nei segreti dell'esistere. Qui si attende da parte dell'autore una voce, un messaggio che valga e sostenga. Ecco il suo mettersi accanto, di Luzi, nella fase più matura, all'uomo rotto dal dolore, il suo farsi contemporaneo e quasi vicino alla "malattia del secolo". Lo dice Luzi molto chiaramente nei saggi *Moderni? Contemporanei?, Oggi, poesia, E non vergognarsi*, raccolti nel suo volume *Discorso naturale*⁶. Cui si potrebbe aggiungere *Parentesi sul poeta come istrione*, nel volume-inchiesta (insieme con C. Cassola) *Poesia e romanzo*⁷, per il rapporto della poesia con le epoche.

E il poeta, stando nel mondo, non deve sentire disagio della diversità della sua opera, dello stesso suo modo di stare fra la gente. Con il poeta, parimenti il lettore, l'esperto e il fruitore della poesia, in grado di gustare tutto un patrimonio che arricchisca la civiltà, l'uomo.

Dunque, accanto al fatto artistico di per sé il costume sociale, un modo di vivere, quello di mettersi in sintonia con l'opera e gustarla e appunto "non vergognarsi" (di scrivere). Lo afferma emblematicamente ancora Luzi nel saggio omonimo *E non vergognarsi*, sempre in *Discorso naturale*

Con la poesia e l'arte (unitamente al pensiero scientifico-filosofico) l'uomo si innalza e si appassiona (Vico, Fr. Schlegel sulla poesia, a tacere d'altri), tutto preso da questa "cosa grande" (che è la febbre, per Rilke) la quale lo trascina irresistibilmente (Fubini si è soffermato sulla prepotenza della poesia, sulla sua forza che si impone; così come il poeta si fa il signore di tutto, per Slataper).

La poesia, da ciò, ha sempre un'irruenza persino disorientante, cioè di spinta fantastica o di sostanza ermetico-surreale e mitica o archetipica, esemplare (pur senza essere mai modello per altre realizzazioni poetiche). Anche sacrale (per quanto spesso in un ambito laico indipendente).

3. Ora il nucleo più profondo delle riflessioni di Luzi (dopo la sua nascita ermetica e modi a tratti schifiltosi) ruota sull'idea di trasformazione, di portata di significati che ha l'istante ("L'immensità dell'attimo", sin come titolo, in *La barca*, ma pure presente nelle fasi successive), che ci richiama al concetto corrispondente di Giordano Bruno⁸, al significato di "onda" e durata per Biagio

confronto, a cura di L. Avirovic e J. Dodds, Università di Trieste, S.S.L.M.I.T., Udine, Campanotto 1992.

⁶ Milano, Garzanti 1984.

⁷ La Biblioteca dell'Istituto Accademico di Roma, Milano, Rizzoli 1973.

⁸ Tra altre sue affermazioni, "l'atomo è immenso", in G. Bruno, *De la Causa, principio e Uno*, precisamente la *Proemiale epistola*. Su cui F. Russo, *Elementi di cosmologia nei trattati latini di Giordano Bruno*, in AA.VV., *Letteratura scientifica*

Marin⁹. Le situazioni passano, si trasformano, non sempre hanno limiti o contorni precisi. Si ritrovano sotto altre fisionomie, queste perdendo i loro tratti distintivi. Così Lina Galli con il suo “indistinto fluire”¹⁰.

Esso si mostra, questo nucleo intenso, sensibile ai problemi del Sogno e del Sacro, con i quali si lega (*Ménage*, in *Nel magma*; o *Alla vita*, in *La barca*). Lo rendono più evidente efficaci movenze di dialogo, battute tra sentenza e dubbio: “C’è qualcosa da cavare dai sogni?”, “Qualcosa di che genere?”, “I sogni di un’anima matura ad accogliere il divino / sono sogni che fanno luce [...]” (*Ménage*). Entrano problematici nell’esistenza, e tra il sogno e la veglia si stabilisce un rapporto interrogativo su queste due esperienze diverse, che spesso non s’incontrano lasciando la razionalità più dubbiosa. Ancora Lina Galli ci offre un quadro problematico dalla raccolta *I sogni*, tenendo noi presente che per Valéry non necessariamente il sogno ripete l’esperienza del giorno

D’altra parte affiorano elementi del quotidiano (dopo quel suo iniziale stacco aristocratico) e ricuperi di strati esistenziali e culturali nascosti o dimenticati, come *Ipazia*. Verrebbe da pensare, per il dialogo che si stabilisce, alla Yourcenar, precisamente alle *Mémoires d’Hadrien*, ma pure ad altro suo materiale tematico lontano, che si fa presente (*Pindare*, *Rembrandt*). E il quotidiano in Luzi prende la configurazione di una prospettiva rarefatta della mente, fuori dall’episodico (“C’è un futuro per l’uomo?”, s’inserisce pressante la domanda), verso una prova di sistemazione delle cose che sono, come appaiono “nella eventualità continua del mondo” (uso qui una frase di Luzi, tolta da *Moderni? Contemporanei?*). O di una persona amata, come nel passo “[...] e cerco per la mia mente un nido / in lei che è qui, presente in questo attimo del mondo” (*Ménage*). È sempre il motivo caratteristico dell’istante, “[...] / mentre un fiotto oscuro, una corsa ondosu d’animale / mi traversa il pensiero dei secoli istantaneo e interminabile” (*Il gorgo di salute e malattia*, in

e tecnica greca e latina, Atti del Seminario internaz. di Studi, Messina 29-31 ott. 1997, a cura di P. Radici Colace e A. Zumbo, Messina, Sfamini, 2000.

⁹ Metaforico di quel continuo “va e vieni” anche musicale sonoro, per cui tutto ci chiama e ci confonde, “duto ne chiama e ne confonde” (*Versi ultimi*), niente muta e niente si muove, “E niente muta, / niente se move” (*Rama de rosmarin*). Su ciò F. Russo, *L’onda antica della Morte*, in “Studi Mariniani”, centro Studi B.M., Grado-Trieste, n 1, dic. 1991. E di rilievo complementare il nucleo tematico del “giorno che dura”, della “domenica senza tramontro”, espressioni che si proiettano verso l’idea del “tempo che dura”, dell’eterno o della vita “meravegiosa”.

¹⁰ Spiccano questa e altre espressioni emblematiche, appunto “La vita si dilata / per un incomprensibile inganno”, “Tutte le cose perdono i contorni / in un indistinto fluire”, “anche le cose diventano ombre”, “il tempo si confonde e si moltiplica”, in Lina Galli, *Un volto per sognare*, Poesie scelte (1950-1986), con una Antologia della critica, a cura di N. Baldi e F. Russo, Comune di Trieste (Tipografia Riva) 1987. Pure, nella prosa, Marcello Fraulini con i suoi *Equivoci della vita*.

Su fondamenti invisibili) in quest'altra finzione di dialogo, dall'intercalare somnesso, come inappariscnte su problemi profondi, solenni come l'originale pensiero dei secoli "istantaneo e interminabile".

Piani che si sovrappongono, s'intersecano, gioco movimentato suggestivo di una memoria vigile. Allora, "posso incamminarmi / spedito tra l'eterna compresenza / del tutto nella vita nella morte, / sparire nella polvere o nel fuoco / [...]" (*Nell'imminenza dei quarant'anni*, in *Onore del vero*). E che dire, più tardi, del suo cadenzato riflettere per incisi, in segmenti di versi? "Sono morta o viva, / sono fuori o dentro / quell'affanno, / quella esistenza? / qual è il giudizio, / qual è la sentenza?" (*Angelica*, I, in *Frase e incisi di un canto salutare*). Così, in uno sguardo penseroso dove non sarebbe strano vedere animarsi qualche movenza di Palazzeschi

Vien da chiedersi, considerando i lavori di Luzi, quale l'ambito e l'ufficio della poesia (come per l'Illuminismo, il Romanticismo, per ogni altro periodo o autore). Se lo troviamo, ci è forse difficile dirlo, perché con ciò tocchiamo l'intima natura o ragione della sua poesia. Potremmo ricorrere per approssimazione alla domanda che egli stesso pone per le poesie di Franca Bacchièga sotto il titolo *Nella musica delle fontane*: "da dove proviene questa voce? Essa modula il suo canto e la sua durata unicamente su se stessa e non sulla nostra idea o sul nostro presupposto strutturale di poesia: idea e struttura che pure non le sono estranee. A quella domanda potremo in ogni caso rispondere che essa non ha provenienza ma solo presenza e istanza ed è quella voce interna del cosmo che sempre, nelle epoche, a qualcuno è dato di percepire e di tradurre o di additare alla lingua della comunità"¹¹. Quanto possa valere per Luzi è difficile dire, certo è comprensibile a livello di sondaggio, e comunque conta a titolo orientativo nell'impostare il problema: pure per Luzi la poesia è un'esigenza di fatto che l'autore ravvisa e porta dall'interno delle cose sulle esperienze.

4. Cos'è per lui la poesia?

Una via conoscitiva, di raccolto pensiero, un simbolo, qualcosa d'altro volto a nuove tensioni interiori? Forse un modo alto, eletto per dire le cose in un'esigenza contraria a etichette e desiderosa di dare voce a una dimensione oggettiva di verità, non legata a singoli movimenti, quindi bilanciata in un "deserto" segreto, attraversando tendenze storiche particolari. Di una verità da cogliere sull'istante, nella compresenza unitaria di momenti diversi, anche molto lontani (il sovrapporsi dei piani).

Una parola indicativa ci viene da Luzi, con i versi dove è delineato il bilancio di quarant'anni di vita: "Si sollevano gli anni alle mie spalle / a sciami. Non fu vano, è questa l'opera / che si compie ciascuno e tutti insieme / i vivi i

¹¹ Firenze, Vallecchi, 1984; *Prefazione*, pp. 5-6.

morti, penetrare il mondo / opaco lungo vie chiare e cunicoli / fitti d'incontri effimeri e di perdite / o d'amore in amore o in uno solo / di padre in figlio fino a che sia limpido" (*Nell'imminenza dei quarant'anni*, in *Onore del vero*).

Nella sua opera corrono vari filoni e figure originalmente orchestrati (Palazzeschi, i francesi specie simbolisti, da Mallarmé ma anche in certo modo da Coleridge) in una cadenza ruvida intessuta di immagini ardite, e si aprono prospettive nuove anche inquietanti (lo si è già fatto capire, magari solo per cenni). Ma ciò avviene perché prima c'è un nucleo di pensiero, il bisogno d'intendere le incongruenze e l'ignoto, farsi chiaro sull'ordine esistenziale. Anche i momenti di schietta liricità entrano in questo rapporto con le cose (*La notte viene col canto*, in *Quaderno gotico*). E si mescolano a forme ermetiche reminiscenze o recuperi di Sbarbaro, Onofri, Campana, sempre per dare adeguato taglio a un raggio di visuale che volta per volta si mette alla prova e dalla singola prova ricava spunti di consistenza valutativa, entro un'idea di poesia come sguardo critico della realtà, come lavoro aperto a esperienze molteplici, lui attento a evitare il dominio del rigorismo petrarchesco.

Siffatta tensione a captare e capire emerge da tante pagine saggistiche, ricche di un appassionamento misurato che le pone accanto ai componimenti in verso, quasi un commento della ragione del pensiero al, diremmo, pensiero di quella ragione che è la poesia. Lo dice nelle brevi righe di *Saggistica* (più avanti, qui, alla nota n. 13), come nella ricordata *Prefazione* alla Bacchiega.

Eccolo soffermarsi deciso sul nocciolo della portata artistica nella vita, quando afferma "Ma il problema è tutto qui: perché la parola, a un dato momento, in un certo individuo, si investe del compito di significare al di là del suo normale uso comunicativo. [...] In qualche modo il linguaggio collabora a questa opera di prosecuzione del mondo, è immerso profondamente nel vivo della sua metamorfosi. [...] Il poeta è prima di ogni altra cosa uno che avverte come non sua la parola che usa ed è indotto a usarla solo per questo, perché essa gli sembra oscuramente implicata nel processo generale della vita. I pensieri e i sentimenti personali che lo muovono si incontrano con la dimensione della parola e maturano in quel connubio una sostanza diversa, omogenea con l'origine del permanere e del divenire in cui s'inserisce tutto ciò che esiste" (*Poesia*, in M. Luzi C. Cassola, *Poesia e romanzo*¹²).

Comprensibile quindi la sua *Tentazione filosofica*: ne parla esplicitamente nel paragrafo omonimo, appartenente alle brevi interviste raccolte sotto il titolo di *Spazio Stelle Voce. Il colore della poesia*¹³. Infatti trova motivo l'idea sofferta "che nella poesia ci sia sempre un fondo misterioso sia nelle origini sia nella destinazione. Pur con tutti i procedimenti scientifici che si possono

¹² *Op. cit.*, p. 16.

¹³ A cura di D. Fasoli, Milano, Leonardo, 1992.

impiegare, rimangono dei punti inspiegabili razionalmente, e cioè: come mai si comincia a scrivere, perché, e a chi” (*Mario Luzi*, in Ferdinando Camon, *Il mestiere di poeta*¹⁴). E si fa vivo un senso religioso dei problemi dell’uomo, anche in taluni termini semanticamente intensi mutuati da un uso facile, da parlata quotidiana un po’ diffusa, talora esotica (come *souk, tuareg, mogul, bazooka, banyan*) a riprova del suo impianto di religiosità moral-esistenziale di tipo cristiano (non tanto da credo disciplinato), aperta a suggestioni dall’India.

Dalla sua scrittura così concepita, anche quando severa, vien fuori una cadenza di ampie proporzioni legata a un verso diseguale a tratti solenne, talora con movenze di dialogo quasi da *pièce* scenica. Da tutta l’opera emana un senso assorto di puntualizzazione sul nostro esistere, questo taglio di una sapienza tesa a non celebrare. Specie nel suo disporsi meno lirico e più sul colloquiale narrativo, dopo *Nel magma* e *Su fondamenti invisibili*, volutamente restio a luoghi di riconosciuta importanza.

Senso, anzi, ricco di mistero, sia per le argomentazioni di una religiosità inquieta, sia per quel meditare sospeso, già indicato, in una tessitura di versi sempre più discorsiva, dove il poeta piuttosto che “dire” e “nominare le cose” (è una sua frase, che può ricordare Rilke) quasi precisandole (appunto lo evita), sembra invece aprire tante vie di possibilità nell’intento di lasciare liberi certi margini, viene a dare riferimenti allargantisi su un raggio che non si domina entro un solo segmento di esperienza. Aspetto anche positivo, il non dominare voluto, proprio di una partita bilanciata sull’eventuale, sul virtuale cioè quanto si sottintende esistere pur se materialmente non appare. Ricordiamo il “permanere” e il “divenire” (pure “il ripetersi o il variare”) “in cui s’inserisce tutto ciò che esiste” (*Poesia e romanzo*) e l’“eventualità continua del mondo” (*Moderni? Contemporanei?*), che rende non finite le cose pur accadute. Un continuare e un trasformarsi.

5. Luzi, allora.

Scrittore schivo e riservato, anche dopo deposta o attenuata quella misura di giovanile distacco, ma pur sempre dalla signorilità cheta. Scrittura schiva, anche nell’esigenza di farsi partecipe delle lacerazioni, però egualmente nobile. Fratello del sentire umano travagliato, il suo volto si compone in quello grande multiforme della Poesia. Starei per dire mutevole, nel senso della ricchezza di aspetti sempre nuovi, propria della dimensione artistica. E a quel volto dà la sua luce (“penetrare il mondo / opaco [...]”)

Sì che, lui parlando con la sua inflessione di voce, lui scrivendo con il suo stile di pensiero teso a trovare e dare un senso al vivere, anima questo volto e

¹⁴ Milano, Garzanti, 1982, p. 114.

(ce) lo propone (come assetto del vivere), disponendosi partecipe “a tutto l’altro che soffre”.

Perciò mistero grave (il rendere non finite le cose pur accadute, il trasformarsi) che attrae, per il carattere della vicenda umana “sospesa”, per il rapporto non risolto dell’uomo e del poeta con la vita. Tengono il loro spessore di enigmaticità estatica e ferma le movenze di *Il gorgo di salute e malattia* (*Su fondamenti invisibili*), quanto vicine a quelle di *Ménage*. Ecco. “C’è un futuro per l’uomo?”, “Mutevole, durevole? / Sorride / lei per tutta risposta”, “L’India sotto il volo dei corvi / non so se vive o muore”, “L’India guarda dagli occhi dei suoi animali”, “Inatteso, / ma solo in superficie inatteso / il nuovo giorno, il giorno di festa”, “Il dissimile, il diverso / in tutto da me - ne hai fatto esperienza”. E se provassimo a completare queste frasi dalla parvenza di sentenze, a entrare in siffatte affermazioni che sollevano problemi?

Apparirebbe, dai versi successivi secondo una cadenza di contrappunto fra due voci, una volta di più il magma profondo degli strati speculativi di Luzi, con il loro spessore vivo nel procedimento dell’intuizione. “D’un tratto / la vedo nel suo fulgore di agata, / lei o un’immagine ab antiquo / di lei memorizzata dal senso, / che scrolla le sue ceneri, si scaglia verso l’oriente, [...]”, “Lì, nel cerchio / della divina danza di tamburo e fiamma, / di origine e distruzione, l’India / come altri, come altri non vive e non muore”, “Nella ruota trionfale di rinascita e estinzione, / tra sapienza e oscurità, l’India / come altri, come altri vive e muore”, “[...] - ne hai fatto esperienza’ / piagnucola talvolta nel sonno / la parte bambina dell’anima, la parte cucciola / come offesa da un tradimento”. Lo sguardo si rifrange e si ricomponde deciso e a tratti veemente su fasi lontane, distanti, dove si diffonde quel senso di mistero, che aleggia come incognita sul tempo dell’uomo. Già in precedenza si affaccia il tema indiano, nel ritmo di un inapparso dialogo con un Tu al femminile, lei che gli parla, punto di riferimento protagonista, “e nel loro riverbero le [a lei] colgo / un sorriso estremo tra di vittima e di bimba / [...]” (*L’India*, in *Nel magma*).

Che dire allora di questa “parte di bambina” (la mia ombra di bambina, confida la Yourcenar al cane Ku-Ku-Hai), che si apparenta alla figura del ragazzo antico, in cui si proietta sdoppiata la figura di Luzi? In modo ardito e fuor del comune il poeta può dire “Presso le porte Scee con Astianatte / tra i cedri penserosi t’ho incontrato / immagine di me, immagine mia, / e in quant’altre città, spinta dal tempo” (*A un fanciullo*, in *Un brindisi*). Naturalmente immagine, idea, per di più al maschile, simile a una realtà autonoma (ma “derivata”, come il “moi” di Valéry).

Così i versi *Alla madre*, bilanciati su un senso di assenza e di incognita: “Forse [...] un’ombra apparirai, / un nonnulla vestito di dolore. / Tu, non diversa, tu come non mai: // [...] / In un nembo di cenere e di sole / identica, [...] passerai senza parole”. Ciò avviene, “infranto il mistero”. Allora “Io ti

vedrò sussistere nel vago / degli sguardi serali, nel ritardo / dei fuochi che si spengono”. Trascorrere, passare, con qualcosa d'impercettibile. Anche il fiume, come il simbolo tipico per Hesse, riserba segreti significati, le cose stesse durano per attimi (“la mia pena è durare oltre quest'attimo”). “Tutto l'altro che deve essere è ancora, / il fiume scorre, la campagna varia” (*Notizie a Giuseppina dopo tanti anni*, in *Primizie del deserto*). Così lo spessore dell'esistente, con tanto enigma.

Proprio con una parvenza di oggettiva affermazione, viene detto, “Nulla di ciò che accade e non ha volto / e nulla che precipiti puro, immune da traccia, / [.../...] mi significa la morte” (tit. omon., in *Poesie sparse*). Necessità di un volto di fronte al disperso. “Né memoria, né immagine, né sogno. / Il volto dell'assente era una spera / specchiata dalla prima opaca stella / e neppure eri in lei, eri caduta / fuori dell'esistenza” (*Quaderno gotico, XIV*). Volto drammatico. “Ma ecco l'ora della notte, quando / dal profondo dello spazio si sporge / il volto della terra scarruffato” (*Nero*, in *Onore del vero*). Curioso riscontrare un acuto diremmo oggettivo, questo stato del mondo, in una puntualizzazione penetrante consimile di Lina Galli: “Dal profondo emerge / un viso della terra / per sognare” (*L'isola*, in *Il tempo perduto*¹⁵).

6. Discorso sempre più colloquiale, si diceva, eppure fedele a nuclei intensi dai toni di schietto sguardo dentro il nostro vivere. Il “canto salutare” si muove con “frasi ed incisi”, “frammenti” dunque. E meritevoli, così eran visti nella precedente raccolta, di essere “consacrati” da un battesimo. “Viviamo e conosciamo per frammenti”: da un altro versante la scrittura indica una tal condizione, certo muovendosi sul proprio piano prossimo a una metafisicità, verso la quale si fa sentire il tentativo di portare anche l'indiscriminato, l'informe.

Le sue illuminazioni anche più sul narrativo danno spazio, lo spazio di un infinito come “eventuale” e come “inatteso” nell'intrecciarsi di situazioni diverse.

Inatteso a volte il pensiero tematico, inatteso in certi tratti il percorso di scrittura per quanto riguarda alcune sue fasi. Richiamandoci ancora a Valéry, sotto vari aspetti si configura il nesso sorpresa-attesa, ovvero nuovo-consueto, insomma imprevisto-prevedibile, con una componente di cambiamento repentino: “Je vous disais que l'imprévu lui-même était en voie de transformation et que l'imprévu moderne est presque illimité. L'imagination défaille devant lui” (*Notre destin et les lettres*, in *Regards sur le monde*

¹⁵ Nell'Antologia *Un volto per sognare*, cit., p. 106.

*actuel*¹⁶). E continua Valéry dicendo che la nostra strategia di previsione era messa in scacco dalle nostre conoscenze, che consideravamo “l’inconnu” come una semplice combinazione di cose già conosciute. “Or, l’esprit ne peut se prévoir, il ne peut se prévoir lui-même. Nous ne prévoyons ni nos rêves ni nos projets [...]” (ivi)

“La poesia è stata la ragione della mia vita: è lei che alla mia vita ha dato un senso, un orientamento, un ordine interno” (*Il colore della poesia*). E, già prima del ‘92, alla Poesia è concesso “di entrare nel vivo del processo inesauribile della creazione *in toto* captandone il ritmo di distruzione e di origine” (*Poesia*, in M. L. Carlo Cassola, *Poesia e romanzo*¹⁷).

E tanto vale per il lettore, in quanto partecipa di quel fondo misterioso, trova la dimensione dell’attimo, del frammento ove è rispecchiato il macrocosmo; e s’intona in quel senso singolare (ordine) dato dalla Poesia.

E la Poesia? “La Poésie n’a pas besoin d’être annoncée. Elle est un fait, qui est ou n’est pas. Elle doit se produire sans promesses, et s’introduire telle quelle, par soi seule, dans le monde d’un esprit, comme le son pur tout à coup devient. Le son pur tout à coup s’impose et se dilate, il abolit le bizarre habile des paroles humaines [...]” (*Fontaines de Mémoire*¹⁸). Così secondo Valéry. Ella è appunto l’evento che “si attende e ci sorprende”¹⁹.

7. Da parte sua il Poeta. Il lettore lo presuppone, quasi la sua ombra. Anzi, la società lo avverte necessario, mentre le parole degli uomini troppo son precise (Rilke) senza poter dare un significato adatto e la scienza lascia “dei punti inspiegabili razionalmente” (Luzi) Veramente la figura del Poeta è un punto di riferimento non solo nel suo tempo specifico, beninteso riferita al piano della realizzazione. E colpisce per lo spessore, diremmo sul vivo, ma proprio sul piano non contingente, di certe osservazioni che con fermezza si fanno strada nel mondo quotidiano, vi entrano e vi si scontrano. Frasi originali, che cambiano il corrente andamento delle cose in una prospettiva inesplorata. Questa, degna di Valéry: “quando il vento della memoria spira / sparge e aduna indicibili me stessi” (*Invocazione*, in *Primizie del deserto*). Quest’altra, con un sapore dell’incerto come nel Seicento: “Tempo sospeso ad alcunché tra oscuro / e

¹⁶ *Et autres essais*, Paris, Gallimard (folio) 1945, p. 195, poi 196, e P. Valéry, *Oeuvres*, édition établie et annotée par J. Hytier, vol. II, Gallimard (Pléiade) 1960, p. 1068.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 14.

¹⁸ P. Valéry, *Oeuvres*, cit., p. 1366.

¹⁹ Così si è inteso puntualizzare alla fine di F. Russo, *Dalla molteplicità alla meta: l’Errante, la Scomposizione, la Durata*, Introd. a M.P. De Martin, *L’elemento mitico fantastico in Fiammetta Gamba Varese. Ipotesi di una corrispondenza in campo letterario (M. Ende) e figurativo: ‘Altre Strade Altre Stelle’*, Università di Trieste, S.S.L.M.I.T., Trieste, La Mongolfiera, 1992, p. 22.

manifesto quando pare certo / che il vero non sia in noi, ma in un segreto / o in un miracolo prossimo a svelarsi, / tempo che illude gli uomini” (*Il pescatore*, in *Onore del vero*). O queste, giovanili e già così enigmatiche: “Perché tutto non sia più vero / i corpi si spengono un giorno” (*Ragazze*, in *La barca*); “Destini si propagano ove annotta / l’inquietudine estrema dei velari” (*Danzatrice verde*, in *Avvento notturno*).

Il significato difficile di vero, questo propagarsi di destini provano l’esigenza di uno spazio esistenziale non ingannevole, teso a una consistenza metafisica. Su un tale profilo di vita non memoria, non immagine, non sogno tiene, nemmeno l’assente con il suo volto opaco. Nulla di ciò ha senso (ha più senso, ora). In apparente contrasto con l’idea di istante, ecco, “Non ha senso l’istante. Ne ha il tempo, / ne ha la misteriosa / continuità di esso”, affermazione indiretta (“pensa”). “La memoria è vana” (*Dopo la malattia*, in *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*), quella che per Pratolini è inaffidabile. Ecco il tempo, “Oh tempo che a te stesso ti parifichi / e ti arrendi alla tua / imperante eternità, / [...]” (ivi). E più avanti, “S’accorge il tempo / della sua furtività, tradisce / un soprassalto l’uomo. / [...] / Tempo dell’uomo / nel paragone con il tempo”. Un calcolo di “parità”, che si definisce in un suggellato pensiero: “È, l’essere. È. / Intero, / inconsumato, pari a sé”, quasi un principio di non contraddizione, ma “Come è / diviene. / Senza fine, / infinitamente è / e diviene”, quasi un elemento di idealismo hegeliano; però “diviene / se stesso / altro da sé”, e sembra Valéry; d’altro canto, “Niente / di ciò che è nascosto / lo nasconde” e fa pensare a Giordano Bruno (*Ispezione celeste*, ivi). Dove spicca l’apertura inedita: “Tutto senza ombra flagra. / È essenza, avvento, apparenza, / tutto trasparentissima sostanza. / È forse il paradiso / questo?” (ivi).

Sicché la parità con se stesso (identità) può stare, estesamente, anche con le cose fra di loro in un rapporto stretto di compresenza/non differenza, dove tutto il lontano si avvicina (il fanciullo alle Porte Scee) e gli opposti non si scontrano (si distinguono). Ma dove lo stesso Io si sfrangia secondo tempi diversi in una “vicissitudine sospesa” (pure “La vita era sospesa”) come il “tempo sospeso”; e lo stacco fra le sfaccettature si attenua (o si complica) in un propagarsi continuo di situazioni compresenti. Insoddisfatto l’Io, ne viene un dialogo virtuale con un Tu, e anche sospeso, enigmatico. Ecco, “Io sono qui lo stesso che fu altrove / e in altro tempo, non importa / quanto lontano, né quanto diverso. / E tu chi sei, un abbaglio, un’immagine / o qualcuno che passa / da questi luoghi preesistendo?” (*Villaggio*, in *Primizie del deserto*). Su cui sarebbe suggestivo richiamarsi poi (più tardi, 1961) a *L’année dernière à Marienbad*, per il dubbio di fondo che vi s’insinua sottile, insistito.

8. L’indifferenziato dunque, come l’“inconnu” e l’“imprévu” (certo su un fondo culturale diverso in Valéry da quello di Luzi), da intendere non al modo

di “eguale” ma a quello di “senza delimitazioni”, senza sagomature rigide “distanzianti”. Ancora, *en arrière*, Giordano Bruno pensabile (con, meno *en arrière*, Biagio Marin) secondo le scandite parole di Luzi sull’Essere legato all’Istante e al tempo che dura (infinitamente²⁰). “Niente / di ciò che è nascosto / lo nasconde. / Nessuna / cattività di simbolo / lo tiene / o altra guaina lo presidia. / O vampa! / Tutto senza ombra flagra. / È essenza, avvento, apparenza, / tutto trasparentissima sostanza” (*Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*). Ancora, meno *en arrière*, Biagio Marin pensabile per il “tempo che dura” in queste cadenze penetranti di Luzi

O l’informe dunque. “[...] rifluisce / indi l’informe, indi la vita in ombre / di viola dal vuoto costellato / di vigilie [...]” (*Danzatrice verde*, in *Avvento notturno*). Su un senso impercettibile dove tutto pare eguale e vi si perde l’attesa.

Questa scrittura di alta suggestione²¹, nel suo articolarsi e diramarsi fra gli interrogativi dell’uomo, fra richiami letterari segreti, sente una vibrazione dell’Essere sulla soglia del mistero. E tiene l’occhio puntato su un fondo cosmico dell’esistere, intesa a portare avanti il processo creativo continuo per queste spinte unitarie segrete, dell’“indifferenziato” o dell’“informe”.

NOTA. Ora che s’è fatto silenzio (per usare un titolo di Pratolini) sulle celebrazioni e gli incontri con il Poeta, la sua parola non si riscrive più nelle sottili alchimie di pensosa rielaborazione. Durante la fase di stampa del presente lavoro, anteriore alle prime bozze, Luzi si è spento nel sonno (28 febbraio 2005). Rimane ferma la sua voce che si sviluppa in quella dimensione rarefatta e smorzata sul significato del vivere, l’Io, il Tu, il Fluire, “Ah, più niente di noi, solo il silenzio / e una nube che scivola in un mite / sogno di confidenze naturali” (*Lucus*, in *Perse brade*). Poi, dal personaggio al lettore, la *contaminatio* che coinvolge, “E ora lui si ammala. / si dirama / una pazzia a lui dintorno / [...]” (*Carovana*, in *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*).

E il commento del poeta sul tempo dell’esistere, delle Cose:

²⁰ Il richiamo istintivo a Leopardi mostra però in questo autore un diverso meccanismo ragionativo.

²¹ M. Luzi, *L’incanto dello scriba* [1972] e *La creazione poetica?* [1973], in *Scritti*, a cura di G. Quiriconi, Venezia, Arsenale Editrice, 1989 (*La creazione poetica?* corrisponde col titolo *Poesia* nel vol. cit. *Poesia e Romanzo*, di cui si veda qui la nota n. 6).

[...] i tempi del mondo sono un solo tempo che batte all'unisono con il ritmo delle sue parole. Tutti quei materiali che il tempo fornisce a una esperienza graduale e scalare come ogni altra salgono a una temperatura unica, a un grado di evidenza e di significazione nei riguardi del tutto. Accade così che tra passato e presente ci sia un vero intercambio, cioè che una immagine lontana nel tempo sia posta nell'immediato rilievo del presente in atto e che un'emozione colta sul vivo sia dislocata in una lontananza apparente. questo vuol dire in definitiva che tutto il tempo è sottoposto equamente nelle sue parti a un processo simultaneo di contemplazione e di attività che ripristina il moto profondo della creazione infinita di cui ho parlato all'inizio.

(Poesia e romanzo, cit. pp. 28-29; La creazione poetica? a cura di G. Quiriconi, cit. p. 122).

ANNALISA SANDRELLI
Università di Bologna

La traduzione dei proverbi in sottotitolazione: *I cento passi*

La sottotitolazione è, insieme al doppiaggio, una delle tecniche più usate per la traduzione audiovisiva, ed in effetti i paesi europei occidentali possono essere divisi tra paesi doppiatori e paesi sottotitolatori.¹ Tuttavia, oggi la distinzione è assai meno netta che in passato, poiché anche nei paesi doppiatori si sta cominciando a utilizzare la sottotitolazione. Se da una parte il pubblico, soprattutto giovane, comincia a gradire la possibilità di scelta tra versione doppiata e sottotitolata, dall'altra lo sviluppo del mercato dei DVD favorisce la sottotitolazione, in quanto questi prodotti generalmente sono distribuiti sia in versione doppiata che in lingua originale con i sottotitoli.² Cionostante, in Italia persiste un pregiudizio nei confronti di questa tecnica di traduzione, che secondo i suoi detrattori, non permette agli spettatori di seguire il film con la dovuta attenzione a causa dello sforzo di lettura, impedisce un vero coinvolgimento nelle vicende narrate, e non restituisce che una parte dei significati e dello stile del film originale.³

¹ Austria, Francia, Germania, Italia, Spagna e Svizzera sono considerati paesi doppiatori, mentre Belgio, Cipro, Danimarca, Finlandia, Grecia, Islanda, Norvegia, Paesi Bassi, Portogallo e Svezia sono considerati paesi sottotitolatori. La Gran Bretagna è un caso a parte, poiché la maggior parte delle opere audiovisive importate proviene da paesi di lingua inglese, e quindi il volume di traduzione è assai ridotto. Tra i principali motivi di affermazione del doppiaggio in Italia e Spagna, va ricordato che il doppiaggio consentiva ai regimi totalitari di Mussolini e Franco di imporre una politica protezionistica delle cinematografie nazionali e di manipolare eventuali messaggi sgraditi contenuti nei film stranieri. Inoltre, il tasso di alfabetizzazione della popolazione era troppo basso in entrambi i paesi per poter adottare la sottotitolazione su larga scala. Infine, poiché doppiare un film costa molto di più che sottotitolarlo, la spesa è ammortizzabile solo in paesi con un mercato cinematografico vasto. Per approfondimenti si vedano Ballester Casado 1998, Di Cola 2000, Duro 2001, Danan 1991 e 1995, Gutiérrez-Lanza 1997, Luyken *et al.* 1991, Quargnolo 1986.

² Per quanto riguarda l'Italia, un notevole contributo alla diffusione della sottotitolazione è venuto dall'uso massiccio di questa tecnica da parte del canale MTV e dal servizio di sottotitolazione per non udenti di Televideo RAI.

³ Si veda ad esempio Paolinelli 1994.

Nel presente lavoro si cercherà di dimostrare come attraverso la sottotitolazione sia invece possibile far sì che la visione di un film straniero sia simile a quella di un film in una lingua conosciuta, anche quando nel film in questione si fa un uso molto creativo della lingua di partenza (LP) e quando compaiono molti elementi legati alla cultura di partenza. Nel nostro caso, il film prescelto è la versione sottotitolata in spagnolo de *I cento passi*, di Marco Tullio Giordana, oggetto di una recente tesi di laurea triennale presso la SSLMIT dell'Università di Trieste (Ciacera Macauda 2004).

Il compito del sottotitolatore, come vedremo nel paragrafo 1, non è “spiegare” il film agli spettatori, ma solo metterli in condizione di seguirlo, disturbando il meno possibile la visione. Nel paragrafo 2 viene presentata la classificazione delle strategie di sottotitolazione proposta da Gottlieb (1992) ed i principali problemi di traduzione che con esse si cerca di risolvere. Il paragrafo 3 descrive le caratteristiche linguistiche del film in questione, mentre nel paragrafo 4 si prende in esame un caso specifico: la traduzione dei proverbi presenti nel film.

1. La sottotitolazione come tecnica di traduzione

1.1. La natura della sottotitolazione

La sottotitolazione è una tecnica di traduzione con delle caratteristiche specifiche che la distinguono da tutte le altre. Gottlieb ne dà una descrizione mediante cinque categorie: *written*, *additive*, *immediate*, *synchronous* e *polymedial* (Gottlieb 1992: 162). Nella sottotitolazione si verifica il passaggio dalla lingua orale alla lingua scritta (*written*), a differenza del doppiaggio o dell'interpretazione simultanea di film che invece utilizzano il canale orale. La sottotitolazione è *additive*, cioè prevede l'aggiunta di materiale verbale nella lingua d'arrivo (LA) all'originale ed è *immediate* in quanto i ritmi della visione del film e dell'apparire/sparire dei sottotitoli sfuggono al controllo dello spettatore. La sottotitolazione è anche *synchronous*, perché la traduzione è presentata contemporaneamente all'originale,⁴ ed è decisamente *polymedial*, visto che la versione sottotitolata di un film si avvale di più canali di comunicazione.

Quest'ultima osservazione ci deve portare ad una riflessione sulla natura dei testi audiovisivi, per i quali è necessario un approccio traduttivo specifico. Delabastita (1989 e 1990) descrive il testo filmico come testo composito che si avvale di due canali di comunicazione, quello visivo e quello acustico, e che si esplica attraverso una molteplicità di codici: oltre a quello verbale, entrano in

⁴ Gli unici altri esempi sono i libri con il testo originale a fronte e l'interpretazione simultanea.

gioco i codici narrativi (che variano in relazione ai generi), i codici dell'espressione cinematografica (l'uso di un certo tipo di inquadratura, la costruzione delle scene, il montaggio, etc.), i codici morali alla base dell'opera filmica e così via. I segni prodotti dai vari codici e trasmessi attraverso i due canali danno vita al *macro-segno* del testo filmico.

Secondo questa concezione, la sottotitolazione può essere definita come l'aggiunta di segni verbali visivi al macro-segno filmico, mentre il doppiaggio è una sostituzione di segni verbali acustici della lingua di partenza (LP) con segni verbali acustici corrispondenti nella LA. Di conseguenza, i sottotitoli si propongono come testo "ausiliario" che integra e completa il testo di partenza, e non come testo autonomo che può essere fruito separatamente. In altre parole, non ci si deve aspettare di trovare nei sottotitoli la traduzione integrale delle battute. Poiché la velocità di lettura dei sottotitoli è minore di quella del dialogo, nei sottotitoli devono essere riprodotti solo gli elementi fondamentali per la comprensione. Si tende perciò ad eliminare le ripetizioni e le ridondanze: tuttavia, la ridondanza in un testo filmico non si identifica semplicemente con la ridondanza linguistica, ma anche con la ridondanza situazionale data dal contesto. Se il messaggio è comprensibile grazie alle immagini, è possibile omettere alcuni elementi verbali, poiché il sottotitolo non farebbe che ripetere informazioni già note agli spettatori.⁵ Castro Roig (2001: 282) fornisce un breve elenco di parti del discorso di cui generalmente si può fare a meno:

[...] coletillas a final y a comienzo de subtítulo, expresiones vacías, expresiones enfáticas innecesarias que queden claras en pantalla, signos de admiración que no haga falta reforzar, pronombres personales, artículos, preposiciones y conjunciones, cópulas iniciales, nombres de cosas y personas sobreentendidos o repetidos, referencias a elementos o personas mostradas en pantalla, nombres propios, apodos, ciertos marcadores de discurso, perífrasis verbales y ciertos tiempos compuestos.

I sottotitoli sono quindi un supporto indispensabile alla comprensione, ma non devono disturbare la visione distogliendo eccessivamente l'attenzione del pubblico dal film.

1.2. Requisiti grafici e tecnici⁶

Nel lavoro del sottotitolatore esistono alcuni condizionamenti di tipo tecnico che influenzano le scelte traduttive. Prima di tutto esistono dei limiti di spazio,

⁵ Si vedano Nir 1984 e Kovačić 1994.

⁶ Sebbene esistano vari contributi sugli aspetti tecnici della sottotitolazione, si fa riferimento in questa sezione al più completo, cioè Luyken *et al.* 1991.

cioè il numero massimo dei caratteri contenuti in una riga.⁷ Questo fattore varia a seconda del mezzo e del carattere tipografico scelto: al cinema si va dai 32 ai 40 caratteri, mentre per le videocassette si oscilla fra i 28 ed i 38.

Un altro aspetto di cui si deve tenere conto è lo sforzo fisiologico di lettura da parte dello spettatore. In particolare, nella composizione di un sottotitolo a due righe è importante pensare alla distanza che dev'essere percorsa dall'occhio nel passare dalla prima alla seconda riga. Nel caso dei sottotitoli centrati, usati nel cinema in quanto visibili da tutti i punti della sala, la distanza fra la prima e la seconda riga è identica, indipendentemente da quale delle due sia la più lunga. Se invece i sottotitoli sono allineati a sinistra, come di solito accade in televisione, videocassette e DVD, si deve fare in modo che la prima riga sia più corta della seconda per ridurre il più possibile la distanza da percorrere.

Tuttavia, come si è già accennato in 1.1, la necessità di ridurre il testo non deriva tanto dai limiti di spazio, quanto piuttosto dal fattore tempo. Il vero problema è che i personaggi del film pronunciano le battute ad una velocità maggiore di quella con cui lo spettatore medio riesce a leggere i sottotitoli: di conseguenza, spesso si deve optare per una versione concisa e semplificata.

Il sottotitolo deve comparire quando il personaggio comincia a parlare e scomparire quando la battuta è terminata, rispecchiando così il ritmo del dialogo. Il sottotitolatore deve anche tenere conto del montaggio del film, evitando il mantenimento di un sottotitolo sull'immagine durante un cambio di scena o di inquadratura: questo, infatti, inganna l'occhio, portandolo a rileggere il sottotitolo che viene scambiato per uno nuovo.

Quest'ultima osservazione ci porta ad un altro aspetto importante, cioè la segmentazione del testo. Per quanto possibile, ogni sottotitolo dev'essere un'unità sintattica e semantica completa, poiché la comprensione deve essere immediata. I periodi lunghi possono essere distribuiti su più sottotitoli, a patto che siano rispecchiati i confini linguistici delle proposizioni e dei sintagmi per facilitare la lettura. Anche le interruzioni di riga all'interno di uno stesso sottotitolo di due righe devono essere logiche, evitando di separare le seguenti parti del discorso: gli articoli o gli aggettivi dai sostantivi; le preposizioni dai sostantivi con i quali formano i complementi; i pronomi personali dai verbi di cui sono soggetti; gli ausiliari dalle altre parti dei verbi coniugati ai tempi composti; le congiunzioni dalle proposizioni che introducono.⁸

Infine, un ultimo aspetto di cui bisogna tenere conto è la sincronizzazione, intesa come la necessità di assicurare la coerenza fra il contenuto del sottotitolo e quello delle immagini. Le informazioni contenute nei sottotitoli non devono mai essere contraddette da quelle trasmesse attraverso il canale visivo e non

⁷ I sottotitoli possono essere ad una o a due righe e di solito compaiono nella parte bassa dello schermo.

⁸ BBC 1994.

devono mai anticipare il senso delle immagini che seguono (per non rovinarne l'effetto drammatico).

Questo breve excursus sulle caratteristiche dei sottotitoli ha evidenziato come il lavoro del sottotitolatore sia condizionato da alcune restrizioni tecniche che vanno ad aggiungersi ai problemi di traduzione. Per affrontare tutte queste difficoltà, il sottotitolatore fa ricorso ad una serie di strategie, presentate nel paragrafo seguente.

2. Strategie e problemi di traduzione

2.1. Le strategie di sottotitolazione

Come abbiamo visto in 1.2, la sottotitolazione è una traduzione selettiva, cioè la scelta degli elementi da tradurre di volta in volta dipende dal contesto filmico.⁹ È possibile ricondurre le scelte compiute dai sottotitolatori ad un numero limitato di strategie. Gottlieb le ha sistematizzate nella seguente classificazione, tradotta e adottata dall'autrice del presente contributo in un precedente studio (Gottlieb 1992 e Sandrelli 1996):

1. *expansion* (espansione): l'originale richiede una spiegazione, per esempio perché fa riferimento a realtà culturali sconosciute nella cultura della LA;
2. *paraphrase* (parafraresi): l'originale utilizza un'espressione che non ha un equivalente diretto nella LA e che deve perciò essere parafrasata;
3. *transfer* (trasposizione): l'espressione della LP può essere tradotta integralmente in modo completo nella LA, senza alcuna perdita di sfumature;
4. *imitation* (imitazione): si utilizza un'espressione della LA identica nella forma e nel contenuto a quella della LP, come nel caso dei nomi di persona, delle formule di saluto, e più in generale dei prestiti;
5. *transcription* (trascrizione): in presenza di linguaggio che si allontana dalla norma linguistica della LP, il sottotitolatore ricrea lo stesso effetto estraniante nella LA utilizzando un'espressione altrettanto anomala;
6. *dislocation* (spostamento): in presenza di un'espressione della LP estremamente creativa (ad esempio poesie), musicale (canzoni) o legata all'elemento iconico del film, il sottotitolatore utilizza un'espressione della LA diversa nella forma e nel contenuto per ottenere lo stesso effetto;
7. *condensation* (condensazione): uso di un'espressione più concisa di quella presente nell'originale, ma senza perdita di significato;
8. *decimation* (riduzione): a causa della velocità del discorso, è possibile riprodurre nella LA solo parte dell'originale;

⁹ Si veda Kovačić 1994.

9. *deletion* (cancellazione): totale omissione di elementi verbali a causa della velocità del discorso, applicata in caso di dettagli secondari;
10. *resignation* (rinuncia): uso di un'espressione diversa da quella originale sia da un punto di vista formale che semantico, senza che sia possibile recuperare almeno parte del significato grazie agli altri elementi del testo filmico (elementi intraducibili).

Applicando di volta in volta queste strategie, è possibile affrontare i problemi di traduzione più complessi che nella maggior parte dei casi riguardano il passaggio dalla lingua parlata (dialoghi) alla lingua scritta (sottotitoli).

2.2. Problemi di traduzione

Il primo grande ostacolo che il sottotitolatore deve affrontare è la presenza dei tratti prosodici e paralinguistici dei dialoghi, che contribuiscono non poco alla significazione, ma che sono molto difficili da rappresentare in forma scritta. La punteggiatura è lo strumento grazie al quale è possibile trasferire almeno una parte di queste caratteristiche dalla lingua parlata alla lingua scritta.

Per quanto riguarda l'aspetto verbale, invece, la principale differenza fra lingua scritta e lingua parlata è costituita dai registri (Halliday 1989). I sottotitoli, pur essendo un testo scritto, devono mantenere sufficienti tratti del parlato per non infrangere il patto che lega sottotitolatore e spettatori. Ciò comporta una serie di problemi. Prima di tutto, certe forme, come i colloquialismi, i regionalismi e le espressioni idiomatiche, sono fortemente legate alla lingua orale, ed il loro impatto pragmatico viene moltiplicato dalla forma scritta. Il sottotitolatore deve quindi scegliere se mantenere il maggior grado possibile di vicinanza al testo originale o "neutralizzarne" un po' lo stile (Nir 1984). Questo principio ha particolare importanza nella traduzione delle espressioni offensive: è necessario valutare con attenzione se tali espressioni sono utilizzate con aggressività o se invece sono svuotate di contenuto. Inoltre, in alcuni casi, la recitazione può far capire che i personaggi si stanno offendendo, anche senza conoscere il significato preciso delle battute. In casi come questi, una traduzione semanticamente "fedele" avrebbe una carica pragmatica eccessiva rispetto al testo originale. Di solito si scende ad un compromesso, inserendo qualche espressione colorita per rispettare la caratterizzazione del personaggio che pronuncia la battuta.

In secondo luogo, nei dialoghi dei film ci sono spesso dei riferimenti alla società e alla cultura della LP. Il sottotitolatore è quindi costretto a misurarsi con l'arduo compito di rappresentare nella LA, in forma scritta e in modo conciso, le varietà linguistiche e sociolinguistiche presenti nel testo originale, tenendo però presente che non si possono stabilire corrispondenze arbitrarie tra le due

culture.¹⁰ Gli spettatori sono consapevoli di assistere ad un'opera straniera e trovare nei sottotitoli riferimenti alla loro realtà avrebbe un effetto destabilizzante.

Un ultimo principio da applicare con coerenza è quello della frequenza d'uso, particolarmente per quanto riguarda la traduzione delle espressioni idiomatiche: i modi di dire molto comuni (o, vice versa, molto rari) presenti nel testo originale devono essere tradotti con espressioni ugualmente frequenti nella LA, per quanto possibile.

Il film *I cento passi* costituisce un compendio delle difficoltà traduttive fin qui presentate, dall'uso dei regionalismi e dialettalismi, ai colloquialismi, alle espressioni offensive, ai costanti riferimenti alla cultura italiana e siciliana. Nel presente articolo si è scelto di soffermarsi su un aspetto non analizzato specificamente da Ciacera Macaуда (2004), e cioè la traduzione dei proverbi.¹¹ Prima di passare all'analisi degli esempi, nel paragrafo 3 vengono presentate brevemente le principali caratteristiche linguistiche del film.

3. *I cento passi*

I cento passi ha vinto il Leone d'Oro per la migliore sceneggiatura al Festival del cinema di Venezia nel 2000, oltre a molti altri premi nazionali ed internazionali, ottenendo anche un notevole successo di pubblico, sia in Italia che all'estero. Il film racconta la storia vera di Peppino (Giuseppe) Impastato, un giovane che, nato a Cinisi (Palermo) nel 1948 in una famiglia con legami con la mafia locale, ha il coraggio di ribellarsi al suo ambiente attraverso varie iniziative, tra cui giornali autogestiti, dibattiti, cineforum e una piccola radio libera di denuncia, Radio Aut. Candidato alle elezioni comunali come indipendente nelle liste di Democrazia proletaria, durante la campagna elettorale del 1978 viene assassinato con una carica di tritolo nella notte tra l'8 e il 9 maggio. La mattina del 9 maggio viene rinvenuto a Roma il cadavere di Aldo Moro: la coincidenza temporale tra i due omicidi ha fatto sì che per lungo tempo l'assassinio di questo oscuro militante siciliano sia passato inosservato. Grazie all'impegno dei compagni e della famiglia di Peppino, vent'anni dopo, nel 1998, Tano (Gaetano) Badalamenti, famoso boss della mafia palermitana, è stato rinviato a giudizio per l'omicidio.

¹⁰ A questo proposito si deve ricordare che anche nel doppiaggio è arbitrario stabilire delle corrispondenze tra dialetti e varietà sociolinguistiche dell'italiano e della lingua straniera.

¹¹ Si rimanda appunto a Ciacera Macaуда 2004 per un'analisi ad ampio raggio della versione sottotitolata in spagnolo del film.

Oltre ad avere un indubbio valore cinematografico, il film di Giordana risulta particolarmente interessante da un punto di vista linguistico, sia per la sua ambientazione siciliana che per la particolare creatività di Peppino.

All'inizio del progetto, proprio l'ambientazione della storia nella provincia di Palermo ha provocato forti dubbi nel regista (Giordana *et al.* 2001: 7):

Prima ancora di leggere la sceneggiatura avevo deciso in cuor mio di rifiutare. Conoscevo solo superficialmente la Sicilia, temevo d'inscatolarli nelle trappole dei film di genere, negli stereotipi di una convenzione troppo forte da sradicare per chi non è siciliano e non conosce la lingua, i modi di dire e, soprattutto, *non dire*.

Attraverso un intenso lavoro di scrittura, con ripetute stesure della sceneggiatura, Marco Tullio Giordana, Claudio Fava e Monica Zapelli sono riusciti a creare una particolare mescolanza di italiano e "siciliano", o meglio, hanno fatto ricorso alla varietà regionale siciliana dell'italiano (piuttosto che il dialetto palermitano vero e proprio) e l'hanno condita con alcune espressioni dialettali colorite. Nello specifico, troviamo ad esempio alcuni lessemi tipicamente siciliani, come *picciuli* (soldi), *picciotto* (ragazzo), *picciriddu* (bambino), e molti altri. Ciacera Macaуда (2004: 37-38) evidenzia come questi elementi dialettali siano stati normalizzati nella versione sottotitolata, che fa ricorso a vocaboli dello spagnolo standard. Si nota, inoltre, che il sottotitolatore non ha seguito un criterio coerente, optando per traduzioni diverse dello stesso vocabolo in diversi momenti del film: in questo modo gli spettatori della LA sono stati privati di informazioni utili sulla caratterizzazione dei personaggi.

Altri elementi lessicali tratti dal dialetto siciliano presenti nel film sono le parolacce e le espressioni offensive, molto frequenti nei dialoghi tra i personaggi principali. Sebbene non sia ancora stata effettuata un'analisi sistematica, l'impressione che si ricava dalla versione spagnola è che il sottotitolatore abbia tradotto solo una parte di queste espressioni, per evitare un impatto eccessivo nella LA, come si è già discusso in 2.2.

Un altro esempio di difficoltà traduttive, sia a livello lessicale che sintattico, è costituito dalle battute di un personaggio italo-americano (il cugino di Peppino, Anthony) che si esprime in una sorta di *pastiche* siciliano-inglese piuttosto sgrammaticato. L'analisi di Ciacera Macaуда (2004: 24, 27) rivela come, di fronte a queste espressioni e strutture che si allontanano dalla norma linguistica della LP, le strategie più usate dal sottotitolatore per ricreare lo stesso effetto nella LA siano state l'imitazione e la trascrizione (si veda 2.1).

Gli aspetti più interessanti del film dal punto di vista traduttivo sono i numerosi riferimenti alla cultura della LP, abbondanti soprattutto nelle battute di Peppino e resi ancor più complessi dalle invenzioni linguistiche di quest'ultimo. Come si è accennato, infatti, Peppino Impastato era l'animatore di molte

iniziative culturali a Cinisi, e specialmente nei suoi programmi radiofonici si sbizzarriva con messaggi di denuncia delle attività mafiose della sua città, attraverso parodie, scenette comiche ricche di invenzioni linguistiche, citazioni letterarie, e così via. Emblematica è la scena in cui Peppino recita una parodia del primo canto dell'Inferno della *Divina Commedia*, popolata da personaggi mafiosi locali. In questo caso il sottotitolatore deve confrontare il modello originale (il canto dantesco) con la parodia di Peppino, e, prendendo come riferimento una delle traduzioni spagnole della *Divina Commedia*, produrre un testo poetico-parodico in spagnolo che crei effetti umoristici simili, entro i rigidi criteri di sintesi imposti dai sottotitoli. Sebbene non rientri nell'ambito del presente contributo fare un'analisi dettagliata di questo brano, si può accennare che, nonostante le difficoltà, la versione spagnola consente al pubblico della LA l'accesso alla maggior parte dei significati e riproduce l'effetto umoristico dell'originale.

Ci sono molti altri esempi di uso creativo della LP da parte del personaggio di Peppino che sono ardui da riprodurre nella LA attraverso i sottotitoli, come la scena in cui viene intervistato il cane del sindaco presso il "Maficipio" (municipio) di Cinisi. Lo stesso dicasi per i brani di poesie letti da Peppino, "Supplica a mia madre" di Pierpaolo Pasolini, e "L'infinito" di Giacomo Leopardi. In questi due casi, infatti, il sottotitolatore ha usato la sua creatività per produrre una sua traduzione, che si discosta dalle versioni delle due poesie pubblicate in Spagna.¹² Questa scelta, probabilmente, si spiega con la scarsa riconoscibilità delle due poesie da parte del pubblico di lingua spagnola. Il caso contrario avviene invece con la citazione di un famoso passo del *Don Chisciotte* di Cervantes, cioè la scena in cui Don Chisciotte scambia dei mulini a vento per dei giganti (capitolo otto, parte prima). In questo caso, il sottotitolatore è andato a recuperare il testo originale spagnolo, effettuando solo dei minimi tagli (per ragioni di spazio), ritenendo giustamente che il pubblico della LA si aspetti di ritrovare nei sottotitoli le note parole di Cervantes.

Tra i numerosi altri spunti di analisi contenuti nel film, hanno attratto la nostra attenzione una serie di proverbi, che costituiscono l'esempio più emblematico di espressione idiomatica. Essendo particolarmente legati alla cultura, alla storia e alla geografia di un paese, si può affermare che tra le espressioni a forte connotazione culturale i proverbi siano forse i più difficili da tradurre (Sandrelli 1996: 175-182). Nel film in questione c'è l'ulteriore complicazione della coloritura dialettale voluta dagli sceneggiatori. Nel paragrafo 4 ci soffermiamo quindi sulla traduzione dei proverbi.

¹² È stato fatto un confronto tra la versione sottotitolata e le traduzioni "ufficiali" delle due poesie pubblicate in Spagna, ma tale analisi esula dall'ambito del presente lavoro.

4. I proverbi in sottotitolazione

Come si è detto, dato il profondo legame tra proverbi e cultura popolare, queste espressioni sono assai difficili da tradurre in un'altra lingua. Ovviamente, minore è la distanza tra le due culture, maggiore sarà il numero dei proverbi condivisi. Nei (rari) casi in cui esiste un proverbio nella LA semanticamente, stilisticamente e pragmaticamente equivalente a quello della lingua originale, il sottotitolatore può fare ricorso alla trasposizione. In tutti gli altri casi, si deve scegliere una strategia di sottotitolazione che tenga conto della funzione svolta dal proverbio nella scena in cui viene pronunciato. Se ai fini dello sviluppo narrativo prevalgono la funzione semantica e pragmatica (il significato del proverbio e l'intenzione con cui il personaggio lo usa) sugli aspetti formali (le parole che effettivamente compongono il proverbio), il sottotitolatore può ricorrere alla parafrasi o alla condensazione, a seconda dello spazio a disposizione.

Se invece si ritiene che sia importante riprodurre la stessa figura evocata dal proverbio della LP ai fini della caratterizzazione del personaggio o dello sviluppo della trama, si può decidere di creare un nuovo proverbio nella LA, adottando la strategia della trascrizione oppure della dislocazione. Il proverbio così ottenuto si distacca (volutamente) dallo standard della LA, nel tentativo di trasmettere al pubblico l'atmosfera, il colore, le sfumature dell'originale.

Nel film *I cento passi* si trovano diversi proverbi, alcuni utilizzati nella loro forma originale, altri modificati tramite invenzioni linguistiche. Nel primo esempio vediamo il boss mafioso Tano Badalamenti spiegare al padre di Peppino che per mantenere il suo potere deve sempre controllare quello che fanno i suoi uomini:

Esempio 1

Come si dice: l'occhio del padrone ingrassa il cavallo.	“El ojo del amo hace engordar al caballo.”
---	--

Siamo in presenza di una trasposizione pura, resa possibile dall'esistenza di un proverbio praticamente identico in spagnolo, diffuso in due versioni: *el ojo del amo engorda al caballo* o *al ojo del amo engorda el caballo*.¹³

¹³ Le due versioni sono entrambe molto comuni, come si può facilmente verificare sui dizionari e raccolte di proverbi disponibili su Internet. Fra l'altro una breve indagine condotta con il motore di ricerca Google ha evidenziato come il proverbio sia molto usato in senso figurato in testi di economia aziendale, per indicare la necessità da parte di imprenditori e dirigenti d'azienda di mantenere un vigile controllo sui dipendenti.

A volte è possibile operare una trasposizione anche se il proverbio del testo di partenza è stato modificato. L'esempio 2 è tratto dalla scena in cui Peppino sta "intervistando" il cane del sindaco di Cinisi (si veda 3) in una giornata di pioggia:

Esempio 2

Cane bagnato cane fortunato	¿ Y a mí qué ? ¡ Perro mojado, perro afortunado !
-----------------------------	--

In questo caso il gioco di parole, basato sulla modifica del proverbio "sposa bagnata sposa fortunata", è rappresentativo dell'uso creativo e giocoso della lingua da parte di Peppino nelle sue trasmissioni radio. È un tratto distintivo della sua personalità che è importante riprodurre nella versione in LA. Fortunatamente, il proverbio spagnolo *novia mojada, novia afortunada* consente di ricreare esattamente lo stesso meccanismo nella LA.

Veniamo ad un caso apparentemente simile, ma in realtà più problematico. Nella prima parte del film il padre di Peppino commenta favorevolmente la scelta di una sposa siciliana da parte del cugino italo-americano Anthony con il proverbio "Moglie e buoi dei paesi tuoi". Un possibile equivalente spagnolo potrebbe essere *quien lejos se va a casar, va engañado o a engañar* (Rossi 2002: 236). Tuttavia, come rileva giustamente Ciacera Macaуда (2004: 27), il proverbio italiano ha una frequenza d'uso molto più alta del proverbio spagnolo. Inoltre, quest'ultimo ha sfumature di significato leggermente diverse, in quanto pone maggiore enfasi sui (presunti) rischi corsi da chi sposa una donna di diversa provenienza geografica, e cioè il rischio di essere tradito o di tradire. Probabilmente per queste ragioni il sottotitolatore spagnolo ha deciso di adottare la strategia della trascrizione, creando un proverbio spagnolo completamente nuovo sul modello italiano, fra l'altro ottenendo risultati notevoli in termini di ritmo e rima:

Esempio 3

Perché come si dice "Moglie e buoi dei paesi tuoi"!	porque como dice el refrán... "El buey y la mujer, de tu pueblo tienen que ser".
---	--

Come si è già sottolineato (si veda 3.), la lingua del film è caratterizzata da una particolare mescolanza di italiano regionale e dialetto siciliano. L'esempio 4 è tratto da una scena in cui Tano Badalamenti si reca a parlare con Peppino per dirgli che le sue provocazioni radiofoniche non lo sfiorano minimamente. In quell'occasione lo minaccia con un proverbio in dialetto:

Esempio 4

Tu sei nuddu ammiscato cu niente.	Eres un don nadie mezclado con la nada.
-----------------------------------	---

La prima osservazione da fare è che la versione in LA è in spagnolo standard, senza alcuna traccia dialettale: in 2.2 abbiamo infatti ricordato che sarebbe arbitrario stabilire delle corrispondenze tra dialetti della LP e della LA. Tuttavia, ci sono altri aspetti della traduzione che vale la pena di commentare. L'espressione siciliana "nuddu ammiscato cu niente", letteralmente "nessuno mescolato con niente", indica una persona talmente poco importante da potersi considerare inesistente. Come sottolinea Ciacera Macaudo (2004: 26), espressioni italiane simili, come "non valere un fico secco" o "essere l'ultima ruota del carro", hanno lo stesso significato, ma una carica pragmatica sicuramente minore e meno negativa. Nella traduzione in spagnolo il sottotitolatore è stato aiutato dall'esistenza dell'espressione *ser un don nadie* che indica appunto lo scarso valore di una cosa o di una persona. Tuttavia, non ha potuto realizzare una trasposizione vera e propria, poiché mancava la parte finale del proverbio. Di conseguenza, ha fatto ricorso anche alla trascrizione, ampliando l'espressione spagnola sul modello di quella siciliana. Anche in questo caso così complesso, dunque, il sottotitolatore è riuscito a creare una versione in LA che mantiene sia l'immagine evocata dal proverbio originale che la sua carica pragmatica.

Conclusioni

In questo breve contributo si è cercato di dimostrare come, sebbene la sottotitolazione sia una tecnica di traduzione con delle restrizioni precise, sia quasi sempre possibile affrontare tutte le difficoltà traduttive di un film attraverso una serie di strategie apposite, che abbiamo illustrato in 2.1. Si è sottolineato che il problema fondamentale della sottotitolazione non è, contrariamente alle apparenze, lo spazio, ma il tempo, inteso come tempo di esposizione dei sottotitoli, tempo di lettura degli stessi da parte del pubblico, e sincronismo tra sottotitoli e immagini. È quindi dal fattore tempo che deriva la necessità di sintesi del testo contenuti nei sottotitoli, il che non implica necessariamente una compressione del testo filmico nella sua interezza (si veda la concezione di macro-segno filmico esposta in 1.1). Si è infatti posto l'accento sulla natura non autonoma dei sottotitoli, che non possono essere considerati un testo indipendente, ma vanno visti come una delle tante componenti del film. Infine, abbiamo preso in considerazione *I cento passi*, un film particolarmente difficile da tradurre per le scelte linguistiche compiute dagli sceneggiatori. Per motivi di spazio si è scelto di prendere in esame un caso limite, i proverbi,

facendo vedere come con le strategie di traduzione a sua disposizione, un bravo sottotitolatore possa riuscire a riprodurre non solo i significati, ma anche le atmosfere dell'originale. Con questo siamo consapevoli di non aver esaurito l'argomento, ma speriamo di aver dato un piccolo contributo alla comprensione di questa tecnica di traduzione ancora poco studiata nel nostro paese.

Bibliografia

- Ballester Casado A. (2001) *Traducción y nacionalismo. La recepción del cine americano en España a través del doblaje (1928-1948)*, Granada, Comares.
- BBC (1994) *BBC Subtitling Guide*, Dattiloscritto non pubblicato.
- Castro Roig J. (2001) "El traductor de películas", in *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Al cuidado de M. Duro, Madrid, Catedra (Signo e imagen), pp. 267-298.
- Ciacera Macaudo G. (2004) *I cento passi di Marco Tullio Giordana: analisi e commento della versione sottotitolata in spagnolo*, Tesi di laurea non pubblicata, Trieste, S.S.L.M.I.T., Università di Trieste.
- Danan M. (1991) "Dubbing as an expression of nationalism", *Meta*, XXXVI, 4, pp. 606-614.
- Danan M. (1995) "Le sous-titrage: stratégie culturelle et commerciale", in *Audiovisual Communication and Language Transfer*, International Forum, Strasbourg, Council of Europe, 22-24 June 1995, *Translatio - FIT Newsletter*, XIV, nouvelle série, 3-4, pp. 272-281.
- Delabastita D. (1989) "Translation and mass communication: film and T.V. translation as evidence of cultural dynamics", *Babel. International Journal of Translation*, XXXV (4), pp. 193-218.
- Delabastita D. (1990) "Translation and the mass media", in *Translation, History and Culture*. Ed. by S. Bassnett and A. Lefevere, London-New York, Pinter Publishers, pp. 97-105.
- Di Cola G. (2000) "Profilo di storia del doppiaggio", in *Il doppiaggio. Profilo, storia e analisi di un'arte negata*. A cura di A. Castellano, AIDAC, pp. 22-54.
- Duro M. (al cuidado de) (2001) *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, Madrid, Catedra (Signo e imagen).
- Giordana M.T., Fava C. e Zapelli M. (2001) *I cento passi*, Milano, Feltrinelli Editore.
- Gottlieb H. (1992) "Subtitling - A new university discipline", in *Teaching Translation and Interpreting. Training, Talent and Experience*. Papers from the First Language International Conference, Elsinore,

- Denmark, 31 May - 2 June 1991. Ed. by C. Dollerup and A. Loddegaard, Amsterdam/Philadelphia, Benjamins, pp. 161-170.
- Gutiérrez-Lanza M.C. (1997) "Spanish Film Translation: Ideology, Censorship, and the Supremacy of the National Language", in *The Changing Scene in World Languages: issues and challenges*, vol IX, American Translators Association Scholarly Monograph Series, Binghamton University. Ed. by M.B. Labrum, Amsterdam/ Philadelphia, Benjamins, pp. 35-46.
- Halliday M.A.K. (1989 [1985]) *Spoken and Written Language*, 2^a ed., Oxford, Oxford University Press.
- Kovačić I. (1994) "Relevance as a factor in subtitling reductions" in *Teaching Translation and Interpreting 2. Insights, Aims, Visions*. Papers from the second *Language International* Conference, Elsinore, Denmark 4-6 June 1993. Ed. by C. Dollerup and A. Lindegaard, Amsterdam/ Philadelphia, Benjamins, pp. 245-251.
- Luyken G., Herbst T., Langham-Brown J., Reid H. and Spinhof H. (eds.) (1991) *Overcoming Language Barriers in Television. Dubbing and Subtitling for the European Audience*, Manchester, the European Institute for the Media.
- Martín Sánchez M. (1997) *Diccionario del español coloquial (dichos, modismos y locuciones populares)*, Madrid, Editorial Tellus.
- Nir R. (1984) "Linguistic and sociolinguistic problems in the translation of imported TV films in Israel", *International Journal of the Sociology of Language*, 48 (Language and Television), Berlin-New York-Amsterdam, Mouton Publishers, pp. 85-86.
- Paolinelli M. (1994) "Doppiaggio: la traduzione odiata", in *Il doppiaggio: trasposizioni linguistiche e culturali*. A cura di R. Baccolini, R.M. Bollettieri Bosinelli e L. Gavioli, Biblioteca della S.S.Li.M.I.T., Bologna, CLUEB, (Cinema e traduzione 5), pp. 151-155.
- Quargnolo M. (1986) *La parola ripudiata. L'incredibile storia dei film stranieri in Italia nei primi anni del sonoro*, Gemona, la Cineteca del Friuli.
- Rossi E. (2002) *Proverbi ed espressioni analoghe in spagnolo*, Tesi di laurea non pubblicata, Trieste, S.S.L.M.I.T., Università di Trieste.
- Sandrelli A. (1996) *Caro Diario di Nanni Moretti. Studio comparato delle versioni sottotitolate in inglese e spagnolo*, Tesi di laurea non pubblicata, Trieste, S.S.L.M.I.T., Università di Trieste.

JOSÉ M^a SAUSSOL
Università di Trieste

El seseo-ceceo hispánico y su enfoque en lingüística aplicada

Previa

Uno de los aspectos fónicos peculiares del español universal lo constituye el fenómeno del *seseo-ceceo*, sobre el que se dispone de abundantes referencias bibliográficas, aunque no me consta que exista una monografía específica que lo relacione con la lingüística aplicada. Esta premisa me ha movido a dedicarle las páginas que siguen, no sólo por considerar su interés en el ámbito de la lengua española en general, sino también por su innegable utilidad en el campo de la interpretación simultánea y consecutiva, e incluso en el de la traducción literaria, a pesar de que en este último sector su incidencia sea sólo parcial, y circunscrita a aquellas producciones de la narrativa, del teatro e incluso de la poesía, donde los autores se sirven de estas variantes diacrónicas para reflejar contextos y personajes regionales (Cfr. M.C. Sánchez Montero 1985: 282-292).

Un breve espacio de este estudio va dedicado al *yeísmo*, como tema colateral por su coincidencia espacial con el seseo-ceceo, y porque la consideración de estas tres soluciones fónicas es determinante para caracterizar el habla hispánica actual y, como consecuencia, para la didáctica científica de la lengua.

1. *Una perspectiva sincrónica*

Después de la clasificación de Alarcos (1950), hasta el momento considerada como definitiva, en el inventario fonológico del español actual aparecen 19 consonantes, entre las que figuran, en la serie de los fonemas fricativos sordos, /s/ linguoalveolar, representado en la escritura por el grafema *s*, y /θ/ interdental, representado por los grafemas *c* y *z*. El rendimiento funcional de la oposición linguoalveolar/linguointerdental es muy alto, dado que aparece en un elevado número de parejas mínimas del tipo /brása/ *brasa* - /bráθa/ *braza*, que ponen de manifiesto el carácter distintivo de ambos fonemas (ver aquí § 3).

Pero esta distinción entre /s/ y /θ/ se actúa, sobre todo, en la lengua realizada oral y escrita de buena parte de España, dado que son numerosas las regiones de una y otra parte del Atlántico donde, con mayor o menor grado de incidencia, ambos fonemas castellanos confluyen en /ʃ/ predorsal, representado en la

escritura por los grafemas normativos *s*, *c* y *z*. Su timbre y efecto acústico es semejante a la /s/ ápticoalveolar del castellano. En el símbolo /ʃ/ aúno las variantes alofónicas ibéricas y americanas, a las que me refiero más adelante.

Dichas zonas se consideran centros de *seseo*, y su ubicación geográfica, a grandes rasgos, se centra en gran parte de Andalucía: en el Sur de Huelva, Sevilla – capital y pueblos del Norte de su provincia –, en el Sur de Córdoba, amplias zonas de Jaén y Granada, en Málaga y el Norte de su provincia, además de los centros urbanos de Cartagena y La Unión en la provincia de Murcia, y la zona Sur de la provincia de Alicante. Aparecen asimismo manifestaciones de seseo en Extremadura – zona más occidental de Badajoz y Fuente del Mestre –, y en las clases populares de Galicia, Vascongadas, Cataluña y Mallorca, advertido, sólo en este último caso, como abierto vulgarismo, creo que más por motivaciones socio-políticas y geográficas que de cultura lingüística (Cfr. T. Navarro Tomás 1961: § 94). A estas regiones ibéricas se añaden Canarias y los países hispanoamericanos.

De modo que el habla de las regiones señaladas se caracteriza, como se ha anotado, por la presencia de /ʃ/. Su alófono más extendido en España es [ʃ] *predorsal*, aunque tanto en Andalucía como en América se registren otros: el más común en los países hispanoamericanos es el *predorsoalveolar*, mientras que el *coronal* y el *predorsodental* son los menos difundidos (A. Quilis 1993: § 8.2.3. Ver mapa específico, relacionado con los tipos de /s/ en Andalucía, en M. Alvar 1996: 249).

Queda dicho que en esta /ʃ/, con sus variantes alofónicas, confluye la realización de las voces que en español aparecen con /s/ y con /θ/, fonema este último inexistente en las numerosas zonas de seseo. Así la transcripción fonológica de términos como /saθón/ *sazón*, en las mencionadas regiones es /sasón/ o, si se quiere, /ʃasón/, pues en el inventario fonológico de los fonemas operantes en sus hablas, /ʃ/ ocupa el puesto de las unidades /s/ y /θ/ castellanas y, por lo tanto, asume rango de fonema. A. Quilis (1993: 284-285) nos describe así su articulación:

Esta realización predorsal /ʃ/ se realiza con el ápice de la lengua apoyado contra los incisivos inferiores y dos estrechamientos del predorso lingual: uno contra los alvéolos y otro contra los incisivos superiores. Si predomina la constricción alveolar, el sonido resultante es «estridente», es decir, de timbre semejante a [s] [del castellano], mientras que si predomina la constricción dental, el sonido resultante es «mate», es decir, de timbre semejante a [θ] [del castellano]. De ahí que en Andalucía haya zonas de ceceo (Huelva, Cádiz, Málaga), mientras que otras sean de seseo (Córdoba, Sevilla).

Otro caso en relación con el que nos ocupa, por su coincidencia espacial con él, es el que atañe a los fonemas palatales sonoros del español: el lateral /ʎ/,

representado por el dígrafo *ll* en, p.e., /*lúbia*/ *lluvia*, en oposición con /*ʎ*/ fricativo, grafemas *y*, *hie-*, como en /*májo*/ *mayo* y /*ʎélo*/ *hielo*. La oposición entre ambos se basa en los rasgos *lateral* / *fricativo* y se manifiesta, con escaso rendimiento funcional, en una treintena de parejas mínimas del tipo /*prólo*/ *pollo* - /*pójo*/ *poyo*, /*se kaló*/ *se calló* - /*se kaʎó*/ *se cayó* (Mosterín 1981: 136-137). De su análisis y colateral problemática con respecto a la didáctica del español a alumnos italianos, me he ocupado repetidas veces (1983: 51-55; 1998: 17-18 y 2004: 478-481).

La oposición a la que acabo de aludir, ha desaparecido en las regiones caracterizadas por el *yeísmo*, probablemente también de origen andaluz, documentado entre los mozárabes a partir del año 982 y en el reino de Toledo desde finales del s. XIV. Se trata de una reducción fónica más, que aparece en las mismas zonas señaladas arriba en relación con el seseo, aunque superándolas, pues se localiza también en las de ceceo y otras. En ellas, la transcripción fonológica del segmento /*ʎa luébe*/ *ya llueve*, es /*ʎa juébe*/, con exclusión, en el inventario de los fonemas que usan los hablantes de estas zonas, de /*ʎ*/, el cual confluye en el fricativo palatal, también sonoro, /*ʝ*/ (Lapesa, 1985: §§ 93, 121-125, 129-130).

Este fenómeno incide en el plano fonológico, sobre todo si pensamos que entre los hispanohablantes yeístas, tanto ibéricos como canarios y americanos (en mayoría frente a los que realizan la distinción /*ʎ*/-/*ʎ*/), sólo queda el recuerdo de /*ʎ*/, avivado por su representación gráfica: el dígrafo *ll*, martirio de los escolares, obligados a respetar en la escritura lo que no respetan en sus hablas. Tal expansión adquiere mayor consistencia con el transcurso del tiempo, hasta el punto de que es poco frecuente hoy encontrar informantes que cuenten con /*ʎ*/ en su habla espontánea. Así es que en las regiones caracterizadas por el seseo-ceceo y el yeísmo, el inventario de los fonemas castellanos se reduce de 19 a 17 unidades, a causa de la ausencia de /*θ*/ (o de /*s*/ en caso de ceceo) y de /*ʎ*/ respectivamente.

Como acabamos de considerar en relación con el yeísmo, el fenómeno del seseo en el mundo de habla española está más extendido que la distinción entre /*s*/ y /*θ*/, operante sobre todo en el español “ejemplar” ibérico. Esta circunstancia incide inevitablemente en las estrategias a actuar en ámbitos de lingüística aplicada, sobre todo en una didáctica científica del español para alumnos extranjeros (ver aquí § 3).

Sin embargo conviene hacer notar que con el término *seseo* nos referimos exclusivamente a la lengua realizada oral, y que en las regiones de su competencia suele considerarse no sólo como un hecho de *uso*, sino de *norma* y hasta, como he sugerido arriba, de *sistema*, sin que en situaciones comunicativas naturales se perciba a modo de discriminador de clase social o de nivel cultural, excepción hecha del seseo de cuño gallego, vasco y catalán al que he aludido.

Mas tal aserto no puede referirse en absoluto a la lengua escrita, a la aceptable ortografía del español universal contemporáneo, consolidada por la imprenta a partir de las reformas aparecidas en el prólogo al *Diccionario de Autoridades* de 1726 (Real Academia Española 1963). Así, escribir en zonas de seseo o de ceceo, por dar dos ejemplos entre mil, **sena con Asusena* o **zale con zu zocia* respectivamente, en lugar de *cena con Azucena* y *sale con su sosia* o *su socia* (?), se juzga como garrafales faltas de ortografía, lo mismo que, en ámbitos yeístas, la escritura de *llano* como **yano*; errores debidos, según estimo, a normales interferencias negativas del habla, aunque sean repetidamente condenados y corregidos por los maestros de cualquier escuela elemental, tanto de Lima, como de Jinotepe o de Sevilla.

A pesar de las indudables analogías, muy distinto cariz presenta el *ceceo* contemporáneo, tal y como se interpreta el término hoy: reducción de /s/ y /θ/ del castellano a una única consonante [θ] (grafemas normativos: *s*, *c* y *z*, los mismos que para /ʃ/), que se articula de modo análogo, o muy cercano a las realizaciones del fonema áptico-interdental, fricativo, sordo /θ/. De manera que esta [θ] de origen andaluz, predorsodental, fricativa, sorda, mate (a causa del predominio de la constricción dental), y de timbre ceceante, a pesar de realizarse de manera diversa que la /θ/ del español, tanto su timbre como su efecto acústico le son cercanos, hasta el punto de que los hablantes del área castellana llegan a identificarla con ella. En su articulación se produce una constricción entre el predorso lingual y los incisivos, quedando el ápice de la lengua en la base de los incisivos inferiores.

En territorio español se halla presente en el litoral andaluz, desde Ayamonte hasta Almería, la provincia de Cádiz, buena parte de las de Sevilla, Málaga y Granada (Oeste y Sur) y algún foco en Jaén, Sur de Almería y en Guadix, Zújar y Baza (ver mapa específico, relacionado con el seseo-ceceo en Andalucía, en M. Alvar 1996: 250).

Mucho menos extendido que el seseo, el ceceo en América se detecta en islotes de El Salvador, Honduras y Nicaragua, costas de Venezuela, en escasas y poco amplias zonas de Colombia, Chiapas (Méjico), Puerto Rico, regiones rurales de Argentina y la zona centro-oeste de Cuba (Cfr. R. Lapesa 1985: 510, 570). Pero en dichos islotes, las realizaciones ceceantes con frecuencia se alternan con las seseantes, en los mismos lugares y hasta en los mismos sujetos (Alcina-Blecua 1975: § 2.5.8.9.7.), tal y como sucede, según he podido comprobar mediante el contacto directo, en las zonas españolas de ceceo.

Esta última constatación me mueve a segundos pensamientos: ¿sería posible definir la realización [θ] como *alofónica* de /ʃ/ (rasgos distintivos: *predorsal*, *fricativo*, *sordo*), o quizás como *variante libre* en *distribución equivalente*? Por lo menos desde un punto de vista histórico pudiera ser que sí, dado que en la

diacronía – tercera fase de la formación del actual seseo-ceceo, como se verá aquí en § 2 –, al difundirse en el Sur el ensordecimiento de las sonoras, hacia la segunda mitad del s. XVI, queda como *único* resultado la actual consonante /ʃ/, con valor fonológico hoy en las zonas de su competencia. Más tarde, este fonema se realiza no ya sólo como [ʃ], sino también como [θ]. Aclaro, en primer lugar, que al hablar de *realizaciones alofónicas*, me incluyo en el grupo de estudiosos y lingüistas “que amplían el término *alófono* a toda variante de un fonema” (Quilis 1993: § 1.12. y pág. 39), y, en segundo, que presento esta anotación a manera de hipótesis, tal vez a esclarecer y desarrollar en momento oportuno.

El cariz diverso del ceceo se basa no sólo en su más reducida extensión en el espacio en contraste con el seseo, sino también en connotaciones que atañen a la sociolingüística. Y es que casi todos los hispanistas que se han ocupado del tema, desde R. Menéndez Pidal (1962a), M. Alvar (1972) hasta R. Lapesa (1985: §122), entre otros, estiman que el ceceo se considera “rasgo vulgar”, incluso en los lugares donde se registra; de modo que los hablantes que pretenden parecer, según mi opinión, más finos y doctos prefieren sesear, pues “la consideración social del seseo es superior a la del ceceo: *pasiensia, sielo, siego* se tienen por menos vulgares que *iglesia, pazar, coza*.” (Lapesa 1985: 510).

Por mi parte, me complace recordar que en la España que viví hace ya más de medio siglo, allá por los años 50, tanto el seseo como el ceceo y el acusado yeísmo – sobre todo el que llega a [ʒ] con rehilamiento –, se consideraban, por ciertos señoritos al uso, no ya como vulgaridades, sino hasta como gitanerías de mal gusto, cuando hoy en día estas realizaciones aparecen con todo su vigor, mientras que ellos – los señoritos – si no han desaparecido del todo poco les falta. Sin embargo, en el momento en que redacto estas líneas, siguen ciertas actitudes discriminatorias en algunos sectores puritanos, aunque van siendo cada vez más obsoletas.

Sirva la lección de la memoria para que procuremos ser cada vez más cautos al aplaudir o condenar usos lingüísticos, que quién sabe si acabarán por olvidarse o imponerse a la colectividad. Vean si no lo que ocurre con las realizaciones meridionales y centrales de /-s/ en posición postnuclear o implosiva (Saussol 2001: 21; 2004: 470-472), junto con las demás consonantes que constituyen margen silábico, en sílaba cerrada o en posición implosiva, cuya realización aspirada (“¡qué vulgaridad!”, exclamarán algunos), con posibles efectos de abertura de la vocal anterior y hasta geminación de la consonante que la sigue, se extiende desde esa región en cierto sentido revolucionaria de la lengua española, que es Andalucía, hasta sobrepasar los límites del centro de la Península, llegando a la Rioja Baja (Mondéjar 1970: 35), además de la consabida presencia en Hispanoamérica.

A propósito de las últimas consideraciones, añado que en 1918, fecha de la 1ª edición de su célebre *Manual*, Navarro Tomás se expresaba así: “La opinión general en Castilla acepta el seseo andaluz e hispanoamericano como modalidad dialectal que los hispanoamericanos y andaluces pueden usar sin reparo hasta en los círculos sociales más cultos y escogidos”, aunque luego añade “Son muchas, sin embargo, las personas de dicho origen que teniendo que viajar o vivir fuera de su país adoptan el uso de la *θ*, cuyo sonido, por su carácter culto, borra todo indicio de procedencia” (§ 94). Surgen espontáneos los comentarios: ¿por qué motivo esos peregrinos andaluces, canarios o sudamericanos prefieren “borrar” los *indicios fónicos* de su *procedencia*, como si se avergonzaran de ambos? y ¿no es así mismo tan respetable como el de /θ/ el origen de la quizás menos culta, aunque sí más graciosa, /s/? Precisamente de esos orígenes pasamos a ocuparnos.

2. Una perspectiva diacrónica

También en el caso del seseo y del ceceo es conveniente hacer referencia, por escueta que sea, a datos y circunstancias que, en el ámbito de la gramática histórica, los aclaran, justifican y pueden ofrecer reflexiones de utilidad a la lingüística aplicada, pensando más que nada en la didáctica del español, sobre todo la dirigida a alumnos extranjeros.

El español medieval disponía de tres parejas de consonantes sibilantes:

- 1) /s/ sorda (grafema *ss*) - /z/sonora (grafema *s*). Ejemplo de pareja mínima: /óso/osso (animal) - /ózo/oso (voz de *osar*).
- 2) /ts/ sorda (grafemas *c* y *ç*) - /dz/ sonora (grafema *z*). Ej. de p.m.: /fâtses/façes (hoy *haces*, voz de *hacer*) - /fâdzes/fazes (hoy *haces*, plural de *haz*).
- 3) /ʃ/ sorda (grafema *x*) - /z/ sonora (grafema *j*). Ej. de p.m.: /fîʃo/fîxo (hoy *hijo*) - /fîzo/fîjo (hoy *hijo*)

que se mantuvieron hasta el s. XVI. La sonorización de /s/ se cumple desde el inicio de los romances hispánicos, como en el ejemplo: lat. *m e n s a* > *mesa*; en español arcaico y antiguo se registran parejas con la oposición /s/ *ss* - /z/ *z*, como en el ejemplo anotado arriba.

Los dos fonemas del español antiguo, el sordo /ts/ y el sonoro /dz/ – cuyas realizaciones eran probablemente dorsoalveolares o dorsodentales, más o menos flojas –, son el resultado de los grupos latinos /t/ + yod, como en el ejemplo: lat. *p l a t e a* (vg. **platja*) > esp. ant. /plâtsa/ *plaç*a; y también de /k/ + yod, como en: lat. *v i c i n u s* > esp. ant. /vedzîno/ *vezino* (Cfr. R. Menéndez Pidal 1962b: §§ 8 bis, 3] *a*; 35 bis, 2]; 53, 4]).

Ya en el XVII son un hecho: a) el anterior ensordecimiento de /z/ que produce un único fonema ápticoalveolar fricativo sordo /s/; b) le siguen las transfonologizaciones de /ts/ y /dz/ en el actual /θ/ y de /ʃ/ y /z/ que llegan a /x/ del español moderno, representado en la escritura por los grafemas *g* y *j*. La observación del tema propuesto, nos lleva a centrarnos sólo en el proceso de cambios fonéticos y fonológicos de las dos primeras parejas. Incluyo en el esquema anterior la oposición /ʃ/-/z/ porque presenta un factor común con las demás: la pérdida de distinción entre sordas y sonoras, debida, con toda probabilidad, al reducido rendimiento funcional de las escasas parejas mínimas en que se manifestaba.

Esta pérdida de distinción, tiene origen documentable desde la segunda mitad del s. XIV, por lo menos por lo que a /z/ se refiere (Ariza 1995: 131, 162), de modo que la pareja /s/-/z/, como queda apuntado arriba, se reduce al ápticoalveolar fricativo sordo /s/.

No cabe duda, sin embargo, de que el ensordecimiento de /dz/ es posterior. J.A. Frago (1981; 1985) encuentra casos ilustrativos a partir de mediados del s. XV, en documentos reales de Sevilla, Valladolid y otras zonas, que ya en el s. XVI son abundantes, aunque la conservación de las sonoras en Toledo sea evidente. Recordemos que Garcilaso de la Vega, a juzgar por su grafía, distingue las sonoras de las sordas. Pero hacia 1577 comienza a advertirse un cambio más indicativo en la situación, si damos fe al testimonio de Juan de Baraona, quien nos informa sobre la confusión en Toledo entre sordas y sonoras, por lo que deducimos que estas últimas eran ya inestables (Kiddle 1977). Emilio Alarcos (1988), una vez desestimadas las tesis de Jungemann (1955: 68-101) y Martinet (1974), que veían en un sustrato vasco la motivación del fenómeno – cuando en vasco no aparecen sibilantes sonoras, y no considerando que el ensordecimiento se registraba también en leonés, aragonés y gallego –, opina que dicha tendencia, en estas últimas lenguas, es probable que se deba al influjo castellano, y motivada sobre todo por el escaso rendimiento funcional de la oposición *sorda-sonora* al que aludía arriba.

Hecho fonético paralelo es el de fricativación de /ts/ y /dz/, detectado por Lapesa (1985: § 72) en algunas zonas (Sevilla y costa atlántica de Andalucía) y, con anterioridad, en un documento de Sanlúcar o Niebla de 1419 en el que el término *diezmo* aparece escrito *diesmo*, con confusión entre /dz/ africada y /z/ fricativa. Las grafías asimismo significativas *azaz* por *asaz* y *sirios* por *cirios*, que aparecen también en los poetas andaluces del Cancionero de Baena de los últimos años del s. XV, nos llevan a deducir que, si ambas se confunden, es porque en /ts/ y /dz/ había comenzado el proceso de fricativación, probablemente existente, nótese, antes de la conquista de Canarias (1479-1512) y del descubrimiento de América (D. Catalán 1956: 305-334). Pero ¿en cuál de las dos se produce antes la fricativación? El resultado de las investigaciones de A.

Alonso (1947), apoyándose en el testimonio de los gramáticos de la época, conduciría a aseverar que en /dz/ es anterior. Pero la ejemplificación que acabo de aducir nos revela que, ya a finales del s. XV, se daba la confusión tanto entre /ts/ y /s/ como entre /dz/ y /z/, con pérdida en ambos casos del elemento oclusivo y paso de africadas a fricativas (D. Catalán 1957; Ariza Viguera 1995: 163).

Este fenómeno de relajación articulatoria, además de explicarse por las motivaciones sistémicas que nos da el mismo Ariza (1995: 164), creo que se debe también, y sobre todo, al efecto del *continuum* de la cadena sonora. En español (junto con otras lenguas de la Romania occidental, como el francés, el catalán y el portugués), se producen fricativaciones, leniciones seguidas de cambios fonéticos y fonológicos que presuponen una añeja tradición de lengua hablada, condición obviamente indispensable para que esos cambios se produzcan.

Advierto en estos cambios la actuación de la *ley del menor esfuerzo*, por la que se llega a una economía de elementos en las hablas coloquiales espontáneas, sin que las reducciones efectuadas impidan obtener los mismos resultados comunicativos; en todo caso, en estas realizaciones pueden advertirse matices expresivos ausentes en las hablas de prestigio mayor, o más respetuosas a normas preestablecidas.

Donde más claramente esta ley opera es en la fonética-fonología, pero no en las otras partes de la gramática (E. Lorenzo 1999: 97-98). En el caso que nos ocupa, no cabe duda que la energía articulatoria de las africadas /ts/ y /dz/ es superior a la de las correspondientes fricativas, a causa de la eliminación del elemento oclusivo en las africadas medievales del español. Y se sabe cómo la lengua española es reacia a producir sonidos de incómoda articulación.

Situaciones paralelas se observan en otras lenguas de la familia románica, como he apuntado arriba, aunque en italiano, lengua “nacida de la literatura y para la literatura”, por su circunstancia histórica, conserva inalteradas las parejas medievales /s/-/z/ y /ts/-/dz/, de cuyo análisis contrastivo con el español me he ocupado en otro lugar (1989: 429-430 y *pássim*).

Con la pérdida del elemento oclusivo, en la fase de fricativación, las africadas dentoalveolares /ts/ y /dz/ llegan a las predorsodentales convexas, respectivamente /ʃ/ sorda y /z/ sonora, detectadas en Sevilla en los ejemplos que se remontan al s. XV, citados arriba. Pero la coexistencia de ambas con las apicoalveolares /s/ y /z/ provocaba la inestabilidad de las oposiciones, a causa de la analogía articulatoria entre ellas. Por este motivo, una vez unificadas las predorsodentales en la sorda convexa /ʃ/, se produce un adelantamiento que acabará por generar el actual fonema fricativo, interdental, sordo /θ/ del castellano, después de una larga gestación que se extiende quizás desde finales del s. XV (Frago 1985) hasta su generalización en la primera mitad del s. XVII.

Por lo que se refiere a Andalucía, desde mediados del s. XVI, la confusión entre /ʃ/ - /z/ y /s/ - /z/ – que considero como primera fase del seseo actual, en

coincidencia con el castellano –, se hace patente en ejemplos que llegan a poblar la expresión literaria de los autores del s. XVII, como es el caso de F. Godínez, que escribe *consiencia*, hoy “conciencia”, y *aucencia*, hoy “ausencia” (Cfr. Ariza 1995: 166; Quilis 1993: 283-286). La segunda fase está caracterizada por la confluencia, ya en las postrimerías del s. XVI, de la apical /s/ en la predorsodental /ʃ/, al tiempo que, del mismo modo, /z/ confluye en /ʒ/.

Identifico una tercera fase de la formación del actual seseo-ceceo con la difusión en el sur del ensordecimiento; entonces, una vez desaparecidas las sonoras /z/ y /dz/, que en castellano dieron el resultado del actual apicoalveolar fricativo sordo /s/, en oposición con el interdental /θ/, en Andalucía queda como único resultado el actual fonema /ʃ/ predorsal, fricativo, sordo, que se duplica después en las soluciones [ʃ] predorsal, y la más reducida en el espacio [θ] predorsodental. De las dos soluciones, [ʃ] será la que habrá de difundirse con una extensión de dimensiones más considerables, pues se impone en las hablas de Canarias y la mayor parte de Hispanoamérica.

Aclaremos que la terminología que comúnmente se usa, *seseo* y *ceceo*, utilizada también aquí para describir la situación actual (ver §1), es moderna. Conviene por tanto recordar que, en el s. XVI, se daba el nombre de *ceceo* a la confluencia de /ts/ y /s/ en la predorsoalveolar /ʃ/, y con *zeceo* se aludía al otro resultado de /dz/ - /z/ en /ʒ/ (Cfr. Alarcos 1961: 267-268).

Posteriormente, al producirse en las hablas andaluzas la duplicación de /ʃ/ en sus variantes [ʃ] y [θ] (circunstancia entre las que me sugieren la hipótesis, enunciada en §1, sobre el posible carácter alofónico de [θ] y, consecuentemente, de [ʃ], referidos ambos al fonema ibérico, canario e hispanoamericano /ʃ/), en la época actual llamamos *seseo* al fenómeno por el que los hablantes realizan sólo /ʃ/ estridente, con timbre seseante, allí donde en castellano se distingue /s/ de /θ/ (como en /mása/ *masa* - /máθa/ *maza*) y recurrimos al término *ceceo* si los hablantes se sirven sólo de [θ] mate, con timbre ceceante, incluso en los casos que en castellano aparece con claridad la distinción entre /s/ y /θ/, como señalaba en §1.

De modo que con la denominación actual *seseo-ceceo*, nos referimos a dos ramificaciones de un único tronco: el *ceceo histórico*, documentado en el s. XVI e identificable en la *predorsoalveolar* /ʃ/, cuyo alófono más extendido ([ʃ] predorsoalveolar) caracteriza significativamente al actual seseo hispanoamericano. Creo que se trata de un uso lingüístico a añadir al mantenimiento de arcaísmos, en los que se pone de manifiesto cómo los países de ultramar se muestran a veces más conservadores que quien un día fuera su propio maestro.

A propósito de la difusión de estas soluciones fonéticas de cuño andaluz, R. Lapesa (1985: § 129) nos proporciona un dato que me parece relevante: «[...] entre 1520 y 1579 el porcentaje de andaluces superó [en Hispanoamérica] el

33% y las andaluzas mantuvieron holgada mayoría en la creciente emigración femenil.» Si admitimos que el sexo femenino está dotado de una superior capacidad para la adquisición y el uso de la lengua – aventajando en esto a los varones –, y que tal capacidad presupone una innata y mayor facilidad para difundirla, soy proclive a pensar que la circunstancia de que las temperamentales andaluzas, de carácter a menudo abierto y verbo exuberante, constituyeran la holgada mayoría de las mujeres emigradas a aquellas latitudes, es dato de no desestimar, ante un examen profundo de las causas que favorecieron la extraordinaria difusión del seseo, y demás características fónicas del habla andaluza, en Hispanoamérica.

3. Enfoque metodológico

En una parte consistente de un anterior trabajo mío, en el ámbito de la lingüística aplicada, me centro en las tácticas utilizables para la enseñanza de la fonología-fonética del español como lengua extranjera, con especial atención a alumnos italianos (Saussol 1983: 135-158). Las premisas y resultados de aquel estudio – entre las que destaco la conveniencia de que los técnicos de la enseñanza recurran a un riguroso examen contrastivo, entre la lengua materna de los alumnos y la que se les presenta como L2 –, pienso que todavía son vigentes en sus aspectos esenciales, y que ahora pueden servir para fortalecer los cimientos de las sugerencias que siguen.

Desde una perspectiva fonológica, la primera consideración que, en mi opinión, debe utilizarse como principio aplicativo, se apoya en un imprescindible factor: el rendimiento funcional de la distinción entre /s/ y /θ/, al que aludíamos en §1, puesto en evidencia por las numerosas parejas mínimas en que aparece, sobre las que conviene insistir ahora con una más amplia, aunque breve, ejemplificación: *asar-azar, casa-caza, caso-cazo, cosido-cocido, poso-pozo, pases-paces, rasa-raza, seta-ceta, tasa-taza*, etc. Si consideramos estos términos en un enunciado dentro de un contexto verbal o situacional, es muy probable que, en zonas de seseo o de ceceo, sus relaciones intensionales y extensionales respectivamente, revelen a qué concepto aludimos: si *nos vamos de casa* o *nos vamos de caza*, y así con los demás términos dados y otros sin cuento.

No obstante, puede ocurrir que los contextos de los enunciados no se incluyan en el texto oral, o no estén claramente delimitados, circunstancia que, entre los sujetos exponentes del seseo o del ceceo (y, con menor frecuencia, del yeísmo), ocasiona ambigüedades o incomprensiones, salvables de todos modos por medio de perífrasis aclaratorias. Sirva como ejemplo este diálogo que propongo, en el que el seseo de dos interlocutores andaluces les lleva al equívoco, causado por la ausencia en sus sistemas de /θ/ (o de /s/ en caso de

ceceo), fonema que distingue inequívocamente, en español central, p.e. a *cocido* de *cosido*:

- Oye, mi arma, que tu madre haše unoh *cosíoh* que son una maraviya.
- Cabá: ayé me *gursjó* unoh *carşetineh*... ¡que no veah tú qué manitah!
- ¡Qué guasa, gachó! ¡Si yo hablo de loh *cosíoh* con *garbanşoh* y *pringá*, no de loh de hilo y aguja...!

La utilización de diálogos de este tipo en la didáctica, a modo de ejemplo ilustrativo, creo que puede ser de utilidad, pues es de sentido común que nuestros alumnos, si no tienen una clara conciencia del valor funcional de la distinción entre /s/ y /θ/, con base en las raíces históricas anotadas aquí en §2, la identificarán sólo con una variante fonética sincrónica, sin más consecuencias; de modo que ¿por qué perder tiempo con el aprendizaje de otros sonidos inútiles y su compleja ortografía? Precisamente por este motivo, ante la didáctica del español o de cualquier otra lengua para alumnos extranjeros, he puesto siempre en un primer plano la consideración de la *funcionalidad* de los sonidos, esto es, de la fonología.

La nota anterior no es de desestimar incluso en zonas de seseo o de ceceo, pues es útil para reflexionar sobre la utilidad de dicha distinción, que justifica, además, la presencia en el alfabeto del español universal de los grafemas *s*, *c* y *z*, los cuales, en dichas zonas, suelen originar dificultades ortográficas, a las que me refería en §1, a añadir a los otros desajustes de la simbolización, presentes en la escritura común: *b-v*, *g-j*, *h*, *x*, y la triada *c-q-z* (Saussol 1983: 31, 41), salvables, más que nada, con la consulta del diccionario o la lectura asidua.

Desde una perspectiva fonética, fieles a la máxima “el lingüista debe anotar lo que se dice y no dictar lo que se debe decir”, en los apartados anteriores hemos expresado nuestra opinión sobre la aceptabilidad del seseo y del yeísmo, como hechos fonéticos que caracterizan el habla de millones de hispanohablantes. Esta premisa justifica tales usos en profesores andaluces, canarios e hispanoamericanos, incluso cuando se ocupan de la enseñanza a alumnos extranjeros. No obstante, pienso que no debieran desdeñar, en la didáctica de la lengua española en general, la oportuna señalación de los posibles equívocos que la confluencia de estos dos fonemas castellanos en las variantes [ş] o [θ], pueden generar en el habla, además de prevenir del riesgo de que, en la escritura, se reflejen hábitos de pronunciación con una ortografía inaceptable en el marco del español universal.

Del mismo modo, el profesor que distingue /s/ de /θ/ se verá obligado, por obvios motivos, a exponer las realizaciones fonéticas que caracterizan buena parte del mundo hispano; variantes cuyo conocimiento es particularmente esencial para los profesionales de la interpretación simultánea y consecutiva.

Pero no se crea que estas particularidades fónicas, junto con las demás que atañen a las otras partes de la gramática, pueden ir en menoscabo de la reconocida *homogeneidad* del español universal, de cuya defensa el empeño es común, desde el venezolano Andrés Bello (1781 †1865) hasta hoy. Esta apreciación me lleva a reflexionar sobre algunos datos que la confirman:

a) Frecuencia de /s/

Si damos fe a los recuentos efectuados por A. Quilis y M. Esgueva (1980), el fonema /s/ es el que presenta el mayor porcentaje de frecuencia relativa de ocurrencia en la lengua española hablada, pues arroja un 8,32% en el marco de las demás consonantes. Si a esta cifra añadimos la correspondiente a /θ/ (un 1,45%), el uso de /s/ en las zonas de seseo alcanzaría una frecuencia relativa de ocurrencia del 9,77%, dato que nos proporciona una útil indicación: la confluencia de /s/ y /θ/ en /s/, no incide en modo relevante en la frecuencia relativa de ocurrencias de /s/ (de efecto tímbrico y acústico tan cercano a /s/), pues éstas se incrementan sólo de un 1,45%.

La nota anterior me lleva a afirmar que el seseo no puede aparecer como una violencia al buen hablar, ni siquiera en el área del que se considera “español ejemplar”, sino que más bien se acepta como fenómeno familiar. Por otra parte, ya hemos anotado en el plano fonológico, que el contexto puede disolver posibles ambigüedades, de frecuencia relativa y de moderada incidencia. Con referencia al plano fonético, el efecto que puede producir la ausencia de /θ/ en la interacción comunicativa, está condicionado también por el poco relevante aumento de ocurrencias de /s/; en este sentido, opino que la incidencia en el resultado global de la comunicación es bastante modesta.

b) Realizaciones de /s/

Es posible que el fonema /s/ sea uno de los que más dificultades presenten en la didáctica a extranjeros; lo es sin duda en el caso del español para italianos, como he puesto de relieve repetidas veces (1983: 32-35; 1998: 18-19; 2001: 21). La tipología de sus realizaciones actuales, resultado de tendencias fonéticas documentables desde finales del s. XV (Lapesa 1985: § 93, 3.), son aplicables a la /s/ de las zonas de seseo, con sus variantes alofónicas (ver aquí §1). De modo que la urgencia pedagógica de una correcta enseñanza de este fono, es todavía mayor en dichas regiones, dado que su número de ocurrencias, en un discurso natural, es muy posible que sea superior al de /s/ en lares castellanos y en circunstancias análogas.

El límite a la extensión de este trabajo, me impide detenerme en las múltiples facetas de sus diversas realizaciones en el ámbito de la fonética sintáctica, incluso con incidencia en el plano fonológico (Saussol 1998: 18-19; 2001: 21; 2004: 470-472).

Más se me consienta insistir en el interés de una adecuada consideración en la didáctica de sus múltiples aspectos, históricos incluidos (ver aquí §2), entre otros motivos porque el fonema /s/ del español destaca en el inventario de sus consonantes, no sólo por ser el más frecuente en el habla, sino también por la variedad de sus alófonos, además de los efectos que producen sus contactos con vocales y consonantes. Recordemos al respecto, por aludir a una única muestra, que la *aspiración* y la *supresión* de /-s/ implosivo postnuclear se nos presenta como el fenómeno con mayor capacidad revolucionaria en la diacronía del español contemporáneo... Se trata de realizaciones, en fin, localizables tanto en el español ibérico central como en las regiones de seseo, peninsulares y transoceánicas, circunstancia que apoya de nuevo la aseveración sobre la admirable *homogeneidad* del español universal, con la que he abierto estas consideraciones.

Asimismo, el límite al que aludo me obliga a remitir al curioso lector a las publicaciones específicas citadas, con amplia información sobre el tema, y en particular modo al resultado de las investigaciones de A. Quilis (1993: §§ 6.8.3., 8.2.3. y *pássim*), texto este último en que la confluencia entre *fonética articuladora-sintáctica* y *fonética acústica*, ofrece las garantías de un examen científico de cada una de las situaciones que presenta.

Aplicamos al ceceo la misma consideración que, en plano fonológico, caracteriza al seseo: las ambigüedades y equívocos que puede ocasionar la confluencia de /s/ en [θ], en la mayor parte de los casos las resuelven las relaciones intensionales del cotexto o las extensionales del contexto y, ante posibles ausencias en la estructura de superficie, es preciso recurrir a perífrasis aclaratorias.

Sin embargo, en el plano de la frecuencia de uso, anoto una divergencia que me parece determinante: mientras que en el ámbito del *seseo*, como acabamos de anotar, la frecuencia relativa de ocurrencia de /s/ puede llegar a un 9,77%, (frente al 8,32% de ocurrencias de /s/ en las regiones que actúan su distinción de /θ/), en el *ceceo* es posible anotar un 9,77% de ocurrencias de [θ], frente a un 1,45% de ocurrencias de /θ/ en la lengua realizada oral del español “ejemplar”, y a un 0% en las vastas zonas de seseo. Ante tan vistosa disparidad, se deduce, con poco esfuerzo, que la mayoría de los hispanohablantes advierte la insistente repetición de esta variante predorsodental, mate, de timbre ceceante, si no como extraña, por lo menos bastante llamativa. Y dejamos aparte juicios discriminatorios, a menudo subjetivos y poco científicos, basados en el posible efecto cacofónico del martilleo de este fono en el discurso, para centrarnos, sin prejuicios desviantes, en lo esencial: el hecho de elevar al rango de mayor frecuencia absoluta de uso a la variante [θ] (casi homófona de la [θ] castellana, señalada en las estadísticas por su escasa ocurrencia, e inexistente en las zonas

de seseo), equivale a distanciarse del *uso* y de la *norma* de la inmensa mayoría de los hispanohablantes.

Otra divergencia de relieve se refiere a la modalidad de uso: la variante [ʃ], tanto en hispanoamérica como en las zonas ibéricas señaladas, se produce en modo más continuo, más coherente que [θ] en los islotes en que aparece, donde fluctúa entre realizaciones propias y de seseo (ver § 1).

Por otra parte, una larga lista de términos pronunciados por sujetos ceceantes, (p.e. [θi'θ̃a] por *sisar*; [aθ̃e'θ̃o] por *asesor*, peligrosamente semejante a [aθ̃e'θ̃o] por *ascensor*; [deθ̃aθ̃oθ̃e'γ̃ao] por *desasosegado*, y un interminable etcétera), tanto en zonas de seseo como de distinción entre /s/ y /θ/, sería arriesgado confirmar su reconocimiento y sucesiva comprensión, en vez de la perplejidad del interlocutor.

4. Conclusiones

Los datos analizados y las relativas reflexiones a las que conducen, aconsejan exponer el seseo-ceceo como *variante sincrónica* del español, motivada históricamente y justificada en términos de cultura, con oportuna ejemplificación de niveles, estilos, registros o modalidades de lengua. Dicho con otras denominaciones, aludo a las llamadas *variedades diatópicas* y *diastráticas*, terminología de moda que prefiero soslayar por parecerme algo altisonante, con dejos pedantescos y de dudosa utilidad (Cfr. E. Lorenzo 1999: 79-92).

Como se habrá observado, es posible que el seseo-ceceo deje espacio abierto a malentendidos, a oscuras interpretaciones del discurso oral o escrito, en dependencia del nivel de lengua de los usuarios y de los contextos verbales, geográficos, situacionales y culturales de la interacción comunicativa; factores estos últimos que, unidos a los resultados de un análisis objetivo, creo que pueden contribuir, en la didáctica, a la presentación equilibrada de las dos soluciones fonéticas del fenómeno y de las motivaciones diacrónicas que lo justifican, pues no es factible explicar las variantes geográficas en la sincronía si prescindimos del apoyo de la historia de la lengua.

Las anotaciones anteriores me llevan de la mano a una última reflexión: cuanto más nos alejemos del código lingüístico de la mayoría de una comunidad, más se comprometerá el resultado de la comunicación global, con riesgo de defraudar así nuestras propias expectativas de entender y ser entendidos, de realizarnos plenamente, en fin, como seres humanos en el seno de la sociedad.

Bibliografía citada

- Alarcos Llorach E. (1961³ [1950]) *Fonología española*, Madrid, Gredos.
- Alarcos Llorach E. (1988) “De nuevo sobre los cambios fonéticos del siglo XVI”, en *Actas I.C.I. Historia de la lengua*, I, Madrid, pp. 47-59 .
- Alvar M. (1972) “Notas de asedio al habla de Málaga”, en *Málaga*, Boletín de información Municipal, pp. 7-13, 16-17.
- Alvar M. (1996) *Manual de dialectología hispánica*, Barcelona, Ariel.
- Alonso A. (1947) “Trueque de sibilantes en antiguo español”, en *NRFH*, I, pp. 1-12.
- Ariza Viguera M. (1995) *Manual de Fonología Histórica del Español*, Madrid, Síntesis.
- Alcina Franch J., Blecuá J.M.(1975) *Gramática española*, Barcelona, Ariel.
- Catalán D. (1956) “El çeçeo-zezeo al comenzar la expansión atlántica de Castilla”, en *Boletín de Filología*, XVII, pp. 305-336.
- Catalán D. (1957) “The end of the phoneme /z/ in Spanish”, en *Word*, 13, pp. 283-322.
- Frago J.A. (1981) “Nueva contribución a la historia del reajuste fonológico del español moderno”, en *Cuadernos de Filología*, 2, II, pp. 53-74.
- Frago J.A. (1985) “De los fonemas medievales /s, z/ al interdental fricativo /θ/ del español moderno”, en *Philologica Hispaniensia in Honorem M. Alvar*, II, Madrid, pp. 205-216.
- Jungemann F.H. (1955) *La teoría del sustrato y los dialectos hispano-romances y gascones*, Madrid, Gredos.
- Kiddle L.B. (1977) “Sibilant Turmoil in Middle Spanish (1450-1650)”, en *Hispanic Review*, XLV, pp. 327-336.
- Lapesa R. (1985⁹) *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos.
- Lorenzo E. (1999) *El español en la encrucijada*, Madrid, Espasa Calpe.
- Martinet A. (1974) *Economía de los cambios fonéticos*, Madrid, Gredos.
- Menéndez Pidal R. (1962a) “Sevilla frente a Madrid. Algunas precisiones sobre el español de América”, en *Estructuralismo e historia* (Miscelánea homenaje a A. Martinet), tomo II, pp. 99-165.
- Menéndez Pidal R. (1962b¹¹) *Manual de gramática histórica española*, Madrid, Espasa Calpe.
- Mondéjar J. (1970) *El verbo andaluz. Formas y estructuras*, Madrid, C.S.I.C. (anexo X de la RFE).
- Mosterín J. (1981) *La ortografía fonémica del español*, Madrid, Alianza Universal (hay 2ª ed. de 1985).
- Navarro Tomás T. (1961¹⁰ [1918]) *Manual de pronunciación española*, Madrid, C.S.I.C.

- Quilis A., Esgueva M. (1980) “Frecuencia de fonemas en español hablado”, en *Lingüística española actual*, II/1, pp. 1-25.
- Quilis A. (1993) *Tratado de fonología y fonética españolas*, Madrid, Gredos.
- Real Academia Española (1963) *Diccionario de Autoridades (1726-1737)*, I, II, III (ed. facsímile), Madrid, Gredos.
- Sánchez Montero M.C. (1985) “Los Quintero a través de dos comedias: *El genio alegre* y *Mariquilla Terremoto*” en *Filología Moderna*, 7, pp. 261-318.
- Saussol J.M. (1983) *Fonología y fonética del español para itálofonos*, Padova, Liviana.
- Saussol J.M. (1989) “Aspectos diacrónicos contrastivos del español y el italiano (nivel fonológico)” en *Studi italiani di linguistica teorica ed applicata*, XVIII, nº 3, pp. 423-433.
- Saussol J.M. (1998) “Sistema, norma y uso en la pronunciación del español”, en M.V. Calvi y F. San Vicente (ed.), *La identidad del español y su didáctica*, Lucca, Baroni, pp. 11-22.
- Saussol J.M. (2001) *Las consonantes oclusivas del español y el italiano. Estudio contrastivo*, S.eR.T. 19, Trieste, D.S.L.I.T., Università di Trieste.
- Saussol J.M. (2004) “Anotaciones sobre las vocales del español y el italiano”, en “*Un hombre de bien*”. *Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Frolidi*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, pp. 465-483.

LEANDRO SCHENA
Università di Modena

Grammatica del verbo: ricordo di una esperienza di ricerca condivisa

Secondo Stéphane Mallarmé « *le monde est fait pour aboutir à un beau livre* ». È facile inferire che agli occhi del poeta la realizzazione del libro ove racchiudere l'esperienza umana si configuri al contempo come garanzia di sopravvivenza alla caducità esistenziale. Con questa fiducia nel potere delle parole affidate ai testi intendo rivolgere il pensiero alla memoria di Maria del Carmen Sánchez Montero ripercorrendo una decennale consuetudine di comuni interessi scientifici iniziati nel 1990 all'insegna della linguistica del verbo.

La reciproca scoperta di nuclei di ricerca convergenti sulla categoria verbale va fatta risalire ad un memorabile seminario tenuto a Trieste dal professor Alexandre Lorian nel mese di febbraio del 1990 presso la vecchia sede della Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori in Via D'Alviano. In quell'occasione l'eminente studioso di stilistica francese indagò le principali basi epistemologiche delle nozioni trasmesse attraverso il modo congiuntivo che costituisce notoriamente una delle aree problematiche della descrizione delle lingue moderne. Sul versante del francese il conferenziere fu convincente nello smentire il preteso declino di questo modo sottolineandone con forza la vitalità. Esso si ritrova infatti a invadere aree dominate dall'indicativo e a dare luogo, alternato con quest'ultimo, a efficacissimi effetti stilistici.

L'entusiasmo suscitato da quell'incontro e il vivacissimo dibattito che ne seguì, mi confermò, congiuntamente alla collega, sempre più nel proposito di approfondire parallelamente la grammatica del verbo e in modo particolare le insidie connesse all'uso del congiuntivo. Deliberato il nostro intento di far emergere le difficoltà di ordine contrastivo sul piano dell'analisi comparata tra i codici a confronto: francese e spagnolo /vs/ italiano.

Il tutto nel quadro di un'esperienza didattica interdisciplinare della grammatica coordinata dalla professoressa Carol Taylor Torsello. Nella definizione degli argomenti da affrontare Maria del Carmen Sánchez Montero ed io ci ritrovammo impegnati nel modulo che ci era più congeniale: il sintagma verbale. La collega analizzò con finezza il funzionamento dell'indicativo e del congiuntivo in spagnolo. A dispetto di una miriade di studi legati agli apporti delle più aggiornate correnti linguistiche, lamentò l'assenza di una convincente teoria esplicativa riguardante la grammatica dei modi. A suo dire nell'opposizione in

termini di sistema tra l'indicativo e il congiuntivo entrano in gioco criteri semantici, sintattici e pragmatici che possono metaforicamente far apparire la grammatica dei modi come una sorta di matassa con tanti capi: « *un ovillo con varios cabos sueltos*¹ ».

Maria del Carmen Sánchez Montero non mancò in quell'occasione di porre debitamente in risalto, tanto in spagnolo quanto in italiano, il preteso valore d'incertezza espresso dal congiuntivo in costrutti che indicano invece eventi realmente accaduti. E proprio lo scandaglio delle funzioni e dei valori che questi modi svolgono all'interno della frase complessa, con l'uso alternato dell'indicativo e del congiuntivo in dipendenza di verbi epistemici volti a esprimere la piena realizzazione e l'esito incerto di un evento, sfocerà in un lavoro di notevole spessore che si configura come la prima grammatica contrastiva (spagnolo /vs/ italiano) dell'indicativo e del congiuntivo nella subordinazione. Una trattazione puntuale, non priva di spunti originali, principalmente ad uso dei traduttori².

L'esemplare prefazione di Michele A. Cortelazzo (attivissimo animatore della ricerca interdisciplinare cui si è già accennato all'epoca del suo incardinamento presso la SSLMIT di Trieste) sottolinea l'apporto prezioso di questo repertorio contrastivo tra le strutture sintattiche dei due codici a confronto. Un'investigazione rigorosa che soddisfa pienamente la fruizione traduttiva in entrambe le direzioni: dalla lingua fonte alla lingua bersaglio e viceversa. Il prefatore dà altresì risalto alla scientificità del lavoro che sul piano teorico ha il pregio di agganciare l'analisi degli aspetti sintattici, funzionali e comunicativi del congiuntivo alle descrizioni più aggiornate. La costellazione dei valori veicolati da questa modalità è estremamente ricca e variegata. All'autrice Cortelazzo riconosce il merito di aver lumeggiato certi usi non sempre trasparenti che potranno indurre gli specialisti di entrambi i codici ad approfondirne le problematiche soprattutto di carattere diafasico.

Nell'ottica contrastiva è doveroso accennare a un precedente studio sulle perifrasi verbali in spagnolo e in italiano³. Da qui ha preso le mosse la ricerca che ha sospinto Maria del Carmen Sánchez Montero a convogliare la riflessione di ordine contrastivo nella sua grammatica dell'indicativo e del congiuntivo.

Una segnalazione particolare merita la nutrita bibliografia critica (una trentina di pagine) posta a chiusura della monografia. Essa costituisce un essenziale supporto per la stesura del lavoro e si configura al tempo stesso come un utile guida alle più significative opere riguardanti le complessità delle

¹ "Intorno al funzionamento dell'indicativo e del congiuntivo", in *Grammatica. Studi interlinguistici* a cura di C.T. Torsello, 1997, Padova, Unipress, p. 178.

² *Grammatica dell'indicativo e del congiuntivo nella subordinazione. Studio contrastivo spagnolo-italiano. Lingua e traduzione*, 1996, CLEUP, Padova.

³ *Pérfasis verbales en español e italiano*, 1993, LINT, Trieste.

valenze semantiche e discorsive messe in gioco dalla selezione modale in spagnolo.

Nel novero degli autori presentati ecletticamente figurano due autorevoli rappresentanti della linguistica psicosistemica: Gustave Guillaume, che ne è il fondatore, e Maurice Molho, uno dei suoi primi discepoli la cui tesi sul verbo (aspetti, modi e tempi) è una rigorosa applicazione del modello psicomecanico allo studio morfologico dello spagnolo.

Mi piace pensare che nel puntuale riferimento a questi autori abbia pesato l'incontro triestino di Maria del Carmen Sánchez Montero con Marc Wilmet, André Joly (attuale presidente dell'Associazione Internazionale di Psicomecanica del Linguaggio) e Alvaro Rocchetti nel quadro del tradizionale seminario primaverile con alcuni tra i più accreditati esponenti della linguistica francese. Presenze che hanno lasciato una traccia feconda anche nei lavori di altri colleghi e dottorandi della SSLMIT.

Esattamente dieci anni dopo la conferenza di Alexandre Lorian giungeva a compimento un proposito lungamente accarezzato. Accettando la mia chiamata presso l'omonima Scuola Superiore per Interpreti e Traduttori dell'Università di Bologna-Forlì, chiesi e ottenni che venisse organizzato un convegno dedicato al congiuntivo. Quell'incontro chiamò a raccolta personalità di punta della linguistica italiana (Lazzeroni, Negri, Prandi) e intese fare il punto sulla situazione del congiuntivo per ognuna delle lingue prese in esame (italiano, francese, inglese, russo, spagnolo e tedesco), sia indagando sulle basi epistemologiche delle nozioni veicolate attraverso il congiuntivo, sia verificandone il processo storico di formazione.

Un'altra scommessa vincente dell'incontro riguardò la dimensione didattica del congiuntivo il cui impiego costituisce spesso un ostacolo nel quale inciampano gli studenti stranieri, ma talvolta anche i loro colleghi italiani impegnati nell'attività traduttiva verso una lingua straniera.

Protagonisti di quel convegno furono anche alcuni docenti triestini della SSLMIT che accolsero di buon grado il mio invito: Franco Crevatin, David Snelling, Maurizio Viezzi e, naturalmente, Maria del Carmen Sánchez Montero. La collega ispanista presentò una lunga e stimolante relazione mirata ad analizzare il gioco interattivo tra fattori linguistici ed extralinguistici che condizionano l'insorgere del congiuntivo nell'uso discorsivo⁴.

Dopo aver attentamente riproposto l'annosa questione del congiuntivo, che ha visto scendere in campo linguisti e grammatici favorevoli a soluzioni di tipi sintattico o semantico, l'indagine di Maria del Carmen Sánchez Montero si accentrò principalmente sulle prospettive di un approccio pragmatico. A suo

⁴ "L'uso del congiuntivo in spagnolo: tra sintassi, semantica e pragmatica", in *Intorno al congiuntivo* a cura di L. Schena, M. Prandi, M. Mazzoleni, 2002, CLUEB, Bologna, pp. 149-170.

dire una siffatta impostazione ha il pregio di soddisfare appieno uno studio comparato del congiuntivo giacché tiene nel debito conto molteplici fattori: la componente extralinguistica, il contesto situazionale, la forza illocutiva dell'enunciazione.

Con questo suo pregnante contributo si chiudeva una decennale condivisione di nuclei tematici che si coagulavano attorno alla straordinaria sostanza semantica veicolata dalla categoria verbale.

Sarebbe comunque un errore racchiudere la produzione di Carmen Sánchez Montero nel solo ambito della grammatologia. I suoi molteplici interessi hanno investito con la consueta curiosità d'indagine, sempre fondata su salda documentazione, altri settori tematici della scienza linguistica e traduttologica talvolta con incursioni anche nei territori della letteratura.

Mi limiterò ad accennare ad alcuni suoi interventi connessi all'accordo di cooperazione da me promosso tra la SSLMIT e il Centro Linguistico dell'Università Bocconi di cui ero direttore durante l'intero arco degli anni Novanta. Oltre alla disponibilità dei triestini in attività di sostegno ai corsi avanzati del Centro Linguistico e alla collaborazione dei bocconiani per argomenti economici scelti dai laureandi della SSLMIT, il periodico incontro tra i docenti delle due strutture era principalmente dedicato all'analisi dei linguaggi specialistici dell'economia, della finanza e del diritto.

Maria del Carmen Sánchez Montero non disertò mai questo consolidato appuntamento annuale che chiamava a raccolta i più autorevoli specialisti di queste discipline del nostro Paese e d'Oltralpe.

Un suo primo contributo (settembre 1994) intese focalizzare «le funzioni lessiche per riduzione» particolarmente per quanto attiene al linguaggio economico⁵. Puntuali le informazioni relative al processo storico e d'indubbio interesse l'investigazione contrastiva riguardante le sigle e gli acronimi a confronto. (Non esistevano al riguardo repertori bilingui cui attingere nella pratica traduttiva).

Seguirono altri due interventi di carattere giuridico. Il 5 e il 6 ottobre 1995 nel quadro del consueto incontro autunnale si ritrovarono in Bocconi traduttori e linguisti per discutere intorno alla lingua del diritto nell'ottica traduttiva. Maria del Carmen Sánchez Montero approfittò dell'occasione per commentare acutamente la traduzione italiana di alcuni esempi tratti da una sentenza

⁵ “Siglas, abreviaturas y otras formaciones reducidas (con especial aplicación al lenguaje sectorial de economía y comercio)”, in *Didattica delle lingue di specialità. Problemi e difficoltà traduttive*, (a cura di L. Schena), Milano, Pubbl. Centro Linguistico Bocconi, 1996, pp. 137-164.

spagnola riguardante il diritto del lavoro⁶. Fra le molteplici difficoltà poste dall'analisi contrastiva di un testo normativo o autoritativo riferite ai tecnicismi e alla corretta collocazione degli *items* lessicali nella lingua di arrivo, la collega indugiò sui problemi di carattere stilistico. Questo, a suo parere, lo scoglio di più difficile aggiramento poiché esige da parte del traduttore corrette soluzioni mirate a trovare un equivalente situazionale rispettoso delle forme rituali (*sui generis*) comportate dalla lingua bersaglio.

Tre anni dopo un nuovo Convegno di respiro internazionale mise a confronto in Bocconi (ottobre 1998) traduttori e i giuristi con il proposito di superare le incomprensioni dovute alla diversità degli strumenti di analisi messi in gioco dalle questioni inerenti all'interpretazione traducente e alla comparazione del linguaggio giuridico. Ancora una volta l'analisi proposta da Maria del Carmen Sánchez Montero era incentrata su di un testo legale: il ricorso di “*amparo*” non contemplato dall'ordinamento costituzionale italiano e il cui interesse mirava a suggerire la strategia traduttiva da applicare al contesto situazionale richiamato dal testo fonte. Procedimento traduttivo scandito in tre tappe: la fase ermeneutica relativa all'atto interpretativo del testo di partenza, quella intesa a ricercare l'equivalente nella lingua bersaglio e infine la ricreazione del modello di partenza in armonia con l'universo testuale della lingua bersaglio. Nell'ottica della didattica linguistico-giuridica un risultato felice comprovante la salda conoscenza di Maria del Carmen Sánchez Montero della intertestualità propria dei documenti giurisprudenziali.

Affido ora la conclusione alla memoria del cuore sicuramente condivisa da tutti i colleghi che la stimavano non solo per la sua personalità di studiosa ma anche per le sue qualità di animo. Nel suo modo di porgere, fatto di naturale cordialità e accattivante simpatia, era facile ravvisare la solarità della sua terra estremegna.

Era inoltre una lavoratrice indefessa che sapeva conciliare l'attenzione genuina rivolta alla ricerca con un operoso impegno didattico di cui non ebbe mai a lamentarsi. La sollecitudine didattica era per lei una sorta d'imperativo cui non sapeva sottrarsi, sempre pronta a soddisfare le legittime curiosità che le venivano rivolte dai suoi allievi.

Un impegno che ha onorato sin quasi alla fine senza mai disertare il suo posto di docente. Quando le proposi di scrivere una grammatica dello spagnolo sulla falsariga di un modello già applicato alla lingua francese e inglese per una collana da me diretta, mi informò del male che l'aveva aggredita. Non ricusò l'offerta chiedendo soltanto di prorogare i tempi di consegna. Le telefonai poco

⁶ “Attorno a una sentenza di diritto del lavoro”, in *La lingua del diritto. Difficoltà traduttive e applicazioni didattiche*. Atti del I convegno internazionale, (a cura di L. Schena), Roma, CISU, 1997, pp. 127-137.

prima che venisse a mancare e con l'abituale entusiasmo volle parlarmi del lavoro che aveva in animo di mettere in cantiere.

Maria del Carmen Sánchez Montero ci ha lasciato nel vigore degli anni e della sua piena maturità scientifica. Sopravvive però la sua opera ricca e regolarmente scandita nel tempo. Questo insieme d'indagini, talvolta corpose e non prive di esiti originali, la collocano con buon diritto nell'ancora ridotto ma valente gruppo di giovani ispanisti che, accanto al glorioso filone storico, stanno illustrando un nuovo e fecondo apporto italiano alla linguistica sincronica spagnola.

ALBERTO SEVERI
Università di Trieste

Due casi di modificazioni toponomastiche nella Val Dogna

1. Introduzione

La Regione Friuli Venezia Giulia, punto d'incontro di numerosi gruppi etno-linguistici, ospita, nel punto in cui la catena delle Alpi Carniche si incontra con i massicci montuosi delle Alpi Giulie, il territorio del Comune di Dogna.

Il capoluogo, Dogna, prende il nome dal torrente che scende lungo l'omonima valle e che esattamente in questa località si immette nel ben più importante fiume Fella, le cui acque confluiscono più avanti nel Tagliamento e quindi si riversano nel Mare Adriatico a pochi chilometri da Lignano.

La Val Dogna, si sviluppa, a partire dal capoluogo, in forma quasi lineare per una ventina di chilometri in direzione Est fino a raggiungere la Sella Somdogna, valico naturale verso l'alta Val Saisera, antico confine naturale con aree di influenza tedesca. Una zona caratterizzata da continui passaggi di popoli e genti diversi e da modificazioni anche evidenti causate dalle differenti influenze.

Per giungere a una valutazione il più possibile corretta delle origini e delle successive modificazioni dei toponimi è stato necessario giocoforza fare riferimento sia agli avvenimenti storici che hanno interessato questi luoghi, sia allo studio cartografico che ha dato la possibilità di una verifica particolareggiata e rendicontata della genesi degli stessi toponimi. La storia in quanto dà la dimensione di come possa venir influenzata un "zona di confine" dal passaggio di tanti e diversi popoli, la cartografia come documento sul quale sono stati memorizzati i cambiamenti toponomastici per i diversi periodi storici.

2. La storia

Le prime notizie storiche e certificate riguardanti la vallata risalgono all'epoca delle conquiste romane, all'incirca verso il secondo secolo a.C. Tuttavia la zona era già conosciuta e frequentata in epoca preistorica, come testimoniato da alcuni siti archeologici risalenti al "mesolitico", i quali rivelano le abitudini di genti nomadi che si accampavano nei pressi dei due larghi

passaggi che si aprono sulla valle (Sella Bieliga verso Nord e sella Somdogna verso Est) anche con il rinvenimento di strumenti litici¹

Notizie certe della presenza in zona di popoli legati alle tradizioni celtiche derivano dalla scoperta di oggetti bronzei, quali una spada a doppio taglio ritrovata nel 1865 nei pressi di Vidali conservata ora presso un museo viennese e una lancia presso Ponte di Muro².

Con la fondazione di Aquileia (181 a.C.), il Canal del Ferro, solco vallivo nel quale si immette la Val Dogna, viene interessato dal percorso di una grande strada consolare denominata *Belono* o *Beloio*, che facilitava il transito di merci e uomini verso il “Norico” (Gailtal e bacino del Danubio) attraverso le Alpi proprio lungo il percorso del fiume Fella, approfittando della quota altimetricamente poco elevata (816 m) della Sella di Camporosso (Tarvisio). A questo periodo si devono molto probabilmente far risalire i più antichi toponimi della zona come “Fella” e forse anche “Montasio”.

Tra il VI e l’VIII secolo d.C., genti appartenenti a tribù nomadi di slavi alpini invadono l’alta valle del Fella e si spingono fino in Carnia. Un gruppo più consistente entra nella Val Resia, dove costituisce un nucleo più stabile³. Giovanni Marinelli (1894: 156) riferisce che dalla permanenza di questi popoli sono risultati i toponimi come “Dogna”, “Mincigos”, “Bieliga”, “Prerit”, “Vissoch”. Tuttavia aggiunge che le testimonianze di un influsso slavo

oggi sono interamente scomparse dalle due valli di Dogna e Raccolana, le meno impervie fra le tre⁴, essendovi stati gli Slavi assorbiti dall’elemento friulano, più colto e più forte. In quelle le sole tracce di genti slave sono i cennati nomi locali, poche costumanze che vanno di giorno in giorno scomparendo e qualche tipo etnico.

Nei due secoli antecedenti l’anno 1000 questi territori vengono percorsi dai Franchi e da altri popoli che non si risparmiano in fatto di barbarie e atti di pirateria.

Dopo il 1015, l’intera zona viene data in concessione al Patriarcato d’Aquileia e, di conseguenza, all’Abbazia di Moggio. “Doygna” (Dogna) viene segnalata per la prima volta proprio in questo periodo nel *Census Tributarii*

¹ Ricerche effettuate dal dr. Andrea Pessina alla fine degli anni ’90.

² Vidali e Ponte di Muro sono entrambe località situate lungo il corso del fiume Fella, a poche centinaia di metri dal punto di confluenza tra il torrente Dogna ed il Fella. Di tali manufatti si rimanda a quanto scritto da Osterman (1894: 154) e Marinelli (1894: 286).

³ A questo proposito rimando ai vari lavori di carattere storico, etnografico e linguistico sulla Val Resia, come ad esempio quelli più recenti di Roberto Dapit.

⁴ Intendendo per terza la Val Resia che mantiene a tutt’oggi, come già detto, una parlata di origine slava.

Monasterio Mosacensi come uno tra i villaggi che versavano il loro tributo alla stessa Abbazia. (Cfr. Battistella 1903: 136)

Durante il XIV secolo, a causa del lento degrado del potere dell'Abbazia di Moggio e soprattutto delle incomprensioni e delle discordie tra i vari Abati ed i Patriarchi di Aquileia, la Repubblica di Venezia decide di intervenire personalmente per garantire e proteggere i suoi traffici mercantili da e verso la Germania. Nel 1420, l'esercito della Serenissima entra in Udine e viene annessa tutta la Patria del Friuli. Cinquant'anni dopo, la zona viene invasa per un breve periodo dai Turchi. Successivamente, durante i primi decenni del 1500, si susseguiranno attraverso il Canal del Ferro truppe provenienti dalla zona dell'Impero, respinte talvolta a fatica dai Veneziani.

Il secolo XVIII vedrà l'affermazione di una comunità stabile a Dogna, in quanto tra il 1724 ed il 1727 viene edificata, sul posto di un preesistente edificio sacro⁵, la chiesa parrocchiale dedicata ai Santi Lorenzo e Leonardo, anche se le mappe riportavano nella Val Dogna solo l'esistenza di "stauli", quindi abitazioni a carattere temporaneo.

Nello stesso lasso di tempo si attua finalmente un nuovo trattato tra il governo austriaco ed il Senato veneto per definire la linea di confine, siglato il 16 settembre 1756 e ratificato solo qualche anno più tardi. La prima mappa del Canale di Dogna che riporta i più antichi insediamenti di una certa entità è datata 1808⁶. Ciò conferma parzialmente l'ipotesi di Lago che

soltanto dopo il 1774, finalmente raggiunta la stabilità di confine e una maggiore tranquillità di vita, l'insediamento del Canale – che presenta migliori condizioni di clima rispetto al centro di Dogna, il quale non gode, ad esempio, dei raggi solari per ben quattro mesi all'anno – si sia trasformato da temporaneo a permanente. (Lago 1966: 36)

Infatti sono solamente di alcuni anni precedenti⁷, numerosi atti notarili di compravendita che citano località della Val Dogna.

A seguito delle battaglie connesse alla Campagna d'Italia promossa da Napoleone Bonaparte, i Francesi si allargano nel Nord-Italia, fino a giungere e ad occupare tutto il Friuli nel marzo del 1797; una divisione dell'Armée d'Italie agli ordini del generale André Messena passa per il Canal del Ferro, raggiunge Pontebba e travolgendo gli Austriaci prosegue fino a Tarvisio.

⁵ Già prima del 1605 esisteva una chiesa a Dogna (Marinelli 1894: 282).

⁶ Cfr. nota 10 del presente lavoro.

⁷ Un atto di compravendita di data 2 febbraio 1772 ed altri successivi rogati dal notaio Gio Domenico Martina in Dogna, attestano innegabilmente l'esistenza di località chiamate Chiouz, Costa Sacchetto, Chiut di Gus, Plechiza, Ronchischino, Chiut Tassotto, Mincigos, Chiout Ciquin. Cfr. ANA.

Con la pace di Leoben, i reparti dell'Armée iniziano ad abbandonare l'Italia e il 12 maggio la seduta del Maggior Consiglio decreta la fine definitiva della Repubblica Veneta. In ottobre i territori appartenuti alla Serenissima entrano a far parte dell'Impero Asburgico e il territorio del Canal del Ferro viene inserito nel neo-ducatato di Venezia.

Segue un nuovo passaggio attraverso la vallata dei reggimenti reclutati tra tutti i popoli dell'Impero diretti in Italia, come ad esempio i Cosacchi del Generale Suvaroff. Il trattato di Presburgo del dicembre 1805 sancisce il definitivo confine tra la sfera d'influenza della casa d'Asburgo e quella dell'Impero napoleonico, confine che nuovamente viene posto a Pontebba e sulla linea di vetta dei monti fra la Val Canale e la Val Dogna. La tranquillità dura poco, e nel 1809 si iniziano a percepire nuove tensioni tra i due grossi Imperi.

Il 13 maggio dello stesso anno l'esercito francese rientra nel Canal del Ferro, preceduto dalle retroguardie dell'esercito asburgico, le quali avevano distrutto ed incendiato tutti i ponti e le opere che consentivano un più agile percorso. Il 14, a due battaglioni del 22° reggimento di fanteria leggera al comando del maggiore Dagusani viene dato ordine di risalire la Val Dogna e, raggiunta Sella Somdogna, di calarsi alle spalle del nemico, arrivando a Valbruna (a quel tempo denominata col toponimo tedesco Wolfsbach). Secondo quanto riportato dal Foramitti (1999: 59) sul libro parrocchiale del piccolo paesino tedesco è rimasta traccia dei "molti, molti francesi" che improvvisamente ed inaspettatamente arrivarono nel borgo.

Dopo la pace di Schönbrunn del 14 ottobre 1809, tutta la zona della Val Canale, quindi da Pontebba in su, entra a far parte di una nuova provincia dell'Impero Francese: le *Provinces Illiriennes*, le Province Illiriche⁸.

I successivi risvolti della campagna di Russia, portano i francesi a ritirarsi negli anni immediatamente successivi dalla zona a favore degli Asburgo, che lentamente ne riprendono il controllo. Nel maggio 1814 il confine ritorna ancora una volta sul torrente Pontebbana, per cui la Val Canale si viene a trovare nell'Illiria ed il Canal del Ferro nel Lombardo Veneto, due province distinte dello stesso Impero.

Il 21 ottobre 1866, a seguito del risultato del plebiscito per l'annessione al Regno d'Italia, Dogna e tutto il Friuli entrano a far parte della nuova realtà amministrativa. La nuova frontiera viene tracciata con il trattato di Vienna, a ripercorrere quella che per tanti decenni aveva creato dispute tra la Serenissima ed il Vescovado di Bamberg.

Eccettuata la dislivello delle Alpi Carniche, l'intero sviluppo del confine era ben lungi dal seguire quella barriera naturale che separa non

⁸ Tale denominazione la troveremo anche sulle mappe del 1826, del 1830 e del 1846 come "Illirico" o "Regno Illirico".

solo le acque del bacino adriatico da quello danubiano, ma anche e soprattutto le rispettive aree di gravitazione culturale ed economica. [...] Il Veneto era stato ceduto all'Italia, ma su di essa l'Austria aveva voluto conservare l'assoluta superiorità strategica per poterla mantenere in stato di costante soggezione. (SAG 1968: 9)

Nel 1873 iniziano i lavori per la costruzione della ferrovia Pontebbana, che verrà inaugurata solo sei anni più tardi. Un breve periodo di tranquillità si presenta a cavallo dei due secoli, mentre si avvicina il primo conflitto mondiale.

Il 24 maggio 1915, vi è la dichiarazione di guerra dell'Italia all'Austria-Ungheria e le operazioni militari preparate già da tempo hanno inizio immediatamente.

Solo alla fine delle ostilità gli abitanti della valle rientreranno in possesso delle loro case. A poco a poco ricomincia la vita, che però subisce un contraccolpo tremendo a causa delle appena passate vicende belliche. Nonostante i miglioramenti apportati alla struttura della rete idrica (ogni borgo è dotato ora di una fontana) e quella viaria, dovuti alle necessità militari, si deve pensare a ricostruire, a risistemare al meglio le poche cose rimaste.

La vita nella vallata prosegue in modo abbastanza lineare seguendo le vicissitudini politiche e storiche fino al 1943, e precisamente fino al 28 novembre, quando il paese subirà la prima delle numerose incursioni aeree ad opera degli alleati, decisi a distruggere il grande ponte ferroviario che sovrasta il paese. Con il 1945 giunge la pace ed il periodo della ricostruzione, seguito da un lento ma inesorabile svuotamento del substrato umano, che lascia ampie fette di territorio a totale beneficio della fauna autoctona e dei pochi amanti della natura, come anche di alpinisti ed escursionisti.

3. La cartografia

La cartografia è il secondo dei due elementi essenziali utilizzati per poter ricostruire la toponomastica di questi luoghi. La catena montuosa, delimitata ad est dallo Jôf di Miezegnot e ad ovest dallo Jôf di Dogna, ha di fatto separato amministrativamente e politicamente per diversi secoli gli abitanti della Repubblica di Venezia⁹ a Sud da quelli del Vescovado di Bamberga¹⁰ a Nord.

⁹ Chiamata nel corso dei secoli anche La Serenissima, lo Stato Veneto.

¹⁰ L'Arcivescovado di Bamberga vantava il possesso di un triangolo di terra che comprendeva Villaco e si spingeva fino al confine sud-occidentale a Pontebba da un lato e al Passo del Predil dall'altro. Questa zona era stata ereditata nel 1007 dal vescovo Albuin von Säben che a sua volta l'aveva ottenuto nel 979. La proprietà di tale territorio durerà fino al 1759, anno nel quale verrà venduta al Regno

Le prime mappe reperite, che attestano in qualche modo l'esistenza di elementi orografici ed anche un inizio di frequentazione della zona, risalgono agli inizi del 1500: disegni ad acquerello elaborati durante il governo della Serenissima, soprattutto con lo scopo di segnalare zone boschive, denominate "Bosco di San Marco", quali territori demaniali di proprietà dello Stato Veneto, dove venir ad attingere materiale ligneo atto a costruire parti delle famose galee (remi, fasciame o anche alberi). Negli anni seguenti, fino al 1775, le mappe si interessano soprattutto della possibilità di definire stabilmente la zona di confine in un periodo in cui i territori a confine tra lo Stato Veneto e la terra carinziana erano fonte di contese e feroci dispute.

Una mappa del 1808¹¹, già citata nella parte storica, riproduce la valle di Dogna con i nomi dei borghi abitati. Ma la raffigurazione più antica e allo stesso tempo più rispettosa delle proporzioni e delle effettive dimensioni di tutto il territorio è la "Corografia del Distretto XV di Moggio" risalente al 1826¹².

Il 1888 è la data di edizione della carta topografica allegata da Giovanni Marinelli (1894) al volume da lui curato *Guida del Canal del Ferro*. Con una scala di 1:100.000, rende ben visibili, per quanto riguarda viabilità e toponomastica, i particolari riguardanti la Val Dogna.

Nel 1907 il Militär Geographischer Institut in Wien produce una carta topografica in scala 1:50.000 e nel 1925 Olinto Marinelli pubblica per la Società Filologica Friulana un'altra in scala 1:150.000; proprio da queste ultime due

dell'Austria. Verrà chiamato nel corso dei secoli anche terra di Carinzia, Stato Austriaco, Impero Austriaco, Impero Austro-Ungarico.

¹¹ Disegno ad acquerello: *Strade e Trozzi nel Distretto del Comune di Dogna*. Fondo Principale, Manoscritto 951, Biblioteca Comunale Joppi, Udine.

¹² L'esigenza di conoscere approfonditamente il territorio deriva dalle campagne militari napoleoniche. Operazioni di mappatura con tecniche raffinate di misurazione e rappresentazione, non solo della individuazione, ma anche della natura e dei dislivelli del terreno, portano a creare una mappa che utilizza diversi colori e simboli per i dettagli e le varie tipologie del suolo. Una griglia descrittiva a maglie sempre più strette copriva tutta la regione ed era ritenuta l'unica analisi corretta utile sia ai fini civili che militari. Il grande progetto napoleonico di mappatura non fu però ultimato, ma divenne la base per la costruzione di tutte le mappe geografiche elaborate nell'800.

Per la zona presa in considerazione, i rilevamenti vennero eseguiti tra il 1811 ed il 1813 (documenti originali non consultabili in quanto, a tutto il 2001, in fase di restauro). Su questi dati viene costruita nel 1830 la prima rappresentazione grafica denominata per convenzione "Mappa Catastale Napoleonica", di cui una copia è conservata presso l'Archivio di Stato di Udine. La successiva elaborazione del 1846, indicata come "Mappa Catastale Austriaca", può essere consultata sia presso l'Archivio di Stato di Udine, sia presso l'Ufficio Tecnico del Comune di Dogna.

carte è stato possibile mettere a confronto le modifiche viarie avvenute nel periodo del primo conflitto mondiale.

Nella seconda metà del XX secolo vengono costruite diverse carte topografiche rispondenti in modo ottimale alle esigenze escursionistiche e alpinistiche, anche se la “Carta Tecnica della Regione Friuli-Venezia Giulia” in scala 1:5.000, pubblicata nel 1986 presenta numerosi errori di stampa di carattere toponomastico. Ciò nonostante essa deve ritenersi, assieme agli aggiornamenti periodici, la base per qualsiasi studio approfondito del territorio, vista l’ottima definizione.

4. La toponomastica

Giovanni Marinelli nel 1894 (282-283) scriveva:

Dogna (426 m sul mare) è un comune di 1356 ab., che comprende tutta la popolazione di Val Dogna, divisa in parecchi miseri ciuts (Ciut di Pupe, C. di Guss, C. Goliz, C. Martin, C. Pupin, C. Zuguin, Ciut, Pleziche, Costa Sacchetto, Prerit) e le borgatelle di Mincigos, Plagnis, Ponte di Muro, Cuel (Colle), Vidali e Visocco con Piccol Colle. [...]

Il suo nome evidentemente è di origine slava (Dolina, Doligna), come altri della vallata (Plagnis? da planina, monte; Bieliga; Pleziche), però attualmente e *ab immemorabili* la sua popolazione è tutta friulana. Nulla si sa intorno la sua origine. [...] ¹³

Già alla fine dell’800 ci si chiedeva quindi da dove provenissero i toponimi di questa vallata; non meno interessanti di quelli della Val Resia e della Val Canale, di origini più decisamente slave. Ma già allora si poteva notare che, pur essendo la popolazione totalmente di origine friulana, i toponimi non corrispondevano perfettamente alla lingua parlata in questi luoghi.

Si è cercato quindi di capire, attraverso le documentazioni disponibili provenienti dalle varie epoche – mappe, carte topografiche, corografiche e geografiche e anche atti notarili – quando erano stati conati i diversi toponimi e quale provenienza o storia avevano avuto. Infatti, fin da una prima lettura sommaria, sono risultati evidenti i numerosi cambiamenti subiti dai singoli nomi di luogo nel corso del tempo.

Studi di toponomastica ristretti a questo territorio erano già stati fatti in passato, allargandosi a zone vicine come la Val Saisera e la Val Raccolana. Marinelli (1892: 130) osservava che certi toponimi, a causa della vicinanza delle zone d’influenza linguistica tedesca e slava, prendono denominazioni differenti,

¹³ Cfr. anche Frau (1978): “DOGNA, a. 1338 *Dogna*, ecc. (Corgnali), e torrente omonimo, [...] cfr. l’aggettivo sloveno *dolénji* ‘sito in basso’”, alla base di numerosi toponimi come Dolegna, Dolegnano, Dolina.

come per esempio il *Jôf di Montasio*, la cima più importante ed imponente di questa zona, diventa rispettivamente “per gli slavi e per i tedeschi l’*Huda baliza* e il *Prankofel*”.

Altri analisi specifiche su questo territorio erano state già eseguite nei primi anni del 1900 da Olinto Marinelli e Arturo Ferrucci e, successivamente, nel 1973 da Giuseppe Francescato. Nel presente lavoro cercheremo di dare una spiegazione alla facile modificabilità della denominazione di due località della Val Dogna: lo “stavolo” di *Rive de Clade*, *Ripa Daulada*, *Ripa Dacelada* o *Radada* e uno dei borghi a suo tempo più popolati della valle ora chiamato *Pleziche*.

4.1. Rive de Clade

In circa un secolo ha visto la forma originaria completamente stravolta: si tratta di una località posta sotto la parete Nord-Ovest del Jôf di Montasio, sulla riva sinistra del Torrente Dogna e adibita a stavolo, abitazione di tipo temporaneo utilizzata durante le stagioni intermedie.

Per la prima volta lo si trova citato in un atto notarile del 21 giugno 1779 (ANA), come ‘Riva da Clada’ e successivamente riportato nella mappa censuaria del “Catasto Napoleonico” del 1830 come ‘Ripa Daulada’ e anche ‘Dacelada’.

Fiammazzo afferma in una descrizione alpinistica della zona del 1885 che

dirimpetto all’In Pian¹⁴ v’è sulla grande carta Radada, che dai valligiani si chiama invece Riva da clada. (Fiammazzo 1885: 90)

Anche in altre cronache alpinistiche della fine dell’Ottocento (Ferri, Giusa, Lunazzo, Massarutto 1999: 78), venivano citati i casali “Radada”, ma questo nome era già di fatto una storpiatura del precedente Daulada.

La prima parte del toponimo, riva o ripa, starebbe ad indicare uno scoscendimento dal lat. *r i p a* ‘declivio’. Ricordiamo che proprio in questa zona, leggermente più a valle, era situata una cosiddetta “stua” o diga temporanea fatta di legname costruita appositamente per bloccare temporaneamente il corso del torrente e creare a monte un lago artificiale, nel quale scaricare i tronchi d’albero che venivano tagliati dai vari boschi di proprietà della Serenissima. Quando veniva raggiunto il carico stabilito, la “stua” veniva aperta e la massa d’acqua che nel frattempo si era accumulata, iniziava la sua corsa verso valle trasportando seco i tronchi galleggianti fino alla località, posta più a valle, adibita alla raccolta ed alla lavorazione del materiale.

¹⁴ Si tratta di un altro stavolo situato nella valle sulla riva orografica destra del torrente Dogna, ora denominato “I Plans”.

La parte invece riportata come “da Clada” o “Daulada” o “Dacelada” o ancora “Radada” potrebbe trovar origine dal lat. *t a b u l a t u m* ‘pianoro’; in effetti la località è situata al centro di un piccolo ripiano soprastante ripidi pendii, ora quasi completamente riconquistato dalla vegetazione ad alto fusto. Tuttavia, vista la stretta vicinanza a zone in cui esistono nomi di luogo di origine più decisamente slava, una derivazione dal termine slavo *kláda* ‘ceppo, tronco’ non può venir scartata.

In Dapit (1995: 103) troviamo che i toponimi del tipo *Kladje* o *Klada*

sono piuttosto diffusi e vengono ricondotti all’appellativo lett. *klada* ‘ceppo, ciocco, blocco di legno (SVI I: 257-258), sl. eccl. *klada* ‘*t r a b s , p e d i c a l i g n e a*’, prsl. **kolda* (ESSJ, II: 35). Si veda anche Pleteršnik (I: 400) *kladje* n. coll. ‘Blocke, Lagerholz, die Grundbalken’.

Francescato (1973: 294) sostiene che *clàdis* o *glàdis* rappresentano una variante di *clàde* “piante sradicate o tronchi per lo scivolo per il trasporto di legname”,¹⁵ esistendo anche in Carnia toponimi come ‘Gladègna’ e ‘Gladéit’. Anche Marinelli (1929: 11) nel confronto delle carte del Capellaris attesta l’esistenza di denominazioni come Cladnich, Claddie o Cladie nella vicina valle dell’Isonzo. Il toponimo avrebbe quindi diverse possibilità di una origine slava poiché esistono anche

OKLADA, un paio sul Carso (*klada*, ‘ceppo’ < **kolda*, HST), e *CLADIE*, *CLODIG*, *HLODIČ* sul Natisone (*hlod*, idem, HST **c h l o d ů*; cfr. PLET); ma concorre validamente *kladati* ‘recintare’ (informazione di P. Merkuš). (Desinan 1982: 281)

Tutti questi comunque (ceppo, tronco, scivolo, recinto) sono significati che ben si associano alla località stessa.

Emerge quindi che al termine originale e tuttora conosciuto dagli abitanti della valle sotto la forma Rive de Clade, è stata sovrapposta durante il secolo XIX una denominazione distorta e che solo agli inizi del ’900 si è ristabilito il toponimo autentico.

¹⁵ Cfr. Pirona Carletti Corgnali (1977). Interessante notare anche, come già detto, la vicinanza della località con la stua e il relativo bacino acquifero per la raccolta del legname. I tronchi tagliati venivano fatti scivolare fino allo specchio d’acqua proprio per mezzo di scivoli.

4.2. Pleziche

Già nelle mappe dell'inizio del '700 si trovano attestazioni dell'esistenza sulla riva destra del torrente Dogna di un rio di "Plecza", seguite poi nelle testimonianze cartografiche successive comprese tra il 1713 e il 1888 dai toponimi Plechiza, Pleciga, Pleziche. Nel pianoro compreso proprio tra il rio di Plechiza ed il torrente Dogna, ma ad una quota altimetricamente superiore, iniziò a costituirsi un piccolo borgo, Plechiza appunto, che raggiunse nel 1931 un numero di 25 abitanti.

Ettore Cappellari, nato e vissuto in gioventù in questo stesso borgo prima di essere costretto ad emigrare, dopo aver studiato la situazione del territorio, giunge alla conclusione che il toponimo derivi da *plet*:

"Plet" significa aiuola: piccolo spazio di terreno, per lo più a disegno, riservato nei giardini alla coltura dei fiori.
In questo caso specifico in questi "Plets" (termine plurale di "Plet") venivano coltivati ortaggi e tutto ciò che poteva servire per l'alimentazione. (Dogna 1999: 61-62)

Quindi un "luogo ricco di 'Plets'" secondo Cappellari, che continua ipotizzando come possano essere stati creati questi piccoli e numerosi appezzamenti di terreno; lui stesso racconta che ne ha contati più di ottanta attorno al borgo, prima che il bosco, lentamente riconquistasse il territorio. Attorno al piccolo borgo esistevano dei pascoli e quindi era necessario munirsi di stalle per ricoverare il bestiame. Col terreno di scavo di queste

venne realizzato il primo "Plet" per seminare verdure ed altro.
Il ripetersi di questi fabbricati diede vita, nel tempo, al moltiplicarsi qua e là dei "Plets", superando di gran lunga il numero delle case. (Dogna 1999: 62)

La voce *plet* corrisponderebbe in questo caso al friulano *blec* "toppa, pezzo di stoffa o altro per rattoppare; ritaglio, avanzo di stoffa ...". Medesimo significato si trova anche in *blèk, bléka*, 1. *krpa* (PLET I: 34). Il termine deriva dal medio alto tedesco *vlek* (antico alto tedesco *flek*, tedesco moderno *Fleck*) "pezzo di stoffa" (cfr. DESF 1984-1987: 232). Il significato è da intendere anche come "pezzo di terra" (DizTed 1971, II: 334). A conferma di ciò, anche Desinan (1982: 138) riporta

*Zablek*¹⁶ ('dietro il piccolo appezzamento')

¹⁶ Cfr. anche Dapit (1998: 37).

toponimo tuttora vivo in val Resia, nota per le sue palesi origini slave sia in fatto di lingua che di tradizioni¹⁷.

Tuttavia il toponimo potrebbe prendere origine da *pleče* “spalle” come è spesso documentato in area slava

[...] PLÉČACA (nom. pl.) corrisponde al diminutivo dell'appellativo che nel dialetto del Torre appare come PLÉČE ‘spalle’ e nella lingua lett. come PLEČE n. ‘perna, scapula’, cfr. sl. eccl. ant. PLEŠTE, prsl. *PLET’E n. (cfr. ESSJ III 52). Secondo Bezlaj nella toponomastica slava la base PLEČE avrebbe una diffusione limitata all’ambito sloveno, croato e serbo (SVI II 95). (Dapit 1995: 155)

Detto questo riesce più facile spiegare l’inversione sillabica che il nome di questo borgo ha sostenuto verso la fine del secolo scorso; molti sono infatti nelle vallate contermini i nomi di luogo che finiscono con il suffisso formativo “-izza” o “-ica” in slavo (ad esempio Carnizza, Strachizza, Stolvizza o Solbica in val Resia, ecc.) derivanti quindi dai precedenti insediamenti di genti dalla parlata slava; in effetti nella mappa del Pantaleoni del 1713 appare un ‘Rio di Plecza’ e in un atto notarile del 26 aprile 1767 (ANA) compare “Plechiza”.

La modificazione del nome avviene verso la metà del XIX secolo con l’amministrazione austriaca, in quanto sulle mappe censuarie del “Catasto Austriaco” datate 1846, il toponimo viene riportato sia con la originale scrittura “Plechiza” sia nella versione attualmente pronunciata e scritta “Pleziche”. Più che di inversione sillabica, come potrebbe sembrare ad una prima lettura, si tratta molto più probabilmente di una modificazione grafica della pronuncia di un nome di evidente origine slava. La lettera “c” in quelle lingue viene pronunciata infatti come “z”. Allo stesso modo il suffisso in -izza ha subito una trasformazione inversa venendo reso graficamente di fatto come -ica.

Dall’analisi cartografica tale cambiamento si è sviluppato a partire dal 1830, come provato dalle modificazioni riportate dalla “Mappa Catastale Napoleonica”. Dal 1888¹⁸ il toponimo non ha più subito variazioni e viene tutt’oggi utilizzato.

5. Conclusioni

Il significato originale dei due toponimi qui descritti può venir quindi fatto risalire al periodo in cui la zona venne invasa dagli slavi alpini. I toponimi poi sono stati accolti e modificati dalla cultura friulana che ha definitivamente e stabilmente preso possesso di queste località.

¹⁷ Cfr. Dapit 1995, 1998.

¹⁸ Cfr. Marinelli (1894).

Non tutti i toponimi della vallata hanno una simile provenienza storica; quelli più recenti infatti, conosciuti a partire dall'inizio del 1800 quando si acquisì una stabilità confinaria e di insediamento nella stessa Val Dogna sono di più sicura provenienza friulana. Anche il numero degli stessi nomi di luogo è aumentato proprio a partire da questo periodo.

Altri toponimi invece, attualmente scomparsi nelle descrizioni attuali ma presenti in mappe antecedenti l'inizio del XIX secolo (es. "Rop Rainuz") sono anch'essi di origine slava. Non mancano tuttavia ricorrenze, allo stesso modo ora dimenticate, che sono invece di chiara provenienza friulana (es. "Zove Rosso"). Successivi studi potranno far luce su questi e altri aspetti della toponomastica davvero interessante di questa valle ormai "quasi abbandonata" delle Alpi Giulie.

Bibliografia

- ANA *Archivio Notarile Antico*, buste n. 1989 (notai Compassi Gio Pietro e Madalini Giovanni) e buste n. 1990-1993 (notaio Della Martina Gio Domenico), Udine, Archivio di Stato.
- Battistella A. (1903) *L'abbazia di Moggio, Memoria storica documentata*, Udine, Doretti.
- Dapit R. (1995) *Aspetti di cultura resina nei nomi di luogo, 1. Area di Solbica/Stolvizza e Korito/Coritis*, Padova, CLEUP.
- Dapit R. (1998) *Aspetti di cultura resina nei nomi di luogo 2, Area di Osoanë/Oseacco e Učja/Uccea*, Padova, CLEUP.
- DESF (1984-1987) *Dizionario etimologico storico friulano*, Udine, Casamassima.
- Desinan C.C. (1982) *Agricoltura e vita rurale nella toponomastica del Friuli-Venezia Giulia*, Centro per lo Studio del Paesaggio Agrario, Istituto di Geografia, Università di Udine, Pordenone, Grafiche Editoriali Artistiche Pordenonesi, 2 voll.
- DizTed (1971) Bidoli E. e Cosciali G., *Dizionario Italiano/Tedesco Tedesco/Italiano*, Torino, Paravia.
- Dogna (1999) *Dogne si conte ... cu le vos dai nonos*, Tolmezzo, Casa Editrice Palantir.
- ESSJ (1976-1995) *Etimološki slovar slovenskega jezika*, I-III, Ljubljana, Mladinska Knjiga.
- Ferri C., Giusa A., Lunazzo M., Massarutto A. (1999) *Alpi Giulie. Itinerari alpinistici dell'Ottocento*, Le Guide, Gorizia, Libreria Editrice Goriziana.
- Ferrucci A. (1930-31) "Toponomastica del Gruppo del Montasio", *In Alto*, XLI-XLII, pp. 23-25.

- Fiammazzo A. (1885) “Da Dogna a Tarvis”, *Cronaca della Società Alpina Friulana*, V-VI, pp. 89-92.
- Foramitti P. (1999) *L'Assalto. Malborghetto 1809 tra gli Asburgo e Napoleone*, Udine, ed. del Confine.
- Francescato G. (1973) “Appunti sui nomi geografici delle Alpi Giulie”, *In Alto*, pp. 290-296.
- Frau G. (1978) *Dizionario Toponomastico del Friuli-Venezia Giulia*, Istituto per l'Enciclopedia del Friuli-Venezia Giulia, Udine, Arti Grafiche Friulane.
- Lago L. (1966) “I ‘chiòuz’, piccole sedi del canale di Dogna (Friuli nord-orientale)”, *Rivista Geografica Italiana*, anno LXXIII, fasc. I,
- Marinelli G. (1881) *Saggio di Cartografia della Regione Veneta*, Venezia, Naratovich [ripr. facs. dell'or., Forni, Sala bolognese (Bo)].
- Marinelli G. (1892) “Istituto geografico militare italiano. *Chiusaforte*. Tav. di campagna. Foglio 14, sez. SE. della «Carta d'Italia» Scala 1:50000”, *In Alto*, III, pp. 129-130.
- Marinelli G. (a cura di) (1894) *Guida del Friuli II. Guida del Canal del Ferro o Valle del Fella (Tagliamento)*, Udine, Società Alpina Friulana [rist. dell'or., Udine, Del Bianco, 1982].
- Marinelli O. (1904) “I monti del Friuli nelle carte geografiche del secolo XVII”, *In Alto*, XV, 1, pp. 1-6 e 17-19.
- Marinelli O. (1907) “Due vecchie carte conservate a Dogna e la nomenclatura orografica dei gruppi del Mittagkofel, del Wischberg e del Montasio”, *In Alto*, XVIII, pp. 17-22 e 26-28.
- Marinelli O. (1908) “Una nuova carta delle Alpi Giulie”, *In Alto*, XIX, pp. 6-7.
- Marinelli O. (1910) “I monti del Friuli nelle carte di Volfango Lazio, 1561”, *In Alto*, XXI, pp. 49-52.
- Marinelli O. (1916) “I monti del Friuli in alcune carte geografiche manoscritte del secolo XVIII”, *In Alto*, XXVII, pp. 29-36.
- Marinelli O. (1929) “I monti del Friuli nelle carte geografiche del secolo XVIII”, *In Alto*, XL, pp. 1-13.
- Osterman V. (1894) “Una pagina di storia”, in *Guida del Friuli II. Guida del Canal del Ferro o Valle del Fella (Tagliamento)*. A cura di G. Marinelli, Udine, Società Alpina Friulana, pp. 154-170.
- Pirona G.A., Carletti E., Corgnali G.B. (1977) *Il Nuovo Pirona, Vocabolario Friulano*, Reana del Rojale (Ud), Società filologica friulana [I^a ed. Udine, 1935].
- PLET Pleteršnik M. (1894-1895) *Slovensko-nemški slovar*, I-II, Ljubljana, Katoliska Tiškarna.

- Severi A. (2001) *La Val Dogna (Canal del Ferro): caso emblematico di abbandono delle Alpi Friulane*, Tesi di Laurea non pubblicata, Trieste, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Trieste.
- SAG (1968) Società Alpina delle Giulie, *La Grande Guerra sulle Alpi Giulie*, Trieste, Stabilimento Tipografico Nazionale.
- SVI Bezljaj F. (1956-1961) *Slovenska vodna imena*, I-II, Ljubljana, SAZU.

PIERGIULIO TAINO
Università di Trieste

Problemi ortografici e semantici in un lemmario tedesco-italiano dei comparti economici

Il traduttore di un lemma è di norma il significato “zero”, cioè quello più anonimo che va completato nel contesto o interpretato, se possibile, analizzando la formazione della parola. Per *Betrag* i dizionari registrano importo, somma, però nel diritto tributario *Freibetrag* significa quota esente, abbattimento alla base, detrazione, (quota di) reddito non imponibile, franchigia, esenzione. Si può citare come paradigmatico, fra i molti possibili, il sostantivo *Ausgleich*, tradotto solitamente con perequazione, conguaglio, compensazione: dunque *Rentenausgleich* va inteso, anche esaminando la configurazione del composto e traducendo le singole componenti, perequazione pensionistica, conguaglio del trattamento di pensione. In questo caso la *Wortbildung* “funziona”. Anche *Ausgleich der zyklischen Schwankungen*, compensazione delle oscillazioni cicliche, non presenta particolari difficoltà di comprensione; l’utente inesperto incontra invece qualche intoppo con il sintagma *Ausgleich des Kontos*, (nuovo) attivo del conto, o con *Ausgleich der Rechnung*, saldo della fattura. Il termine *Länderfinanzausgleich*, conguaglio finanziario interregionale, che in apparenza si traduce agevolmente, richiede invece una precisa preinformazione, perché coinvolge il concetto della *Finanzkraft der Länder*, la capacità di spesa delle “regioni” e la legge che prevede dotazioni finanziarie per ogni *Land* non inferiore al 92 per cento della media nazionale. *Lohnausgleich* significa conguaglio salariale o retributivo in generale e poi, con un successivo passaggio, integrazione salariale o salario pieno; *Inflationsausgleich* ha due possibili esiti: il primo è, avendo come limite d’uso la finanza aziendale o la pubblica amministrazione, l’adeguamento per l’inflazione nel caso di un finanziamento ritardato; il secondo, nel diritto tributario, è la detrazione operata dal contribuente per effetto della perdita di valore del denaro che ha gonfiato l’imponibile. Un esempio: «Es geht um jährlich 2,5 Mrd. Euro plus einen künftigen Inflationsausgleich» (*Handelsblatt*, 12 ottobre 2004). Dunque, traducendo un testo con l’aiuto di un dizionario specialistico, si scopre che spesso il significato utile in quel contesto non c’è, perché il termine ha un valore ogni volta diverso a seconda del comparto.

La lingua standard è oggi influenzata in misura massiccia dal lessico dell’economia, perché i consumatori sono molto più informati di un tempo sulle problematiche dei settori specifici. Ne è riprova il gergo finanziario, diventato

familiare a molti piccoli risparmiatori che in passato si erano sempre tenuti lontani dalla Borsa e dagli impieghi mobiliari. Investitori istituzionali – banche, società, grandi clienti, Stato, regioni, fondi comuni – e amministratori del risparmio gestito con partecipazioni in azioni e *bond* coinvolgono un pubblico vasto nell'acquisto di prodotti finanziari. Le discussioni sull'andamento dei mercati sono all'ordine del giorno anche sulla stampa non specializzata: «Die Verzinsung des eingesetzten Kapitals – ROCE – liegt mit 1,8 Prozent unter der Planzahl von 2,7 Prozent», riporta la *Frankfurter Allgemeine Zeitung* all'interno di un'intervista al presidente della Deutsche Bahn, Hartmut Mehdorn, del 24 settembre 2004. Le variabili dell'economia hanno acquistato un'evidente centralità nell'informazione di massa, che non sempre si assume l'onere di contribuire a formare il pubblico, spiegando termini e relazioni casuali. Ai rapidi progressi in tutte le aree del sapere si accompagna in ogni caso un'accelerazione nel divulgare le conoscenze. E ancora, all'interno delle singole discipline si assiste a una sempre maggiore specializzazione e astrazione. Una conseguenza ne è, fra le altre, il processo veloce di invecchiamento del materiale terminografico. La singola tiratura delle opere specialistiche dovrebbe allora essere limitata per permettere aggiornamenti costanti e ristampe ravvicinate con l'inclusione dei nuovi termini, in particolare sintagmi nominali complessi o fraseologismi.

È ormai universalmente riconosciuto che per ben tradurre i testi specialistici è necessario disporre sia di conoscenze linguistiche che di competenze settoriali, con una dinamica che è in un rapporto direttamente proporzionale al grado di specializzazione. L'esperto della materia incontra generalmente poche difficoltà nell'interpretare la terminologia propria del comparto e ne trova di maggiori nella comprensione delle strutture sintattiche meno note della lingua standard. Il traduttore di formazione linguistica, viceversa, deve concentrare i suoi sforzi nella comprensione dei concetti presenti nel testo di partenza, rappresentati da un certo numero di termini, e nell'individuazione di equivalenti che esprimano un argomento identico o affine nella lingua d'arrivo. In questo lavoro di precisione non sempre trova un aiuto valido nei dizionari specialistici tradizionali con un lemmario di partenza contrapposto a una lista di traducenti che, nelle intenzioni, è in rapporto di uno a uno.

È tipica dei vocabolari bilingui di settore pubblicati in Germania – prevalentemente dal tedesco all'inglese – l'assenza di fraseologia: accanto al termine viene registrato l'equivalente senza contestualizzazione; qualche volta il lemma è accompagnato da una breve parafrasi in corsivo, come in *vorausseilender Indikator*, tradotto con *forward looking indicator* o *leading indicator* e spiegato fra parentesi come *Indikator, der Prognosen ermöglicht*. La citazione è tratta dal più recente dizionario Pons tedesco-inglese della Klett, *Fachwörterbuch - Banken, Finanzen und Versicherungen* (Mutscheller et al. 2002). *Gesamt-*

wirtschaft è tradotto, nella stessa opera, con *economy as a whole* e *overall economy*, *Volkswirtschaft* semplicemente con *economy*, mentre il valore vero sarebbe, una volta indicati i limiti d'uso, in un caso, economia politica e, nell'altro, quello della macrocontabilità (la *volkswirtschaftliche Gesamtrechnung*), economia nazionale, sistema economico, il che, fra l'altro, andrebbe a coprire in parte, come quasi-sinonimo, il significato di *Gesamtwirtschaft*. I dizionari bilingui tedesco-italiano in commercio sul nostro mercato non registrano molti degli ingressi più attuali: un esempio per tutti è *Fallpauschale* (*Krankenhaus-Fallpauschale*), costo forfetario del singolo ricovero in ospedale o di un intervento chirurgico standard, un altro termine il cui significato non è ricavabile con l'analisi della *Wortbildung*. Spesso mancano però anche dati fondamentali più antichi come *angebots- / nachfrageorientierte Wirtschaftspolitik* o *aktive Arbeitsmarktpolitik*.

Insomma, trovato il lemma, l'utente ha bisogno in molti casi di altre informazioni che lo rendano edotto sull'effettivo grado di equivalenza a livello concettuale e pragmatico e non solo sul piano linguistico: è sbagliato tradurre *Gewerbe* con attività industriali, perché, così facendo, si esclude ogni altro elemento o fattore che contribuisce alla formazione o all'incremento del Pil (che valore avrebbero allora i composti come *Kfz-Gewerbe* o *gewerbelos*?). Lo stesso vale per *Gewerbesteuer*, un'imposta comunale con una riallocazione allo Stato, equivalente all'ex Iciap, che in realtà, fino al 1998, colpiva non solo le imprese, ma anche chi esercitava arti e professioni. L'italiana Iciap è stata poi inglobata nell'Irap, cui sono assoggettate le attività produttive in generale.

Le raccolte terminografiche possono soddisfare queste nuove esigenze a condizione che i motivi pratici, per esempio quelli imposti dall'editore, non pongano limiti troppo rigidi alla quantità di dati da immettere per precisare le voci, laddove ce ne sia bisogno, o che i traduttori possano essere più d'uno a seconda dei settori di riferimento. Quando serve, va fornita in aggiunta un'informazione di carattere concettuale ed eccezionalmente la versione inglese, se molto usata – *switching* per *Umschichtung*, *profit warning* per *Gewinnwarnung* – in modo da offrire al traduttore, nei limiti del possibile, la certezza che il termine della lingua d'arrivo indica effettivamente il concetto parallelo e precisare con quale grado di equivalenza.

Caratteristiche di una raccolta terminografica

- Fra i criteri irrinunciabili che l'utente deve esigere si possono ricordare:
- l'estrapolazione dei termini avvenga da un *corpus* di testi predefiniti e non da liste, *thesauri* o altro, proprio perché, se concettualizzati e contestualizzati, i lemmi sono più facilmente comprensibili nel loro significato autentico anche al terminologo; d'altra parte, estrapolando i termini da un contesto, il

compilatore ha anche, qualora sia indispensabile, almeno un esempio per la fraseologia;

- la preferenza sia data alle definizioni originali estratte dai testi di riferimento, nei casi in cui le si voglia inserire.

Un lemmario tedesco deve tener conto delle varianti ortografiche, quelle tradizionali e quelle dettate dalle nuove norme volute dalla riforma: *Scheinselbstständiger* compaia sulla stessa riga di *Scheinselbständiger* e *Schadenersatz* richiami *Schadenersatz* (*Schaden-Ersatz*), senza elemento di raccordo¹. Quanto detto non vale per termini come *Platzierung*, collocamento, corretto dalla nuova ortografia sulla base di *Platz* (precedentemente era *Plazierung*) e vale invece per *Potenzial*, che mantiene anche la vecchia forma *Potential*, con i corrispondenti aggettivi *potenzial* e *potential*. La raccolta del materiale deve contemplare anche molte abbreviazioni, svolte in forma estesa, e rimandi espliciti a sinonimi o, come s'è detto, a termini inglesi molto usati in Italia e in Germania (*Par Value*, valore nominale), a concetti sovraordinati o coordinati. Anche le limitazioni geografiche sono importanti, se riguardano lemmi come *Wertschriften*, forma svizzera di *Wertpapiere*, *Polizze*, termine austriaco per *Police* e *Obligation*, che, pur essendo presente in tutti i Paesi di lingua tedesca, nelle Borse elvetiche ha un uso più frequente di *Schuldverschreibung*.

La monoreferenzialità terminologica è un obiettivo da perseguire giorno per giorno e che sarà sempre imperfetto e non assoluto. Intanto, la tendenza all'univocità semantica in un dato contesto specialistico implica il non ricorso all'omonimia, alla sinonimia e alla polisemia, al contrario della lingua comune, dove la designazione di concetti diversi con la stessa parola è un elemento fondamentale di economia linguistica. Il concetto omonimo o sinonimo non deve, di regola, essere presente nello stesso settore; negli altri comparirà, ma con valore diverso: si pensi a *speichern*, *Speicher*, *Speicherung* e *Betriebssystem* e ai significati che questi lemmi hanno assunto in informatica (memorizzare, memoria, salvataggio, sistema operativo), o alle metafore economiche.

Se una parola è un termine in un determinato testo settoriale è sostituibile solo con la sua definizione. Questo equivale a dire che, proprio per definizione, i termini si sottraggono a ogni possibile riformulazione diversa dalla parafrasi o da un'elencazione esemplificativa: invece di possessore, *Halter*, che, dal punto di vista giuridico, non è sempre e soltanto il proprietario, per esempio di un immobile o di un'auto (*Immobilien- / Autobesitzer*), ma chi ha il potere su una cosa che si manifesta in un'attività corrispondente all'esercizio della proprietà o di altro diritto reale, si può indicare, come fa il legislatore italiano con le istruzioni per il pagamento dell'Ici, «il proprietario dell'immobile, oppure il

¹ Sui problemi ortografici connessi alla *Fugenlautung* si rinvia ai contributi di, Fleischer/Barz 1995, Eisenberg 1998, Horst 1998, Eichinger 2000, Wegener 2003 e Taino 2005.

titolare del diritto di usufrutto, uso o abitazione sullo stesso»². Per lo specialista esiste una differenza fra *Währung*, moneta («Geld eines Landes oder einer Ländergruppe»), *Sorten*, divise estere («Im Bankgeschäft übliche Bezeichnung für ausländische Banknoten und Münzen»), e *Devisen*, crediti in denaro esigibili, esposizioni di banche («Auf ausländische Währung lautende und im Ausland zahlbare Geldforderungen, besonders Bankguthaben, Schecks und Wechsel») (Wyler 1994).

Piuttosto che ricorrere a un sinonimo o a una parafrasi, la tendenza delle lingue speciali nelle tipologie di testi molto vincolanti (normativi, scientifici e tecnico-operativi) è quella di ripetere il tecnicismo, causando talvolta scelte stilisticamente ineleganti:

Auch die Deutsche Bahn will langfristig Staatsgelder sichern. Sie will im Hinblick auf die Börsengangpläne eine langfristige Finanzierungsvereinbarung abschließen (Handelsblatt, 20.09.04).

Dieter Ludwig, Vizepräsident des VDV (Verband Deutscher Verkehrsunternehmen), Chef der Verkehrsbetriebe in Karlsruhe und der Albtal-Verkehrsgesellschaft und Folkert Kiepe, Verkehrs-Beigeordneter des Deutschen Städtetages formulieren drastischer: Unser blühender Nahverkehr verrotet systematisch (ibid.).

Haben sich in einem Verfahren vor dem Sanktionsausschuss (§ 20 BörsG) Tatsachen ergeben, welche die Rücknahme oder den Widerruf der Zulassung nach §§15-18 rechtfertigen, so ist das Verfahren an die Geschäftsführung abzugeben. Die Geschäftsführung ist berechtigt, in jeder Lage des Verfahrens von dem Sanktionsausschuss Berichte zu verlangen und das Verfahren an sich zu ziehen (Börsenordnung für die Frankfurter Wertpapierbörse, § 3).

Übersteigt die Summe der negativen Einkünfte den nach Satz 3 ausgleichsfähigen Betrag, sind die negativen Summen der Einkünfte aus verschiedenen Einkunftsarten in dem Verhältnis zu berücksichtigen, in dem sie zur Summe der negativen Einkünfte stehen. Bei Ehegatten, die nach den §§ 26, 26b zusammen veranlagt werden, sind nicht nach den Sätzen 2 bis 5 ausgeglichene negative Einkünfte des einen Ehegatten dem anderen Ehegatten zuzurechnen, soweit sie bei diesem nach den Sätzen 2 bis 5 ausgeglichen werden können (Einkommensteuergesetz, EstG, § 2).

Nuove formazioni terminologiche

Mai come oggi si assiste a un'enorme circolazione di innovazioni, concrete e concettuali, e a una crescente interdipendenza fra le discipline scientifiche, che

² Si veda per questo anche Cortelazzo 2004: 77.

rendono sempre più necessario disporre, all'interno del comparto, di termini monosemici per una comunicazione efficace, efficiente e non ambigua.

Per denominare in modo non equivoco ed economico concetti, oggetti e attività, oltre a utilizzare termini della lingua comune senza variazioni di significato, accanto ad altri della lingua standard rideterminati semanticamente con un senso più specializzato (seguendo, per esempio, il principio della *Bedeutungserweiterung*), e voci tratte da altre lingue settoriali (per esempio la terminologia della statistica applicata all'economia politica o alle relazioni industriali o alla politica del lavoro), le lingue speciali ricorrono a neoformazioni coniate con procedimenti di costruzione lessicale improntati alla sistematicità e all'univocità. I neologismi possono avere forma di sigle, acronimi o simboli che possono trasformarsi in vere e proprie unità lessicali: LIBID, *London Interbank Bid Rate*, *Londoner angebotener Interbank-Zinssatz*, LIBOR, *London Interbank Offered Rate*, *Londoner Interbanken-Zinssatz*, LIFO, *last in, first out* (ultimo entrato, primo uscito, metodo per valutare l'incremento annuo delle scorte, *Methode zur Bewertung des Bestandszuwachses pro Geschäftsjahr*), LOIFO, *lowest in first out* (entrato al prezzo minore, primo uscito, *die zu einem geringeren Preis angeschaffenen Bestände werden zuerst ausgelagert*), NASDAQ, sistema di quotazione dei titoli tecnologici alla Borsa di New York, Xetra-DAX, indice telematico di Francoforte, *cif, cost, insurance, freight* (*Kosten, Versicherung, Fracht*), *cif.ci, cost, insurance, freight, commission and interest* (*Kosten, Versicherung, Fracht, Gebühren und Zinsen*), *Stustadt* per *Studentenstadt*, *Stabi* per *Staatsbibliothek*, *Buba* per *Bundesbank*, *IS-Kurve* per *Investment-Saving-Kurve*, curva investimento-risparmio, e infine simboli che possono trasformarsi in unità anche relativamente complesse: *Y-Ineffizienz*. Su queste basi si costruiscono poi anche composti come *Libor-Zuschlag*, scarto dal Libor (interesse addizionale), *Nasdaq-Index*, indice Nasdaq, o *Xetra-Werte*, titoli dello Xetra.

Esempi di derivazione tramite affissazione sono termini come *gesetzwidriges Verfahren*, procedimento illegittimo, sul modello di *gesetzmäßiges Verfahren*, procedimento legale, o voci come *unangreifbarer Beweis*, prova inoppugnabile, *unveränderter Index*, indice invariato, *asymmetrisches Verfahren*, procedura asimmetrica, *asymmetrischer Algorithmus*, algoritmo asimmetrico, *Deplatzierung*, delocalizzazione, che ha lo stesso valore di *Verlegung* (*Betriebsdeplatzierung ins Ausland*), *Entlastung*, sgravio, *Entindustrialisierung*, deindustrializzazione, *Entkartellisierung*, decartellizzazione, *Entherrschungsvertrag*, contratto di decontrollo / accordo di scorporo, che presentano, in un caso, prefissi negativi quali *un-* o *a-* per creare antonimi, e, nell'altro, privativi come *de-*, *ent-* o *ver-*.

I composti sintagmatici rappresentano un meccanismo molto produttivo nelle lingue speciali: *Pufferspeicher*, memoria tampone, *Bankkreislauf*, circuito

bancario, *Versicherungskreislauf*, circuito assicurativo, del tipo nome + nome; *Frühindikator*, indicatore preventivo / anticipatore, *Frühverrentung*, prepensionamento, *Hauptspeicher / Arbeitsspeicher*, memoria principale, dove si ha la combinazione aggettivo + sostantivo; *stochastische Variable*, variabile stocastica / aleatoria, *integrierte Schaltung*, circuito integrato, *dynamischer Speicher mit wahlfreiem Zugriff*, memoria dinamica ad accesso casuale, costituiti da due o più elementi morfologicamente autonomi, combinati in maniera inseparabile all'interno dell'unità sintattica.

Termini come *Walras-Gleichgewicht* (equilibrio di Walras, dal nome del fondatore della teoria marginalistica, ovvero dell'utile marginale), *Modigliani-Miller-Theorem (Trennungstheorem)*, teorema di Modigliani-Miller (o della separazione), *Bernoulli-Verteilung (Binomialverteilung)*, distribuzione di Bernoulli o binomia, *Fibonacci-Sequenz*, sequenza di Fibonacci, *Keynesische Nachfragesteuerer*, fautori keynesiani della domanda, *Student-Verteilung (t-Verteilung)*, distribuzione di Gosset, *Eucken-Theorie (Theorie der Ordnungspolitik)*, teoria di Eucken o del moderato liberismo della Scuola di Friburgo, *Marshall-Theorie (Theorie des Grenznutzens des Kapitals)*, teoria di Marshall o dell'utilità marginale del capitale, sono testimonianza del frequente ricorso a eponimi, dove si riproduce il nome di un economista che ha osservato e descritto un fenomeno, ideato un criterio o applicato un teorema.

Altrettanto importanti come procedimenti tipici di formazione delle parole nelle lingue speciali sono le metonimie come *Raiffeisenbank*, banca di credito cooperativo, *Lombardsatz*, tasso lombard / tasso anticipi, *Lombardgeschäft*, anticipazione su pegno, e *Lombard-Warnmarke*, direttiva (precauzionale) per i crediti lombard, l'uso e la lessicalizzazione di sigle: BIP, *Bruttoinlandsprodukt*, Pil, Prodotto interno lordo, MKB, *Mittel- und Kleinbetriebe*, Pmi, Piccole e medie imprese, oltre alla fusione di lessemi per formare un solo termine: *Minimax-Kriterium*, criterio del minimax.

Prestiti

A causa della dimensione internazionale in cui si è svolta la ricerca negli ultimi decenni e delle caratteristiche del termine tecnico di a) definirsi sulla base di un rapporto diretto con l'oggetto denotato, b) tendere alla monosemia nel settore specialistico e c) passare da una lingua all'altra insieme all'oggetto o al fenomeno descritto, quella dei prestiti è certamente una categoria molto importante. Tali varianti presentano infatti il vantaggio di essere funzionali alla comunicazione scientifica perché rimangono isolate da tutti i campi semantici diversi da quello in cui vanno a collocarsi contribuendo così alla monoreferenzialità.

I prestiti possono assumere quattro forme:

- il termine viene assorbito senza subire modifiche (prestito non integrato): *Scanning*, *Provider* (sinonimo di *Anbieter*, fornitore d'accesso, con ampliamento di significato del lemma tedesco nel nuovo settore), *Saving*, *Clearing*, *Rating*, la valutazione delle temute agenzie, le *Rating-Agenturen*, come la Standard & Poor's e la Moody's. Si tratta di voci ricche di composti (*Saving-Aktien*, *Sparaktien*, azioni di risparmio, *savings shares*, *Rating-Herabsetzung*, *Rating-Rückstufung*, abbassamento / declassamento del rating), *Clearing-Guthaben*, disponibilità in *clearing*, *Clearing-Haus*, centro *clearing*, stanza di compensazione). Alcuni termini presentano modifiche minime per un adattamento parziale all'ortografia tedesca: *Direktbanking*, *banking* diretto / operazioni bancarie dirette, *direct banking*, *Prepaid-Karten*, carte prepagate, *prepaid cards*, *Okkurrenz*, occorrenza, *occurrence*, *Kreuzmanagement* (*Kreuz-Management*), *management* incrociato, *cross management*, *Kreuzparität* / *indirekte Parität*, parità incrociata, *cross rate*, *Audit-Zertifikat*, certificato di *audit* / di revisione, *audit certificate*, *Fiskaljahr*, nel significato inglese di anno d'esercizio, esercizio finanziario, esercizio sociale, *fiscal year*;
- non subisce modifiche nella forma base, ma poi viene integrato nella morfologia tedesca (calco omonimico): *cleverer Kunde*, cliente accorto, *smarter Käufer*, acquirente esperto / compratore competente, o subisce comunque un processo di adattamento nella lingua d'arrivo;
- viene tradotto letteralmente (calco sinonimico o calco traduzione): *Standardgeld* da *standard money*, *Standardisierung* da *standardization*, *Suchmaschine* da *search engine*, *Echtzeit* da *real time*, *Kerngeschäft* da *core business*, *Kreuzkontrolle* da *cross control*;
- acquista nella lingua d'arrivo un significato in parte nuovo (calco semantico): *Investmentbank*, banca d'affari.

Caratteristiche della fraseologia rilevanti a fini terminologici e terminografici

Le combinazioni fraseologiche presentano sintagmi più o meno fissi, costituiti da due o più parole che tendono a comparire insieme con frequenza. I cosiddetti tecnicismi collaterali affiancano il lemma che costituisce la voce principale. Sono compressi frequentemente in composti, situabili come tali in punti diversi della raccolta: *Stichproben-Standardabweichung*, divergenza standard del campione, si potrà trovare sotto *Abweichung* oppure come lemma autonomo alla lettera S.

Nella lessicografia specializzata le collocazioni possono essere fornite:

- all'interno della voce: *aktive Arbeitsmarktpolitik*, politica attiva del lavoro;
- sotto forma di entrate lemmatizzate come i termini polilessicali: *Portfolio-Diversifizierung*, diversificazione del portafoglio, *Portfolio-Optimierung*, ottimizzazione del portafoglio, *Marketing-Logistik*, logistica del marketing, *Portfolioplanungs-Matrix (Boston-Matrix)*, matrice di pianificazione del portafoglio;
- sia come entrate indipendenti che all'interno delle singole voci, come nel citato caso di *Standardabweichung* o in *Grenznutzenschule*, Scuola marginalistica / viennese, *Grenzplankostenrechnung*, calcolo dei costi primi variabili / contabilità industriale a costi diretti o marginali, e *Indikatordiagramm*, diagramma degli indicatori.

Sulla frequenza con cui ricorrono le combinazioni si può fissare una regola su base statistica, sottolineando la probabilità che una sequenza sia rappresentativa e caratteristica di un settore:

- se è molto comune (frequenza assoluta di occorrenza);
- se è lunga (estensione del sintagma): quando è breve, è probabile che sia generica e riferibile a diversi ambiti;
- se è ben distribuita nei testi (criterio della distribuzione delle collocazioni nel *corpus*);
- se è diffusa nei vari tipi di testo (distribuzione nelle tipologie);
- se è complessa (struttura della collocazione).

Il lessicografo si presenta come un mediatore fra le diverse norme di due comunità linguistiche. Accade di frequente che l'utente di un dizionario non trovi risposte individuali alle sue domande, perché spesso non esiste una corrispondenza perfetta fra le voci nell'una lingua e nell'altra, anzi ci si può imbattere in qualcosa di intraducibile nei casi in cui il lemma descrive o definisce un'entità che nell'altro sistema non esiste (*Pflegeversicherung*, assicurazione – di legge – contro la non autosufficienza). Inoltre, non va sottovalutato il problema dei “falsi amici” come *Geschäftsbank*, che è una banca ordinaria, dove si fanno tutte le operazioni (*Geschäfte*) e non una banca d'affari.

Chi consulta un dizionario si aspetta, certo, per ogni lemma una traduzione il più possibile adeguata, sa però che talvolta gli si può offrire tutt'al più una parafrasi o anche solo un sinonimo, un quasi-sinonimo o un antonimo. Questi elementi possono comparire, come ridondanze che integrano l'informazione, anche quando è possibile una resa fedele del lemma e non solo una “pragmatica”: *Betriebsabrechnungsbogen* accompagna, per esempio, *Kostenstellenbogen*, *Handelsmarke*, marca commerciale, è indicata come contrario di

Herstellermarke, marca industriale, e la *handelsrechtliche Bewertung*, valutazione commerciale, è contrapposta alla *steuerrechtliche Bewertung*, valutazione a fini fiscali o calcolata sull'imposta versata. Indicazioni a commento sono assolutamente necessarie nei casi come *Kann-Kaufmann*, commerciante che ha facoltà di iscriversi nel registro delle imprese commerciali / imprenditore iscritto facoltativamente, *Soll-Kaufmann*, commerciante di diritto / imprenditore registrato, o *Muss-Kaufmann*, commerciante (o imprenditore) legato a un tipo specifico di attività.

Si prenda ancora il sostantivo *Ökonomie*. Un traduttore può essere indotto a pensare che *Ökonomie* abbia lo stesso significato di *Wirtschaft* e così è in molti casi; tuttavia la copertura fra i due termini è solo parziale. Con *Wirtschaft* si intende infatti anche l'insieme degli imprenditori, il mondo economico in senso concreto: *Energiewirtschaft* significa, per esempio, industriali del settore energetico, *Stromwirtschaft* indica le aziende produttrici di corrente, mentre la *mittelständische Wirtschaft* è la media imprenditoriale. Dal canto suo, *Ökonomie* è anche la struttura produttiva di una determinata area, oltre che, come astratto, l'analisi economica, lo studio dell'economia e dei relativi fenomeni (anche di quelli dell'economia politica): ecco allora la *Neue Politische Ökonomie*, la *New Political Economy*, la *positive Ökonomie*, l'economia positiva, e la *politische Ökonomie als Tauschwirtschaft*, l'economia politica come economia di scambio, la *Makro-* e la *Mikroökonomie* (denominate anche *Makro-* e *Mikroökonomik*): si parla, insomma, della scienza economica in generale. In altri contesti, infine, la parola indica anche l'economicità ed equivale allora a *Wirtschaftlichkeit* o *Profitabilität*.

Analoghe considerazioni si possono fare per il soggetto indicato dal corrispondente sostantivo *Ökonom*, l'economista, l'economista, l'analista economico, lo studioso di economia, il ricercatore o l'esperto di scienze economiche. Per alcuni di questi significati il termine è sinonimo, oltre che di *Ökonomist*, di *Volkswirt*, *Wirtschaftler*, *Volkswirtschaftler*, *Wirtschaftsfachmann*, *Wirtschaftsforscher* e *Wirtschaftswissenschaftler* (come *Ökonomie* lo è di *Wirtschaftswissenschaft*); talvolta può equivalere anche a *Betriebswirt*. La frase *Die Ökonomen untersuchten, wie sich die Produktivität entwickelt hat* va tradotta: «Gli analisti economici hanno accertato come si è evoluta la produttività»; un economista capo della Banca mondiale o di una banca d'affari equivale a *Chefökonom* (*Chefvolkswirt*) *der Weltbank* / *der Investmentbank*; per economista nazionale si ha *Nationalökonom*, mentre gli economisti della Scuola (di pensiero) austriaca sono noti semplicemente come *österreichische Wirtschaftler*.

Riferimenti bibliografici

- Cortelazzo M. (2004) "Le scelte difficili di chi scrive di argomenti settoriali per un pubblico non specialistico" in *Übersetzen in der Fachkommunikation – Comunicazione specialistica e traduzione*. A cura di L. Rega e M. Magris, Tübingen, Narr, pp. 75-86.
- Eichinger M.L. (2000) *Deutsche Wortbildung. Eine Einführung*, Tübingen, Narr.
- Eisenberg P. (2004²) *Grundriss der deutschen Grammatik*, Bd. 1: *Das Wort*, Stuttgart-Weimar, Metzler.
- Fleischer W. & Barz I. (1995²) *Wortbildung der deutschen Gegenwartssprache*, Tübingen, Niemeyer.
- Horst S. (1998) *Wortbildung in der deutschen Wirtschaftskommunikation: Linguistische Modelle und fremdsprachendidaktische Perspektiven*, Waldsteinberg, Heidrun Popp.
- Mutscheller A. et al. (2002) *Fachwörterbuch – Banken, Finanzen und Versicherungen, Englisch-Deutsch / Deutsch-Englisch*, Stuttgart, Klett.
- Taino P (2005) „Fugenelemente in der deutschen Wirtschaftssprache“, in *Perspektiven Eins. Akten der 1. Tagung Deutsche Sprachwissenschaft in Italien*. A cura di C Di Meola, A. Hornung, L. Rega, Roma, Istituto di Studi Germanici.
- Wegener H. (2003) „Entstehung und Funktion der Fugenelemente im Deutschen, oder: warum wir keine *Autosbahn haben“, *Linguistische Berichte* 196, S. 425-457.
- Wyler G. (1994) *Bankfachwörterbuch*, Zürich, Schweizerische Bankgesellschaft.

IVAN VERČ
Università di Trieste

Некоторые аспекты заглавий художественных произведений в русской литературе XIX-го века

Вопрос о функциональном значении заглавия в художественном произведении неоднократно рассматривался как в литературной критике, так и в литературной теории. Так, например, этимологически однородные и семантически сходные слова *смерть* и *помер* в рассказе Чехова *Смерть чиновника* – *смерть* как первое слово в тексте, а *помер* как последнее – указывают на трагические рамки рассказа в противовес не-трагичной манере повествования, типичной для Чехова (и эта квази-трагичность подчеркивается именно стилистическим несходством двух слов, обрамляющих текст). Совершенно очевидно, что в только что приведенном примере любое определение функционального значения заглавия мыслимо лишь с учетом единства заглавия (или текста) и вытекающего из него текста (или заглавия) и что научная корректность такого подхода не подлежит сомнению.

Стоит поэтому провести более линейно-дискретный анализ, посмотреть на заглавия русской литературы как на „единый текст”, который можно проанализировать как на синхронном, так и на диахронном уровнях и обратить внимание на некоторые лексемы и морфы, хотя их значимость с точки зрения частоты употребления и невелика; они дают, как минимальные значимые единицы текста, основы для плодотворного размышления, а именно: морф *чело*, откуда составная лексема *человек* и производные от нее слова, морф *люд* и производные от него (в том числе, например, *Людмила*), морф *род* и производные от него (например, *наРОД* или *приРОда*). Семантически все они между собой связаны (их общее звено – понятие *род* и его этимологические субстраты; см. Фасмер 1986-1987: II: 545, III: 490-491, IV: 328-329) и скрещиваются с серией других морфов, которыми, однако, я займусь лишь частично (*цвет*, *празд*, *слав*, *свет*, *свят*); о причинах выбора этих морфов я скажу ниже.

Надо сразу подчеркнуть, что контекстуальный, концептуальный и культурный диапазон, в рамках которого передвигаются вышеупомянутые морфы и лексемы, – очень широк. Морфы и лексемы, с начала до конца XIX века, то подвергаются существенным изменениям с точки зрения контекста их употребления, то остаются, по сути дела, концептуально неизменными. Морф *люд*, например, встречающийся в начале века и в

Людмиле Жуковского (1808), и в *Волнах и людях* Лермонтова (1830), повторяется к концу века в совсем другом контексте в *Чем люди живы?* Толстого (1881), в *Хмурых людях* Чехова (1890) и в стихотворении Мережковского *И хочу, но не в силах любить я людей* (1894?). То же самое можно сказать о морфе *род*, который у Пушкина, например в стихотворении *Простой воспитанник природы* (1818), частично связан с учением Руссо о природе-свободе, у Тургенева, в стихотворении в прозе *Природа* (1882), явно оторван от какого-либо положительного отношения к человеческому поведению, а у Лескова, в рассказе *Продукт природы* (1893), он даже снижен до синтагмы *дрянь родная* (Лесков 1981: IV: 141). Весьма очевидно существенное переосмысление морфа *цвет*, если обратить внимание не переход с его воплощения традиционной для романтизма метафоры, например в стихотворении Пушкина *Цветы последние милей* (1825), к символизации этого морфа в рассказе Гаршина 1883-го года *Красный цветок*. Можно еще указать на морф *празд* и обнаружить полное контекстуальное несходство между Пушкининым (*Была пора. Наш праздник молодой*, 1836) и Чеховым (*Праздничная, Праздничная повинность*, 1885), или на морф *слав*, который у Пушкина, в стихотворении *Любви, надежды, тихой славы* (1818), применяется к определенной и современной личности, к Чаадаеву, а у Соловьева, в стихотворении *Ответ на плач Ярославны* (1898), к более отвлеченной „памяти дальнего былого” (Соловьев 1949: 86).

В начале века русская литература обогащается двумя близкими, но в то же время противоположными произведениями: в 1808 году Жуковский переводит балладу Бургера *Ленора*, называя свою героиню *Людмилой*, а, вскоре, четыре года спустя, в 1812 году, он ее существенно переделывает и заменяет прежнее заглавие новым именем героини, *Светлана*. *Людмила* ропщет на свою судьбу, не примиряется с ее неизбежностью и вольно выбирает свой путь: то есть совершает свободный поступок, который, в то же время, оказывается и причиной ее не-свободы и, наконец, ее гибели. Сходная двусмысленность присуща и морфу *люд*, который уже с феодальных времен мог сочетаться как с „кабальными людьми”, так и с *людином*, ремесленником или вообще „вольными людьми” (но никак не с крестьянами). По замыслу Жуковского, *Людмиле* не хватает сознания Божьего начала, согласно которому любые горести и испытания ниспосылаются человеку свыше, то есть того духовного знания, отсутствие которого и определяет первичное значение лексем *люд*, *людин* как „мирянина” (*Старославянский словарь* 1994: 317), т.е. „лица не духовного”. Семантическое поле имени *Светлана* связано с семантикой имени *Людмила* по морфу *свет*, который также обозначает „мир, людей”, но в то же время оно от него отличается производной от первичного морфа

лексемой *светлый*, которая, в свою очередь, восстанавливает ряд других значений, связанных с совершенно иным концептуальным кругом, то есть с „родственной близостью” понятий *свет-сияние* и *святость* (см. Топоров 1978: 215-216). Таким образом *Светлана* выступает как носительница сугубо христианских ценностей, в том числе веры в Провидение, заменяющей *Людмилу* „волю”:

Лучший друг нам в жизни сей
вера в Провидение.
(Жуковский 1976: 31)

Весьма интересной кажется мне и вербализация двух сходных чувств героинь: если *Людмила* стонет „не *цвети* душе моей” (*там же*, 19), то *Светлана* плачет „мне судьбина умереть” (*там же*, 25). Морф *цвет* не обязательно (Фасмер 1986-1987: III: 575-576) восходит к первичному значению лексемы *свет* (прасл. **svěť*), он тесно связан с семантическим полем „сияния, блеска” (*там же*, IV: 292-293) и прямо определяет первичное значение (Топоров 1978: 215) общеславянского морфа **svěť*, производным которого является и морф *свят*. Значит у *Людмилы* ощущение жизни все-таки сакрально, хотя все еще находится на уровне противопоставления „святой природы” человеку, что вообще характерно для до-христианского мироощущения, а *Светлана* уже полностью отторгнута от сакральности природы, заменой которой является христианская вера (этимологическое значение в корне лексемы *умереть* связано прямо со „смертным человеком” и даже с „убийством”, но не с „природой”, см. Фасмер 1986-1987: II: 602; III: 685-686). Словом, *Людмила* подчиняется семантической области того, что в романских языках определяется как *sacer*, а *Светлана* полностью включена в семантику *sanctum*.

В русской литературной критике принято мнение о том, что *Руслан и Людмила* Пушкина (1820) – пародия на поэму Жуковского, в которой изображаются мистически настроенные и чистые *Двенадцать спящих дев* (1817). С контекстуальным повтором лексемы „умереть” в пушкинской *Людмиле* пародия направлена и на *Светлану*:

«Мне не страшна злодея власть:
Людмила умереть умеет! (...)
Умру среди твоих садов!»
Подумала – и стала кушать.
(Пушкин 1978: II: 29)

С другой стороны, если *Людмила* Жуковского „отвечает” по воздействию на нее „сакральной” силы (*мертвеца*), то у пушкинского

Руслана „(...) труп чудесной красотой/ процвел” и он оказывается „для жизни пробужденный” (*там же*, 69), именно благодаря „магическому” (= сакральному) на него воздействию.

Этот первый пример уже довольно ясно указывает на тесное взаимоотношение между морфами *люд*, *свет*, *свят* и *цвет* (см.: Топоров 1978). Более чем шестьдесят лет спустя, сакральная метафора Людмилы Жуковского „не цвести душе моей” превращается в „символ отрицательных побуждений человеческой психики” в рассказе Гаршина *Красный Цветок* (1883). В цветке „собралось все зло мира” и он представляет собою „таинственное, страшное существо, противоположность Богу, Ариман[а]” (Гаршин 1955: 195), то есть Анхра-Майню, являющегося оппозицией Спента-Майню („святому духу”), который в свою очередь является этимологической основой для общеславянского морфа **světъ* (свят) (см.: Фасмер 1986-1987: III: 585; *Мифы народов мира* 1987-1988: II: 467).

Разница, сходство, а иногда и несовместимость между морфами *свет/свят* и *люд*, углубляются в двадцатые и тридцатые годы XIX-го века, когда морф *люд* приобретает почти исключительное значение „толпы”. Если в *Евгении Онегине* Пушкин своим необычным оксюмороном „светский раут” (Пушкин 1978: III: 141) и собственным к нему прибавлением (*там же*, III: 165) о его значении (светская „толпа”) все еще приписывает то *свету* „людские”, то *людям* „святые” черты в духе своего амбивалентного отношения к „высшему обществу”, то Лермонтов полностью отрицает присутствие в *людях* какой-либо черты „светлости” или „святости”, обнаруживая их скорее в природе, являющейся более одухотворенной, чем *люди* (*Волны и Люди*, 1830):

Люди хотят иметь душу... и что же?
 Душа у них волн холодней.
 (Лермонтов 1963: I: 129)

В первые десятилетия XIX-го века русская культура отказывает *людям* и в тех положительных чертах, которые эпоха Просвещения им приписывала, как доказывают, например у Фонвизина, частые синтагмы „честные” и „умные” *люди* (1783, 1788), направленные против якобы просветительской политики Екатерины II-ой и ее неполного доверия „разумному” человеку (о чем свидетельствует и ее цензура на статью и журнал, в заглавии которых находятся упомянутые синтагмы; см. *Русская литература XVIII века* 1970: 348, 780-781). Кроме того, в начале XIX-го века семантическому полю *люд* отказывается и в возможности стать источником духовного возрождения русского дворянства, в возможности,

которую просветительская культура XVIII века не отвергала (Сумароков, *О благородстве*, 1771):

От низких более людей не отличайся
и предков титулами уже не величайся.
(Цит. по: *Русская литература XVIII века* 1970: 113)

Сходна с морфом *люд* и судьба этимологически близкой лексемы *человек*: уже в 1815-ом году, в коротком стихотворении *Моя эпитафия*, молодой Пушкин не связывает понятие „добро” с синтагмой „добрый человек”:

Не делал доброго, однако ж был душою,
Ей-Богу, добрый человек.
(Пушкин 1978: I: 47),

а в 1819-ом году он иронически пользуется традиционным для русской духовной культуры понятием „невежество как ценность” в стихотворении *Добрый ЧЕЛОВЕК*, противопоставляя его „надутой педантности”:

Люблю тебя, сосед Пахом, –
ты просто глуп, и слава Богу.
(Там же, 113)

Таким образом Пушкин, хотя и косвенно, отталкивается от общепринятых ценностей, таких как „природная доброта” человека и „знание”, присущих не только культуре русского Просвещения, но и учению Руссо. Несколько лет спустя в „романтической драме” 1831-го года *Странный ЧЕЛОВЕК* Лермонтов противопоставляет „собрани[ю] людей бесчувственных” лицо Арбенина, у которого „сохран[илась] хотя малейшая искра небесного огня” (Лермонтов 1963: II: 8) и которого общество считает „странным”, не приписывая ему никакого „величия” (ср. у Сумарокова оппозицию: *не отличаться от ЛЮДЕЙ vs. ВЕЛИЧАТЬСЯ титулами предков*):

Арбенин не великий человек (...) Странный человек, вот и все!
(Лермонтов 1963: II: 70)

Если в упомянутых синтагмах Пушкина лексема *человек* все еще находится в орбите „вечных” понятий, значительных для русской культуры XVIII-го и более ранних веков (что, учитывая место Пушкина в русской литературе, вполне понятно), то лермонтовская синтагма погружена в романтическое мироощущение с его несовместимостью между тонко чувствительной личностью и обществом. Пушкин, как известно, решает этот конфликт иначе: вместо того, чтобы

противопоставлять семантике „толпы” или „людей” несовместимую с ними семантику абсолютной ценности человека и его поисков вездесущей гармонии, выдвигает на первый план творческую силу поэта, то есть творческий субъект жизни.

Начиная с 30-ых годов, „абсолютность” *человека* распадается на отдельные части: в отличие от просветительской, а также романтической культуры, которые пытались определить „человека” почти без добавочных атрибутов (так сказать, с большой буквы), к основному понятию добавляются все новые и новые синтагмы, направленные то на критику их мнимо-общественного значения и, следовательно, в силу их исторической предельности, на их несостоятельность по отношению к „вечным” ценностям, то на изображение нового в обществе сознания об исторической неспособности или невозможности приписывать человеку какие-либо „вечные атрибуты”. К первому типу относится, например, *Утро делового ЧЕЛОВЕКА* Гоголя (1836), где иронически замечается, что „этакие люди всегда успевают!” (Гоголь 1977: IV: 195), ко второму произведения Тургенева *ЧЕЛОВЕК, КАКИХ МНОГО* 1842-го года и, в особенности, *Дневник лишнего ЧЕЛОВЕКА* 1850-го года. На распространение в русском обществе герценовского *Grubelei* и на появление „лишнего человека” стоит, по моему мнению, смотреть не только с точки зрения исторического сознания дворянства о собственной неспособности включаться в эволюционные процессы русского общества, но и с точки зрения полного сознания о том, что дворянство, по разным причинам, потеряло право быть единственным и единым носителем „абсолютных” ценностей, якобы *присущих человеку от природы*, на основе которых и мотивировалась его доминирующая роль в русском обществе. С этой точки зрения приобретает особое значение и загадочное „примечание издателя” в конце записок „лишнего человека” Тургенева: постороннее лицо, какой-то Петр Зудотешин, „сию рукопись читал и содержание онной не одобрил” (Тургенев 1977: V: 207). Эти слова не могут относиться к описанию раскаяния человека перед смертью, которое может вызывать либо сочувствие, либо равнодушие; скорее всего они направлены на мнимое убеждение „лишнего человека” в том, что только его „сердце (...) способн[о] и готов[о] любить” (*там же*, 206). Его неспособность воплотить „вечные” ценности, носителем которых он должен был бы по своему происхождению являться, никак не может приравняться к потере ценностей вообще.

И действительно, в период между 30-ыми и 50-ыми годами, в общепринятом отрицательном отношении к *человеку* и *людям* выделяются два исключения: Тютчев, частично ссылаясь на положительность „творческого духа”, воспетого Пушкиным, в своем стихотворении *На*

древе ЧЕЛОВЕЧЕСКОМ ВЫСОКОМ, написанном в 1832-ом году на смерть Гёте, сохраняет в лексеме *человечество* ее „высокое” значение; благодаря синтагматической близости между „древом человеческим” и „древом родословным”, Тютчев возвращается к лексеме *человек* с точки зрения всей человеческой истории и человеческого рода. Тут, конечно, нельзя забывать ни „космизма” Тютчева, ни учения Гёте о вневременной и внепространственной универсальности литературы. Однако, приписывая *человечеству* „великую душу”, Тютчев в то же время приписывает ему и положительную у него последовательность. Таким образом, Тютчев резко отличается, например, от лермонтовской несовместимости „людей” и „души”, от гоголевских „мертвых душ” и вообще от всех тех, у кого семантическое поле „человечество” отождествляется лишь с отрицательным или презрительным к нему отношением.

Второе исключение – Достоевский, роман в письмах *Бедные люди* (1846), в котором морф *люд*, с одной стороны, полностью освобождается от своих отрицательных коннотаций, особенно в связи с семантикой „толпы”, а с другой – возвращается к уже „устарелой” синтагматике вербализации человеческих ценностей (например, к синтагме „беднота как ценность”). Кроме того, переоценка морфа *люд* происходит и посредством переосмысления лексемы *бедный*, синонимом которой является лексема „у-богий”, то есть не только „не богатый”, но и не одаряемый, „не хранимый богами” (Фасмер 1986-1987: I: 182; IV: 143). После двух „сакральных” (хотя и не „святых”) *Людмил* Жуковского и Пушкина морф *люд* снова ассоциируется с духовной категорией. Таким образом, Достоевский возвращается к полноте семантики человека, то есть к изображению героя как в его общественном, так и в духовном значении, противопоставляя его, с одной стороны, односторонней типизации Гоголя („«Он, дескать, переписывает!» «Эта, дескать, крыса чиновник переписывает!» Да что же тут бесчестного такого?”; Достоевский 1972-1990: I: 47), а с другой – презрению *людей* у романтиков.

В то время как морф *люд* и лексема *человек* по-разному развивали свои внутренние значения, морф *род* и производные от него лексемы сохраняли в основном свою внутреннюю положительную семантическую нагрузку. В XVIII-ом веке, и, конечно, ранее, понятие *род* как ценность все еще не подвергалось семантической переоценке; более того, оно воспринималось как „данное” до такой степени очевидное, что основывать на нем право на собственное „величие”, было бы неправомочным (Херасков, *Знатная порода*, 1769):

От Рюрика до Ярослава
Ты можешь род свой произвести.
Однако то чужая слава,

Чужие имена и честь.

(Цит. по: *Русская литература XVIII века* 1970: 140)

Оппозиция *род*/дворянство – мнима: не отрицается право дворянства ссылаться на *род*, но критикуется неспособность ему подражать, что, на самом деле, подкрепляет роль *рода* как образцовой модели. Настоящая оппозиция происходит между понятиями „дворянин” и „люди”, или, в конечном счете, между морфами *род* и *люд* (Сумароков, *О благородстве*, 1774):

На то ль дворяне мы, чтоб люди работали?

(Цит. по: *Русская литература XVIII века* 1970: 113)

С течением времени эта оппозиция не подвергается существенным изменениям и на сугубо лексическом уровне повторяется, например, у Лермонтова в 1830-ом году в *Стансах*:

Не боится ни людей, ни муки,

Кто умрет за честь страны родной

(Лермонтов 1963: I: 150)

и в 1832-ом году в стихотворении *Для чего я не РОдился*:

Для чего я не родился

этой синюю волной? (...)

Все, чем так гордятся люди,

мой набег бы разрушал.

(*Там же*, 186)

В первые десятилетия XIX-го века морф *род* воплощается в обоих внутренних своих компонентах, этимологическом и мифологическом: как „мужское начало”, особенно после победы над Наполеоном, например в памятных стихах Пушкина и Лермонтова, а еще сильнее как „творческая сила”, которая, однако, осуществляется не *человеком*, а *природой*. Сначала понятие „природа” существенно не отличается от модели Руссо: Лермонтов, например, в 1831-ом году объединяет в одно целое синтагмы *земля РОдная - первые ЛЮди - наРОды - свобода*:

Прекрасны вы, поля земли родной,

Еще прекрасней ваши непогоды;

Зима сходна в ней с первою зимой,

как с первыми людьми ее народы! (...)

И так она свежа, и так родня с душой,

как будто создана лишь для свободы...

(*Там же*, 98)

Несколько лет спустя, в 1836-ом году, Тютчев развивает некоторые синтагматические цепи в связи с „природой”, появившиеся уже в 1814-15-ых годах у Батюшкова (природа у него „все сердцу говорит / красноречивыми, но тайными словами”; Батюшков 1964: 186), существенно расширяет объем их значений и преодолевает бином *природа-свобода*, ставший, по модели Руссо, почти политическим лозунгом. *Природа* для Тютчева – ценность культурная и, следовательно, истинно национальная:

Не то, что мните вы, природа:
Не слепок, не бездушный лик –
В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык...
(...) пойми, коль может,
Органа жизнь, глухонемой!
Души его, ах, не встревожит
и голос матери самой!..
(Тютчев 1976: 81-82)

Если подумать, что биномы *природа-мать* (в других местах: *мать-Земля*), *природа-язык*, *природа-душа* (см. на оппозицию „душа-природа” и „душа-глухонемой”) – основополагающие элементы русской культуры, то становится понятной и цензура, которая, из-за очевидного переосмысления поэтом официального догмата „природа = слепок Бога”, заставила Пушкина опубликовать в „Современнике” стихотворение Тютчева в неполном виде и заменить запрещенные строфы типичными (и многозначительными у Пушкина) точками. Переоценка „творческого начала” *природы* влияет и на переоценку *рода* как такового: всего за четыре года до того семантическое поле *род* у Лермонтова все еще мыслилось как непостижимый образец и противопоставлялось повседневной „пошлости”, то есть *людям*:

Он был рожден для счастья, для надежд
И вдохновений мирных! (...)
Он меж людьми ни раб, ни властелин
И все, что чувствует, он чувствует один!
(Лермонтов 1963: I: 194)

У Тютчева, наоборот, семантическое поле *род* воспринимается как источник, из которого необходимо черпать обеими руками, чтобы переоценить опошленную семантику „человека”, не оторванную от прошлого и в то же время способную преодолеть стереотипы, в которых на языковом и концептуальном уровне замкнулась традиция. Показательно, что и сам Лермонтов в 1841-ом году, в стихотворении

Родина, отказывается от семантики *рода* как непостижимого и навек потерянного образца, и связывает ее не с чувством ушедшего и невозвратимого „прошлого”, а „с отрадой, многим незнакомой”, возбужденной русской природой:

Ни слава, купленная кровью,
 Ни полный гордого доверия покой,
 Ни темной старины заветные преданья
 Не шевелят во мне отрадного мечтания.
 Но я люблю (...)
 Ее степей холодное молчание,
 Ее лесов безбрежных колыханье,
 Разливы рек ее, подобные морям.
 (Там же, 292)

В 1868-ом году Достоевский, в записке, связанной с набросками и планами к роману *Идиот*, упоминает „добр[ого] и благороднейш[его] человек[а]”; заглавие записки – *Идея. Юродивый*, то есть у-РОД (Достоевский 1974: IX: 114). Производные от него лексемы (*уродливость*, *уродивый*) употреблялись Достоевским и позже, например в 1875-ом году, для определения „человека *русского большинства*” (курсив – Ф.Д.), „уродливость” которого состоит „в сознании лучшего и в невозможности достичь его” (Достоевский 1972-1990: XVI: 329). „Вполне прекрасный человек” рождается, таким образом, и на почве внутреннего значения лексемы „урод”, то есть „отторгнутый от *рода*” (см.: Фасмер 1986-1987: IV: 168). Достоевский как бы повторяет поступок создания „бедных”, то есть „у-бог[их]” *людей*, „отторгнутых от Бога” и восстанавливает в русской литературе образ человека на основе двух ключевых понятий русской культуры (*род* и Бог), забытых в предыдущие десятилетия, но сохранивших, в отличие от понятий *люд* и *человек*, абсолютное положительное значение, далекое от узко социально-исторического определения. Переоценка „человека” происходит через переоценку семантического поля морфа *род* и с этой точки зрения оказался бы плодотворным и дальнейший анализ семантической цепи *РОД-урод-приРОда* и „почва”. Кстати, на особую роль „природы” в восстановлении нового самосознания русского общества в XIX-ом веке указывают и некоторые современные научные исследования (Иваницкий 1997).

Последняя треть XIX-го века характеризуется плодотворным столкновением семантических полей, заложенных в морфах *люд* и *род* и в лексеме *человек*. Обнаруживаются в основном две тенденции: с одной стороны превалирует отказ от всеобъемлющих определений, а с другой – снова стремление к тотальности его понимания. К первому типу относятся такие художественные произведения, как *Человек в серых очках*

Тургенева (1879), который может быть всё, „актёр в оставке” или „обедневший дворянин” (Тургенев 1979: XI: 338), и, особенно, серия рассказов Чехова, как, например, *Анатомия ЧЕЛОВЕКА* (1883), *Контракт с ЧЕЛОВЕЧЕСТВОМ* (1884) и, конечно, *ЧЕЛОВЕК в футляре* (1898). С мнимой тотальностью человека сталкивается и Лесков в рассказе *ЧЕЛОВЕК на часах* (1887), в котором крах таких ключевых понятий, как „святое чувство”, „святой порыв любви” и „святое терпение”, сопровождается авторским замечанием о том, что, наконец, все были „довольны” и с уточнением, что „вера [автора] (...) не даёт уму (...) силы зреть (...) высоко” и поэтому лучше держаться „земного и перстного” (Лесков 1981: III: 338). Разоблачающее отношение Лескова к некоторым традиционным ценностям русской культуры проявляется и в отождествлении „русского мужика” с „продуктом природы” (*Продукт природы*, 1893) и, тем самым, в снижении положительного семантического поля, заложенного в морфе *род*. Промежуточная оценка бинама *человек-род* даётся у Тургенева в стихотворении в прозе *Природа* (1882), в котором несовместимость между „земными” и „вечными” ценностями проявляется и в том, что „разум”, „справедливость” и даже „добро” – лишь „человеческие слова”, а не дело „нашей общей матери”: *природы* (Тургенев 1978: VIII: 450-451). По совершенно иному пути идёт, конечно, Достоевский, у которого *Сон смешного ЧЕЛОВЕКА* (1877) осмысливается как поворот к истокам истинной, всеобъемлющей человечности и, наконец, Толстой, который опять-таки возвращает семантическим полям *человека* и *людям* абсолютное значение, отождествляя их с семантикой, заложенной в понятии о *природной нравственности русского крестьянина* (*Чем люди живы?*, 1881; *Много ли ЧЕЛОВЕКУ земли нужно?*, 1886).

Подводя итоги, можно сказать следующее: для своего быстрого и, конечно, поверхностного путешествия по заглавиям художественных произведений в русской литературе XIX-го века, я выбрал морфы *люд*, *род* и лексему *человек*, которые, по моему мнению, дают некоторую основу для анализа русской культурной и литературной эволюции. Эти морфы, вместе с другими, как *цвет* и *свет*, которые мы упомянули лишь косвенно, или такими, как *бух*, *рост*, *весть* и *свадьб* или *празд*, которых мы вообще не коснулись, восходят к семантике одной из ключевых понятий в русской культуре, а именно к семантике „святости”, о которой широко и убедительно писал Топоров (Топоров 1978). Если сначала, в языческих языковых категориях, понятие „святости” приписывалось „природе”, то с восприятием христианства оно перенеслось на „человека”. Носителем этих ценностей веками было русское дворянство. XVIII-ый век, или „век перелома”, как называет его Лотман (Лотман 1994: 18), характеризуется не только начальным этапом социального „упадка русского дворянства”, но и

упадком его вековых ценностей. Начинается острая культурная борьба, не *против* этих ценностей, а *за* их наследие: для того, чтобы в новой доминирующей среде интеллигенции и разночинцев восстановить во второй раз образ (или икону) традиционного и абсолютного „простого человека“, являющегося исконной „моделью святости“ в русской культуре, необходимо было и во второй раз пройти путь „от природы к человеку“: как раз на это указывают заглавия в русской литературе XIX-го века, если, конечно, читать их как „единый текст“.

Литература

- Батюшков, К.Н.
1964 *Полное собрание стихотворений*, Москва-Ленинград 1964.
- Гаршин, В.М.
1955 *Сочинения*, Москва 1955.
- Гоголь, Н.В.
1976-1979 *Собрание сочинений в семи томах*, I-VII, Москва 1976-1979.
- Достоевский, Ф.М.
1972-1990 *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, I-XXX, Ленинград 1972-1990.
- Жуковский, В.А.
1976 *Стихотворения и баллады*, Москва 1976.
- Иваницкий, А.
1997 „Зимний путь“ у Пушкина. („Национальная“ природа – кухня истории как культуры), в: *Studia russica II*, [Slavica tergestina 6], Trieste 1998: 5-36.
- Лермонтов, М.Ю.
1963 *Избранные произведения в двух томах*, I-II, Москва 1963.
- Лесков, Н.С.
1981 *Собрание сочинений в пяти томах*, I-V, Москва 1981.

- Лотман, Ю.М.
1994 *Беседы о русской культуре – быт и традиции русского дворянства (XVIII - начало XIX века)*, Санкт Петербург 1994.
- Мифы народов мира*
1987-1988 *Мифы народов мира*, I-II, Москва 1987-1988.
- Пушкин, А.С.
1978 *Сочинения в трех томах*, I-III, Москва 1978.
- Русская литература XVIII века*
1970 *Русская литература XVIII века*, сост. Г.М. Макогоненко, Ленинград 1970.
- Старославянский словарь*
1994 *Старославянский словарь (по рукописям X-XI веков)*, под ред. Р.М. Цейтлин, Р. Вечерки, Э. Благовой, Москва 1994.
- Соловьев, В.С. (Solov'ev V.S.)
1949 *Стихотворения. Poesie*, под ред. Leone Pacini Savoj, Firenze 1949.
- Топоров, В.Н.
1978 *Об одном архаичном индоевропейском элементе в древнерусской духовной культуре – *SVĒT-*, в: *Языки культуры и проблемы переводимости*, Москва 1978, стр. 184-252.
- Тургенев, И.С.
1975-1979 *Собрание сочинений в двенадцати томах*, I-XII, Москва 1975-1979.
- Тютчев, Ф.
1976 *Стихотворения*, Москва 1976.
- Фасмер, М.
1986-1987 *Этимологический словарь русского языка*, I-IV, Москва 1986-1987.

CLAUDIO VINTI
Università di Perugia

La métaphore dans la presse économique italienne: quelques réflexions

Les années 70 vont marquer une accélération croissante par rapport au phénomène linguistique de la métaphore. La métaphore a été longtemps abordée exclusivement dans la sphère littéraire et en particulier poétique. Tout a radicalement changé après la publication du livre de George Lakoff et Mark Johnson, *Les Métaphores dans la vie quotidienne*¹. Selon ces auteurs, qui se situent dans le courant cognitiviste, la réalité toute entière est appréhendée métaphoriquement, elle est en quelque sorte structurée par notre système conceptuel : « [...] la métaphore est partout présente dans la vie de tous les jours, non seulement dans le langage mais dans la pensée et l'action. Notre système conceptuel ordinaire, qui nous sert à penser et à agir, est de nature fondamentalement métaphorique »². La réalité ne serait donc pas indépendante de la façon dont nous la comprenons, l'existence et l'emploi des métaphores seraient à la base de la compréhension humaine : « Nous percevons dans les choses du monde non pas leurs propriétés inhérentes, mais des propriétés relatives à notre interaction avec ces choses [...] Il n'est pas question de dire que la réalité est créée par notre perception [...] mais que la réalité telle que nous la percevons dépend en partie de notre perception »³. Si, d'un côté, le livre de Lakoff et Johnson a bouleversé notre conception traditionnelle de la connaissance, de l'autre il a eu le mérite de faire démarrer une série d'études et de recherches dans plusieurs secteurs. Rapidement, des domaines traditionnellement hostiles à la métaphore, comme le secteur scientifique, ont vu s'écrouler toute barrière et naître « une nouvelle attention épistémologique qui, dans le rétablissement des processus menant à la naissance de domaines de recherches et de leurs langages, a pris en considération les caractéristiques heuristiques et significatives pour l'illustration de cette figure liée exclusivement à la

¹ Paris, Éditions de Minuit, 1985, traduction par Michel de Fornel et Jeran-Jacques Lecercle (Édition originale: *Metaphors We Live by*, The University of Chicago, 1980).

² *Ibidem*, p. 13.

³ Th. Lepeltier, *Toute description n'est-elle pas que métaphorique?*
revue.de.livres.free.fr/cr/lakoff.html.

rhétorique classique »⁴. En peu de temps la métaphore s'est emparée de tous les aspects de la vie quotidienne : de la psychologie à la psychanalyse, de la politique au cinéma, de la gastronomie à la mode, aucun domaine ne paraît pouvoir résister à cette avance. Mais si la métaphore scientifique, contrairement à la métaphore littéraire paraît se ranimer par la répétition⁵, la métaphore politique semble pouvoir trouver sa meilleure collocation grâce à sa dimension argumentative⁶, tandis que dans le domaine du cinéma, au niveau du taux métaphorique de la réception d'un film, ce n'est plus son contenu verbal et narratif qui compte, mais la représentation du spectacle, l'*opsis*, voire sa nature sensible, en opposition directe au *mythos* aristotélique⁷. La métaphore désormais ne serait plus une figure visuelle d'analogie mais une opération mentale⁸.

Cet article n'est pas né dans cette optique épistémologique, beaucoup plus simplement il est le fruit d'une série de réflexions dues à la lecture journalière, au cours de l'année académique 1999-2000, de l'un des plus importants quotidiens économiques italiens, le *Sole 24 ore*, qui se définit en sous-titre comme un «quotidien politique, économique et financier». Le journal s'adresse à un public spécialisé, mais il ne dédaigne pas les lecteurs d'un niveau culturel moyen, liés en quelque sorte au monde de l'entreprise, de l'économie et de la finance. En qualité de professeur de langue française à la la Faculté de Sciences Économiques de l'Université de Pérouse, j'ai toujours utilisé le *Sole 24 ore* comme base d'analyse linguistique et de traduction vers le français, ainsi que les dossiers économiques du *Monde* et du *Monde diplomatique* pour la traduction vers l'italien.

Ces réflexions ont abouti, en avril 2001, à une conférence tenue à la Faculté de Sciences Économiques de l'Université Blaise Pascal de Clermont Ferrand. Cet article suit essentiellement la structure fondamentale de cette conférence dans un but différent : en faire le point de départ de recherches beaucoup plus vastes, systématiques et organisées touchant non seulement la presse

⁴ M. Cini, "Introduzione", in *L'uso della metafora nelle scienze cognitive* (a cura di Carmela Morabito)..., p. XIV.

⁵ Cf. E. Gagliasso, Usi epistemologici della metafora e metafore cognitive, *op. cit.*, p. 6.

⁶ Cf. R. Kerzazi-Lasri, *La métaphore dans le commentaire politique*, Paris, l'Harmattan, 2003.

⁷ En ce qui concerne cet aspect particulier, voir le Mémoire de DEA de l'étudiante Codruta-Elena Morari (sous la direction de Roger Odin), *Vers une archéologie de la métaphore dans l'esthétique de la réception*, juin 2003. Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle UFR Arts du Spectacle.

⁸ Cf. *Ibidem*, p. 8.

économique italienne et française (et francophone), mais aussi la presse anglaise et anglophone, espagnole et hispanique, allemande et germanique⁹.

En présence d'un texte économique, il semblerait logique que les difficultés principales soient liées en particulier au langage technique et, actuellement, à la quantité considérable d'anglicismes qu'il renferme. Dans mon étude, j'ai pu constater que tout cela n'est vrai qu'en partie. En effet, pour les lecteurs de quotidiens italiens économiques, les difficultés principales ne proviennent pas des anglicismes et des termes techniques qui remplissent eux aussi les pages du *Sole 24 ore* (les anglicismes font en effet presque toute partie de la langue commune et ils sont, dans tous les cas, intuitivement et facilement interprétables, tandis que les termes techniques, paradoxalement, sont facilement compréhensibles grâce à leur hyperspécialisation), mais de la présence d'innombrables métaphores, similitudes, jeux de mots et images, empruntés aux champs sémantiques les plus variés et aux contextes les plus originaux, à l'intérieur de l'actualité nationale et internationale, (politique, scientifique, sportive, mondaine, etc.)¹⁰.

Au cours de ma recherche, j'ai pu constater que les journalistes du *Sole 24 ore* font un usage recurrent de la métaphore dans le texte, mais surtout dans les titres et sous-titres des articles où, avec les similitudes et les jeux de mots, elle devient pratiquement une arme à la recherche d'un effet publicitaire, un peu comme les phrases à effet qui scandent les affiches placardées sur les murs. On constate ainsi que l'expression de la hausse et de la baisse des titres et des indices d'actions boursières internationales perd son impact aride et atone qu'elle a sur le lecteur pour se colorer des particularités les plus imagées et inattendues très souvent liées aux événements de l'actualité sportive, politique ou mondaine ou bien, de manière plus prosaïque, au langage et jargon du milieu militaire, sportif, marin, scientifique et médical.

Il ne s'agit évidemment pas d'un phénomène exclusivement italien, comme les habitués du *Monde* et des autres quotidiens français consacrant des dossiers à l'économie et à la finance le savent parfaitement, tout comme les lecteurs des journaux anglais et américains, tel que le *Washington Post*, qui recourent massivement au langage familier dans un contexte économique. Sommes-nous en présence d'une véritable mode, à laquelle n'échappent même pas les journaux allemands les plus «sérieux» ou, comme le soutiennent Lakoff et Johnson, la métaphore a-t-elle effectivement envahi tout notre système conceptuel ? Est-ce que cet usage métaphorique poussé à l'extrême s'explique

⁹ Le projet prévoit la participation des collaborateurs de la section « Lingue straniera » de la SSIS – Ombria.

¹⁰ S'inspirant du livre de Lakoff et Johnson, on pourrait distinguer au moins cinq catégories : métaphores d'orientation ; métaphores ontologiques ; métaphores de contenant ; métaphores de personnification ; métaphores organiques.

parce que nombre de nos signifiants ne sont pas clairement définis par notre expérience, et qu'il nous faut donc recourir à une représentation pour nous plus compréhensible ? Par exemple, *Handelsblatt* du 7 mars 2000 titre un article sur la Bourse de Berlin de la façon suivante: *Berliner Börse ist ein Markplatz für internationale Spezialitäten* (la Borsa di Berlino è un mercato per le specialità internazionali), où l'on met sur le même plan la bourse et les termes *Markplatz* (la place du marché) et *internationale Spezialitäten* (les spécialités, surtout gastronomiques, provenant de l'étranger et composant les étalages). A-t-on besoin du concept d'aliment pour comprendre l'idée ? Je ne suis pas sûr, mais le problème est posé et la provocation lancée. Ici, l'interprétation de la métaphore est relativement simple: Berlin est devenue la place boursière leader des titres vedettes internationales. Toutefois, les métaphores ne sont pas toujours si facilement compréhensibles et interprétables. Au contraire, souvent, la traduction de la métaphore est un problème particulièrement brûlant pour le traducteur. Un casse-tête qui, pendant ces dernières années, a attiré l'attention des linguistes et des chercheurs s'intéressant à la théorie de la traduction¹¹.

En ce qui concerne la presse italienne en particulier, les métaphores font souvent allusion aux événements du monde du spectacle et de la mode qui ne sont pas connus de tous, de sorte que si l'interprétation est difficile pour un public italien, elle devient quasiment impossible pour un public étranger.

Ceci n'est pas le cas pour l'article du journaliste Walter Riolfi (*Le Sole 24 ore*, 5 février 2000, n. 35, p. 21) sur l'OPA lancée par la holding Compart contre les actions de Montedison, dont le titre : « OK, ma il prezzo non è giusto », peut être compris parfaitement par le lecteur français, qui arrive à saisir jusqu'aux nuances cachées, mais seulement parce qu'en France il existe une émission télévisée : *Le juste prix*, dans la même ligne de visée. Cependant, dans la plupart des cas cette correspondance n'existe pas, les contextes où une même locution est utilisée sont tout à fait différents et le lecteur est livré à la fantaisie des journalistes.

Si nous examinons par exemple l'article signé par Fabio Pavesi (*Le Sole 24 ore*, 6 mars 2000 : p. 2), l'économie performante des Etats-Unis est identifiée dans le titre à une puissante locomotive à laquelle sont accrochés, comme des wagons, les autres pays de la planète : « Il mondo si aggancia al treno americano » (traduction littérale : « Le monde est accroché à la locomotive

¹¹ Sur les problèmes de la traduction de la métaphore et des textes journalistiques en particulier, voir: A. Pisarska, *Creativity of Translators. The Translation of Metaphorical Expressions in Non-literary Text*, Poznan, UaM, 1989; A. Barcelona, *Metaphor and Metonymy at the Crossroads. A Cognitive Perspective*, 2003 ; A. Norheim, *Les Métaphores quotidiennes dans l'œuvre féministe de Gisèle Halimi et leur traduction en norvégien* ; R. Meertens, *La traduction des textes journalistiques*, Foreignword. Com (The Language Site).

américaine». Le journaliste continue dans sa métaphore ferroviaire : « La locomotiva americana si prende una piccola pausa da una corsa che dura da 107 mesi e che rimane comunque poderosa ; mentre dall'altra parte dell'Atlantico lo sbuffeggiante trenino europeo pare aver superato ogni dosso ed è lanciato a passo di carica » (traduction littérale : « La locomotive américaine fait une petite pause » après une course qui dure depuis 107 mois, mais qui reste toujours puissante, tandis que de l'autre côté de l'Atlantique le « petit train européen jette des bouffées de fumée », mais semble avoir franchi tous les obstacles et il est enfin « lancé à la charge ». En Europe, comme dans le Far East « i ritmi di crescita tornano a sprintare vicini alle due cifre e i dati di questi ultimi giorni si colorano di un rosa intenso » (traduction : les rythmes de croissance renouent avec des taux à deux chiffres le taux de croissance est proche de 10% et les dernières données statistiques sont très positives [la traduction littérale : les données de ces derniers jours *se colorent d'un rose intense* serait-elle acceptable ?]).

Dans l'article de Isabella Bufacchi (Le « *Sole 24 ore* », 19 octobre 1999, p. 39), nous trouvons l'expression suivante: « I mercati *ad alta tensione*, braccati dallo spettro dell'inflazione e impauriti dai *sinistri scricchiolii di Wall Street*. La FIAT ha deciso di *elettrizzare gli investitori*... con una maxi-emissione di obbligazioni » (expression qui en français pourrait être traduite par: « les marchés à haute tension, traqués par le spectre de l'inflation et épouvantés par les craquements sinistres de Wall Street... FIAT a décidé d'électrifier les investisseurs par une maxi-émission d'obligations »). Tandis que dans un autre article du 12 février 2000 (p. 29), le langage militaire domine, pour indiquer l'acquisition du groupe bancaire Nat West par la Royal Bank of Scotland : « il gruppo Nat West *alza bandiera bianca* e cede a Royal Bank of Scotland. Nat West ha deciso di *capitolare* dopo un'accanita resistenza e *ha deposto le armi* » (ce qui en français pourrait être traduit par : « le groupe Nat West a hissé le drapeau blanc et cède à Royal Bank of Scotland. Nat West capitule sans conditions après une résistance forcenée et dépose les armes »).

Toujours dans le dossier « Finance et Marchés » du 12 février 2000 on trouve plusieurs expressions où domine la métaphore. Des expressions telles que : Seat-tin.it « mette le ali alla borsa », une métaphore très significative en italien, mais difficile à traduire en français (c'est mon avis) et cela n'est possible qu'en recourant à une autre métaphore tirée du langage de l'aéronautique : « la bourse décolle »; et plus loin : « Una *strigliata* della CONSOB et l'antitrust *accende un faro* ». Expression extrêmement énigmatique même pour un italien, elle aurait besoin en effet d'une traduction interne, une reformulation avant sa traduction en français, qui pourrait être la suivante : « réprimandée par la Consob, l'antitrust donne de l'espoir », où l'on perd complètement l'image du phare, le salut des navigateurs.

Prenons par exemple le bref article d'Alessandro Plateroti, publié dans le dossier « Finanza e mercati » (« Finance et Marchés ») du *Sole 24 ore* du 13 octobre 1999 qui titrait: *Piazza Affari azzera i guadagni* (qu'on pourrait traduire en français par l'expression : *Piazza Affari remet les compteurs à zéro*). Le journaliste souligne la phase négative des Bourses internationales en utilisant des locutions empruntées au milieu marin: *Aria pesante sui mercati azionari* (en français : *Climat irrespirable sur les marchés des actions*); *Wall Street torna a navigare in acque agitate* (en français : *Wall Street navigue dans des eaux troubles*, ou, en changeant complètement de champ sémantique : *Wall Street marche de nouveau sur des charbons ardents*). Ainsi l'affaiblissement du marché des obligations *a remis à flots* (*ha riportato a galla* en italien) les craintes des opérateurs et peu de titres ont échappé à la *vague de baisse* (*all'ondata ribassista*, en italien). Toujours du milieu marin s'inspire l'article de Luca Palazzi apparu sur le *Sole 24 ore* du 6 mars 2000: « *le vent* de la croissance *souffle* de nouveau sur la mer de l'économie mondiale et a commencé à *gonfler les voiles de tous les bateaux*, y compris le bateau italien ».

À cela on peut ajouter d'autres expressions s'inspirant du milieu marin, toujours tirées d'articles du « *Sole 24 ore* », telles que : « *smuovere le acque dopo due settimane di bonaccia* », qu'on pourrait traduire par : « *déchaîner la tempête après deux semaines de calme plat* » ; ou : « *aprire un'ennesima falla* », en français : « *ouvrir une énième brèche* » (mais là on sort du champ sémantique) ; comme dans le cas de : « *tirare i remi in barca* » (en français : « *tirer son épingle du jeu* » ; et encore : « *condurre in porto un'azione* », qu'on pourrait traduire par « *mener à bien une affaire* » ou, pour rester dans le même champ sémantique, : « *arriver à bon port* » ; ou encore: « *Wall Street inverte la rotta* » (*Wall Street change de cap*, en français).

Pourquoi cette recherche du sensationnalisme, de titres, images et locutions à effet, de métaphores poussées à l'extrême? Il est évidemment difficile d'indiquer les raisons linguistiques, sociologiques ou psychologique¹², qui ont déterminé ce changement radical dans le langage économique. Toutefois, il est certain que, au moins du point de vue linguistique, nous assistons à une véritable « révolution », qui touche tous les pays et, de façon différente, toutes les langues. Il est impossible que cette révolution ne soit pas liée à la transformation, actuellement en cours, de l'économie en spectacle, aux phénomènes de globalisation, à la new economy, à l'entrée en masse d'un public de plus en plus jeune et bigarré dans une réalité qui, il y a peu de temps

¹² Ane Norheim souligne à juste titre que pour comprendre la nature complexe de la métaphore, « il est indispensable d'adopter une vision pluridisciplinaire du phénomène : un rapprochement de celle-ci sous-entend l'interaction de disciplines aussi différentes que la linguistique, la philosophie, la psychologie pour n'en nommer que quelques unes » (*op. cit.*, p. 2).

encore, paraissait n'être que le sanctuaire inaccessible et mystérieux de quelques « gourous » de la finance. Je crois pouvoir affirmer qu'à la base de la révolution linguistique à laquelle on assiste tous les jours il y a, d'un côté, le succès de l'Internet, et, de l'autre, la poussée que le processus de globalisation économique a provoqué sur le renouvellement du langage économique, déterminant ainsi sa formidable accélération. Ce processus a arraché une langue de spécialité, presque d'élite, comme peut l'être le langage économique, de sa tour d'ivoire où il était enfermé depuis longtemps par une conception de l'économie basée sur des lois tellement strictes qu'elles semblaient immuables, et que quinze ans d'Internet et de globalisation ont irrémédiablement balayées.

Aujourd'hui, le journaliste économique n'est plus le même, non seulement dans sa façon de penser, de parler et d'agir, mais également dans son aspect extérieur. Aujourd'hui, il est jeune, désinvolte, dynamique, il s'habille de manière anticonformiste, et il fait ressembler ses prédécesseurs d'il y a quinze ans à peine à des hommes de Cro-Magnon, qui se présentaient à la télévision en costume-cravate comme s'ils devaient participer à une soirée de gala.

Tout cela semblait impossible il y a quelques années: fantaisie et économie étaient aux antipodes des années-lumière loin l'une de l'autre. Les lois de l'économie paraissaient immuables. Aujourd'hui, l'économie est le règne de la fantaisie, de l'innovation, et beaucoup de manuels poussiéreux semblent bons à jeter au rebut. Pour la nouvelle économie, pour l'économie des années 2000, on ressent le besoin d'un nouveau langage, brillant et plein de fantaisie, qui puisse exprimer même une notion aride à l'aide d'expressions puisant dans les champs sémantiques les plus disparates et les plus impensables.

Si, par exemple, nous prenons l'article de Luca Palazzi, publié dans le *Sole 24 ore* de jeudi 7 octobre 1999 (n°274 : 4), rien que le titre attire notre attention: *Et le gap avec le Far East reste profond* (e il gap con il lontano oriente resta profondo).

Je ne considère pas les anglicismes et les emprunts directs de l'anglais, adoptés désormais définitivement par l'italien moderne (*gap* en fait partie, même si *Far East* mérite plus d'attention car il implique des connaissances précises de la part du lecteur et il évoque immédiatement une réalité économique clairement définie dans une partie du monde tout aussi clairement définie). Mais le sous-titre contient également une sorte de « message codé » : « *recuperato soltanto in parte lo svantaggio dopo le maxi-svalutazioni delle tigri* » qui peut être ainsi interprété et traduit ainsi: « *Désavantage en partie récupéré après les maxi-dévaluations des dragons* », où l'on se réfère à la crise financière du Japon, de la Corée du Sud, de Hong-Kong, de Singapour et de Djakarta. L'autre sous-titre, qui se prétend encore plus explicatif, non seulement ne l'est pas, mais risque au contraire de compliquer la situation: « *effetti della crisi asiatica : caduta della domanda e pressione delle aziende orientali* »

(« Conséquences de la crise asiatique: *chute de la demande et pression des sociétés orientales* »). « Chute de la demande » fait référence à la demande intérieure des pays asiatiques et « pression » à la pression de la concurrence des pays producteurs orientaux favorisés par la dévaluation de leurs monnaies.

L'utilisation vraiment remarquable de préfixes donnant lieu à de nouveaux mots mérite un discours à part. [...] Dans le sous-titre on retrouve « maxi-dévaluation », modelé sur la fonction antagoniste de « mini » (macro est modelé sur micro), utilisés dans la presse économique italienne avec un trait d'union devant le substantif que l'on veut mettre en évidence. Il est nécessaire de rappeler qu'en italien maxi, mini, macro, micro, neo et vetero ne prévoient aucun trait d'union (ex: *macrocefalo, microcefalo, miniabito* etc. ; en français c'est pareil : *macrocéphale, microcéphale, minirobe*, etc...) Pour en revenir à notre maxi-dévaluation avec trait d'union, nous sommes de toute évidence en présence d'une sorte de néologisme où l'insertion d'un trait d'union met en relief la volonté de l'auteur de « forcer » la langue.

En continuant la lecture de l'article de Luca Palazzi, on rencontre une série vraiment surprenante de métaphores et de locutions. En effet, à la « chute de la demande intérieure » s'oppose la « demande mondiale repart ». L'auteur de l'article déploie ensuite toute sa fantaisie (métaphore d'origine biblique) dans l'expression « séparer le bon grain de l'ivraie » pour indiquer l'opération de « *ricalcolare senza velleità millimetriche gli scostamenti di competitività di prezzo – misurati sul cambio reale bilaterale tra l'Italia e una nutrita pattuglia di paesi del lontano Oriente* » (en français tout cela pourrait être traduit par : « *refaire les calculs, sans velléités millimétriques, des écarts de compétitivité de prix - mesurés sur la base du change réel bilatéral entre l'Italie et un essaim de Pays du Lointain Orient* ». Afin d'indiquer que l'Italie a gagné en compétitivité par rapport à Hong-Kong et à la Chine, l'auteur utilise une métaphore peu connue et, au niveau linguistique, utilisée dans une région italienne seulement: la Toscane. L'auteur écrit en effet: « *L'Italia ha messo in cascina un lieve guadagno competitivo* »; expression qui, en français pourrait être traduite, sans utiliser aucune métaphore correspondante, par « *l'Italie a engrangé un léger avantage compétitif* ».

Si ensuite l'auteur veut indiquer le lien étroit qui unit le cours du dollar américain à la compétitivité des produits européens, il ne trouve rien de mieux que de recourir au jargon de l'aéronautique pour ce qui est de la monnaie américaine : (« si le dollar *perd de l'altitude* ? ») ; et au langage médical pour ce qui est des produits européens (« L'Italie ... subira une nouvelle *hémorragie* compétitive vers le Far East »).

De la même façon, « *la crise se démêle* », tandis qu'elle provoque une « *réaction en chaîne* » (provenant du langage de la physique). Mais si « *le marché est fort* » (se il mercato *tira*)... personne ne pense à « mettre la société

sens dessus dessous » (a « *rivoltare l'azienda come un guanto* »); au contraire, si « le marché est stagnant » et la propre quote-part diminue « *écrasée par les coups de massue* » (« *schiacciata dai colpi di maglio* ») de la baisse des prix... Lorsqu'il veut indiquer une amélioration de la conjoncture, l'auteur utilise l'expression « *la demande mondiale repart* », alors que s'il parle de l'augmentation de la compétitivité des produits asiatiques, il dit que la dévaluation a représenté pour ces produits « *une carte de visite alléchante* ». À propos de compétitivité, l'auteur de l'article invite de façon pittoresque le Gouvernement non pas à « *regarder chez le voisin* » (« *guardare in casa altrui* »), mais à « *aplanir le chemin* » (a « *spianare la strada* ») pour les investissements dans le pays.

Très souvent les journalistes comptent sur un jeu de mots pour attirer l'attention du lecteur et ils le maintiennent jusqu'au bout en restant presque toujours fidèles au champ sémantique choisi pour le titre. Un titre à effet qui, dans l'exemple que je prendrais en considération, s'adapte parfaitement au contenu de l'article même. Gianni Dragoni titre de la façon suivante son article long et détaillé sur la réorganisation de l'industrie militaire américaine qui mise indiscutablement sur l'Europe: « *Un missile USA à la conquête de l'Europe* » (un missile USA alla conquista dell'Europa) Le missile est figuré et métaphorique, mais également réel si l'on pense que l'enjeu est une maxicommande à la *Royal Air Force*, la RAF. Et l'article reste en équilibre ambigu entre métaphore et réalité: « *Le missile parti de la côte orientale des États-Unis a touché touché Londres en plein centre. Il a été lancé par la Raytheon* » (troisième groupe industriel de défense militaire aux USA et quatrième dans le monde). Ce n'est qu'en continuant la lecture de l'article que l'on comprend que l'enjeu est une commande milliardaire aux forces armées anglaises et que ce sont les adversaires franco-anglais de Raytheon à être touchés, la joint-venture Mbd (Matra Bae Dynamics). Le *Knock-out* pourrait se traduire, continue l'auteur, en effet dominos pour toutes les entreprises européennes faisant partie du consortium. La course pour remporter la commande de la RAF devient une évocation moderne des bien plus dramatiques événements de la Deuxième Guerre mondiale: « *Celui qui gagne la bataille d'Angleterre fera probablement main basse sur l'Allemagne, l'Italie et l'Espagne* ».

On passe du langage militaire au langage sportif de la boxe qui maintient toutefois ses connotations belliqueuses. De l'action rapide et irrésistible sur les missiles, une *fente* dans le langage de l'escrime, on passe à l'image de « *quatre poids lourds restés sur le ring accueillant une vingtaine de combattants* », qui indique les résultats d'une gigantesque opération de réorganisation et de fusion du secteur industriel militaire. Les Américains, affirme le journaliste, ont un avantage par rapport aux Européens car depuis 1990 ils ont accéléré les

concentrations suite à une décision prise au Pentagone. Une décision qui a été prise au cours d'une réunion entre les 12 entreprises militaires plus importantes des États-Unis. Le journaliste présente tout cela avec beaucoup de fantaisie et la réunion devient, dans le sous-titre: « *La Cène. Au lieu des 12 apôtres, autour de la table se sont réunis les cadres de douze entreprises militaires* ». Tout le long de l'article, nous avons vu que les langages militaire et sportif s'alternent. On trouve également des images et des jeux de mots empruntés à d'autres champs sémantiques: c'est le cas par exemple des termes « *mariage* » et « *noces* », désormais très répandus pour indiquer accords, fusions ou restructurations de groupes, entreprises ou banques. Ainsi le journaliste écrit: « au mois d'avril dernier, le *mariage* entre General Dynamics et Newport News Shipbuilding a été annulé ». Et c'est le cas également d'un célèbre message publicitaire en Italie: « *prendi due paghi uno* » (*Deux pour le prix d'un*) qui, né dans les supermarchés, a pris pied désormais dans de très nombreux domaines et que le journaliste utilise ici pour prouver l'avantage de l'acquisition d'un avion CI30J de la Lockheed Martin par rapport au *Fla* européen. Ainsi l'auteur, partant du sous-titre « *Deux pour le prix d'un* », continue à étaler des images à effet: « *après s'être donné une belle correction, les Américains sont décidés à frapper sec et... l'Europe finirait par fournir les piles* » (pour indiquer un rôle tout à fait secondaire par rapport aux USA, comme cela s'est déjà passé au Kosovo). Et vu que l'on parle de missiles, de canons et d'armes en général, le journaliste conclut son article avec une image à mi-chemin entre celle qui, en Italie, est synonyme de corruption et la nécessité de lubrifier (graisser) les armes pour qu'elles fonctionnent parfaitement: « *et la patte des négociateurs a été graissée par une lettre de Bill Clinton à Tony Blair* » (« *e la strada del negoziato è stata lubrificata da una lettera di Bill Clinton* »).

Très souvent, les journalistes du *Sole 24 ore* aiment emprunter au langage du sport beaucoup d'expressions et locutions propres à l'économie. Ainsi, la Bourse devient tour à tour un terrain de football, un vélodrome et un hippodrome. C'est le cas d'un article emblématique du samedi 9 octobre 1999. L'article, signé A. P., commence par un titre qui évoque les prouesses des cyclistes: « *Wall Street pique un sprint* » (*Wall Street ancora in volata*), (pour indiquer une hausse consistante et durable), tandis que les sous-titres embrassent le monde du football: *Le Dow Jones dribble les données sur le marché du travail USA et termine à la hausse avec plus 1%*, et celui de l'équitation: *En Europe les cours des actions restent au poteau* (le *azioni restano al palo*).

À l'intérieur de l'article, le langage utilisé évoque toujours des performances plus ou moins sportives, ainsi: « la Bourse, après un *faible départ* et un *pas incertain* jusqu'à la mi-journée... a *allongé le pas* au cours des deux dernières heures d'échanges, *improvisant ainsi un rallye* ». Si l'indice Nasdaq marque un

progrès de 0,9%, l'indice Standard & Poor's franchit la ligne d'arrivée avec une augmentation de 1,35%.

Je pourrais citer de nombreux exemples qui sont la preuve d'une véritable invasion des métaphores, des jeux de mots, des images etc dans la presse économique italienne, et non seulement italienne. Mais le moment est venu de nous demander si le succès de la nouvelle économie et le processus de globalisation économique, informatique et culturelle expliquent véritablement le phénomène en question? Peut être pas complètement, mais il est certain que le langage quotidien, et celui de l'économie en particulier, n'ont jamais connu une évolution si rapide que celle qu'ils connaissent actuellement. Et cette évolution touche tous les domaines. Je voudrais citer ici une interview de Michel Legras (Directeur du département de langue française chez Larousse) qui me paraît remarquable et parfaitement appropriée au sujet dont il est question dans ce travail: «la langue évolue en permanence. Elle décrit des objets, mais aussi des rêves et des chimères. Nous sommes des observateurs, nos dictionnaires sont des miroirs. Ils tiennent compte autant des usages que des recommandations de l'Académie Française».

Pour sa part, et de façon pittoresque, dans son analyse dans *Le Monde* du 17-18 janvier 1999, Robert Solé parle des journalistes du *Monde* comme de frabriquants de nouveaux mots. Une «fabrique de mots» qui a comme lecteurs les plus attentifs les auteurs de dictionnaires qui passent au peigne fin leur production quotidienne. Les données sont intéressantes et pour la seule année 1998 la «veille néologique» de Larousse a noté dans *Le Monde* 2194 néologismes; un chiffre qui peut paraître énorme mais qui tient compte en effet de la vie quotidienne, des loisirs, du sport des sciences et des techniques qui sont grandes productrices de néologismes. En plus il ne faut pas oublier que dans l'euphorie du Mondial, le football a inspiré les plumes...

Je n'ai pas ni les connaissances de la discipline, ni l'assiduité de la lexicographe Hélène Houssemaine-Florent, responsable chez Larousse de la «veille néologique» dont on vient de parler, je n'ai pas non plus l'ambition d'appliquer la théorie des schémas de Donald Norman et David Rumelhart ou la notion de catégorie développée par Georges Lakoff et Mark Johnson, même si dans l'analyse du phénomène de la métaphore, il paraît que le temps est venu d'en tenir compte et, peut-être, de s'en inspirer. Les nôtres sont de simples réflexions sur un phénomène sectoriel, spécifique de la langue économique, que j'ai analysées dans le plus important quotidien économique italien (*le Sole 24 ore*) pendant une période de six mois environ, en lecteurs curieux et intéressés.

TERESA VISCEGLIA
Università di Trieste

Francisca e Fanny Owen.
Um caso singular de tradução intersemiótica

Qualquer tipo de tradução, interlinguística ou intersemiótica que seja, acaba inevitavelmente por produzir um texto que nunca se equivale perfeitamente ao texto de partida, tendo deste sempre algo menos e algo mais. Nas traduções interlinguísticas esse algo que se perde e se ganha é quase sempre invisível ao leitor do novo texto e muitas vezes imperceptível ao próprio tradutor cujo êxito nem sempre é fruto de escolha consciente.

Ao adaptar um romance, ao traduzir portanto um texto verbal para um texto não verbal, o realizador reconhece desde logo a impossibilidade duma tradução total e em função disso actua a sua estratégia tradutiva.

A adaptação é uma operação muito usual entre os cineastas; calcula-se que setenta por cento dos filmes actualmente realizados se baseia em romances ou contos literários. Em princípio a *história*, quer dizer todos os *eventos* e os *existentes*¹ dum romance, podem ser transpostos para o filme mas a duração usual e o custo elevado das películas obriga o realizador a uma selecção dos personagens e a uma contenção rigorosa dos eventos; geralmente privilegiam-se os núcleos, quer dizer os eventos relacionados com a intriga principal.

Além destes “vínculos”, ao adaptar um texto literário, parte das opções do realizador devem-se à natureza diferente da matéria expressiva utilizada, pois enquanto a narração literária se desenvolve unicamente através das palavras escritas, a cinematográfica utiliza imagens, músicas, ruídos, signos gráficos, palavras pronunciadas e, embora mais esporadicamente, palavras escritas; estas aparecem no genérico, nos títulos, nos intertítulos, nos textos mostrados e nas didascálias. Duração do filme, custo da película e diversidade do meio expressivo determinam as escolhas tradutivas, deícticos dos princípios estéticos do realizador.

Nos anos setenta Manoel de Oliveira se dedicara a um ciclo de adaptações conhecido como a “tetralogia dos amores frustrados”: *O Passado e o Presente* (1971), *Benilde ou a Virgem-Mãe* (1974), *Amor de Perdição* (1978) e *Francisca* (1981). Nesses filmes, todas as opções e os dispositivos adoptados visam a conservar no texto cinematográfico a riqueza literária da obra de partida

¹ Para a terminologia usada veja-se S. Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, (1978), trad. it., Parma, Pratiche Editrice, 1981.

chegando, nalguns casos, a oferecer uma verdadeira homenagem ao texto, como é o caso de *Amor de Perdição*. Aqui o Realizador conseguiu reintegrar no seu filme o texto mais célebre de Camilo Castelo Branco graças ao dispositivo duma *voz-off* que lhe permitiu seguir o romance na integralidade dos episódios, até nas digressões e nalgumas notas. Diferente é a atitude com que Oliveira enfrenta o romance de Agustina Bessa Luís ao realizar *Francisca*.

A adaptação vampírica

Em vermelho, sobre um fundo preto, sobressai a apresentação do filme: “Francisca, segundo o livro Fanny Owen de Agustina Bessa Luís”. Logo é anunciado: trata-se de uma adaptação. Analogamente ao romance, que se divide em três capítulos, o filme consta de três grandes unidades de conteúdo, três blocos extensos:

1. O encontro ou a ilusão de poder amar – José Augusto e Camilo Castelo Branco conhecem as irmãs Owen. José Augusto começa uma relação amorosa com Maria. Camilo parece interessado em Fanny que, por sua vez, é atraída por José Augusto.
2. O rapto ou a impossibilidade de amar – José Augusto manifesta o seu interesse por Fanny, passando a descuidar Maria e a ter ciúmes de Camilo que, no entanto, entretém uma boa relação de amizade com Fanny. Expulso da casa Owen, pelo seu mau trato com Maria, José Augusto rapta Fanny com a intenção de casar-se com ela.
3. A morte ou a única possibilidade de amar – Camilo tenta impedir que José Augusto case com Fanny, entregando-lhe umas cartas que esta tinha escrito a um desconhecido. O casamento, por pundonor, realiza-se igualmente mas o gesto de Camilo anula a fraca possibilidade de José Augusto poder amar a mulher. Fanny, sozinha, rejeitada pela família, acaba por adoecer e morrer. Daí a pouco José Augusto suicida-se.

O desejo do Realizador não é, porém, o de transpor a história do romance para a película, não está no récit mas no próprio texto que deixa de ter o valor funcional de script, como frequentemente acontece nas adaptações, e surge como primeiro assunto do filme. Como bem repara José Manuel Costa, no cinema de Oliveira “o texto não é um meio para chegar à história, faz corpo com a história como intermediário doutros temas. (A um primeiro nível ele é a história, o assunto, e por isso se fala por vezes em documentário sobre um texto)”².

² J.M. Costa, «Construção e reprodução na obra de Manoel de Oliveira: um jogo de tensões», in AA.VV., *Manoel de Oliveira*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1981, p. 50.

Para poder mostrar o texto em toda a sua riqueza literária o Cineasta recusa a ideia de que o cinema tenha que se basear só e sobretudo nos seus códigos específicos – enquadramentos, montagem, iluminação, movimentos de câmara – ideia “extrêmement contraignante et réductrice”³, porque torna difícil a expressão de sentimentos e pensamentos, que constituem o cerne dos seus filmes. E evitando encontrar equivalentes cinematográficos – operação habitual nas adaptações –, tenta banir a dramatização e a visualização do texto preferindo a sua integração dentro do filme. Encontrado o assunto do seu trabalho, o Realizador “organiza os meios de o vampirizar”⁴.

Há várias maneiras de integrar um texto no cinema: mostrar as palavras do texto escritas no écran – através da filmagem do próprio texto ou de didascálias –, filmar alguém que leia o texto, filmar alguém que o diga – diálogos –, confiar este papel à *voz-off*.

Francisca apresenta-se dividido em sequências que coincidem, na maioria dos casos, com os planos. Entre as várias sequências não há encadeamentos tipicamente cinematográficos, tais como *raccords* ou imagens simbolizando o tempo que passa; para avançar duma cena à outra da história, Manoel de Oliveira serviu-se das didascálias. Afastando qualquer preconceito em relação às didascálias⁵, Oliveira sucumbe com prazer à pujança das palavras; aliás privilegiá-las nos seus jogos, nas suas expressões e musicalidade não significa descaracterizar mas reforçar o poder do próprio cinema. As didascálias em *Francisca*, longe de serem pleonásticas, têm uma relação de complementaridade com o texto fílmico que introduzem, pois, integrando os quadros e fornecendo informações necessárias à compreensão da história permitem uma forte economia narrativa e constituem núcleos autónomos de informação.

A maioria das cenas representadas são estruturadas a partir dos diálogos que, mais do que conversas, são trocas de sentenças, de máximas, aforismos e dissertações filosóficas.

A possante presença dos diálogos, além de apresentar o texto de Agustina⁶ na sua quase totalidade, sublinha o papel “activo” requerido ao espectador de

³ Manoel de Oliveira in A. de Baecque, J. Parsi, *Conversations avec Manoel de Oliveira*, Paris, Ed. Cahiers du cinéma, 1996, p. 64.

⁴ F. Cruchinho, «Manoel de Oliveira ou Manuel de Oliveira?», in *Senso*, Outubro de 1995, n. 1.

⁵ Para os teóricos do cinema puro, para quem o cinema era a arte das imagens em movimento, o facto de confiar às didascálias um papel expressivo constituía uma renúncia do cinema à sua especificidade porque interrompendo a acção, estorvavam o ritmo das imagens; aliás, introduzindo a palavra, inseria-se um elemento heterogéneo que constituía uma *diminutio capitis*, uma admissão de inferioridade expressiva do cinema em relação à literatura.

⁶ As variações em relação ao texto de Agustina são mínimas.

Francisca. De facto, em comparação com outros tipos de narração com exposição directa da acção, os textos que se baseiam nos diálogos exigem do destinatário maior capacidade de inferência. É necessário que o destinatário deduza, por sua própria conta, a força ilocutória das frases pronunciadas. Pôr de sobreaviso, declarar o amor ou os ciúmes, prometer, mentir: o que os personagens querem dizer tem que ser inferido pelo espectador, em função dos poucos elementos de descodificação que lhe são fornecidos⁷.

A inferência, porém, é uma operação frequente e inevitável para qualquer leitor ou espectador. Da imensa e potencial matéria narrativa, o autor escolhe os eventos e os elementos que considera suficientes e determinantes para dar eventual sentido à história contada; cabe ao leitor/espectador a tarefa de completar as inevitáveis lacunas que, dentro da coerência narrativa, são identificáveis através duma convenção: o “completamento por verosimilhança”⁸. Geralmente o destinatário do texto reconhece e interpreta as convenções *naturalizando-as*, ou seja, incorporando-as numa rede interpretativa, esquecendo o seu carácter convencional. No caso de *Francisca*, o espectador nunca consegue esquecer o carácter convencional da representação, nem lhe é fácil a operação de completar a *discrepância* entre os vários segmentos de texto; pelo contrário, às vezes essa operação nem lhe é permitida.

A reintegração do texto no filme não envolve apenas o texto mas também outros elementos especificadamente literários. Manoel de Oliveira chega de facto a fornecer ao espectador de *Francisca*, através da reiteração de algumas cenas, uma particularidade da literatura, nomeadamente a verificação filológica. Com efeito, a vantagem do destinatário literário constituída pela possibilidade de reler e poder, desta forma, aceder a uma penetração mais profunda do texto, já não é exclusiva da literatura. Só que aqui não é tarefa deixada ao arbítrio do leitor. Durante cinco vezes, em *Francisca*, assistimos a cenas repetidas, embora de pontos de vista diferentes; é uma dupla oportunidade dada ao espectador de reflectir sobre o que vê.

A primeira reiteração encontra-se logo no início; uma mulher lê uma carta de pêsames. A carta é lida duas vezes em *off*, por duas vozes diferentes. A voz que ouvimos durante a primeira leitura é de quem escreveu a carta, Maria Rocha Owen, a segunda é de quem a recebeu.

O segundo exemplo de reiteração encontra-se no baile do Barão do Corvo, onde se assiste ao encontro entre os protagonistas, importante porque se estabelecem as relações e se prefigura a intriga. A posição dos personagens é a seguinte: Camilo e Fanny em primeiro plano e José Augusto e Maria em segundo. A conversa entre Camilo e Fanny verte sobre José Augusto. Camilo

⁷ Cfr. S. Chatman, *ob. cit.*, pp. 186-87.

⁸ *Ibid.*, p. 47.

intui que ela tem algum interesse pelo amigo e previne-a em relação a ele, tratando-se, no parecer de Camilo, de “um homem sem alma”. Fanny surpreende-se ao ouvir palavras tão duras ditas por um amigo; Camilo remata que José Augusto lhe tinha pago as dívidas e o tinha salvado da morte, mas que isso não significava que fosse seu amigo, acrescentando: “quem sabe que é um amigo sabe o que é a alma”. Esta deixa induz Fanny a comentar:

Fanny: “A alma não é uma cadeira que se oferece a uma visita. A alma é...”
 Camilo: “Ehm?”
 Fanny: “A alma é um vício”.
 Camilo: “Um vício?”
 Fanny: “Não me tratais como uma ignorante. Pode-se ser inocente sem ser ignorante”.

A câmara desloca-se para a direita passando a mostrar os outros convidados que dançam; em *off* continua a conversa entre Camilo e Fanny.

Camilo: “Meu Deus! Posso ler no seu rosto curiosidade, compaixão, amor próprio ofendido, tudo o que resulta dum amor funesto”.
 Fanny: “Funesto?”

A esta pergunta, a valsa que se ouvia deixa de tocar, todos param de dançar e a câmara, num dos raros *travellings* do filme, volta a mostrar Camilo e Fanny, porém não para ouvir o resto da conversa mas sim para voltar a ouvir o que já disseram.

Momentos particularmente relevantes são também os outros *bis* do filme: Fanny recita um poema em inglês (cena importante porque a presença de Camilo na casa de Fanny desperta ciúmes no amigo complicando ulteriormente as relações entre os personagens); José Augusto expõe a Camilo o seu projecto de “martirizar” a mulher, dando-nos a chave do seu comportamento com Fanny; na capela, José Augusto, segurando o frasco que contém o coração de Fanny, fala à criada que, receosa, se limita a escutar as suas palavras.

O princípio mais frequente em qualquer adaptação é a subtracção, que consiste em suprimir, sintetizar e condensar. Oliveira, da história de *Fanny Owen*, omitiu existentes e eventos concentrando assim a diegese.

Algumas figuras, que no romance têm uma certa importância, tais como o coronel Owen, pai de Fanny, ou a freira Isabel Cândida, com quem Camilo parece ter tido uma relação amorosa e que lhe educou a filha Bernardina, não existem na película. Outros personagens, a quem a escritora dedica muito espaço, aparecem no filme só marginalmente. O caso mais patente é o da irmã de Fanny, Maria, que, com efeito, aparece, com frequência variável, ao longo de todo o romance desempenhando um papel fundamental para o desenvolvimento do *récit*. Em *Francisca*, Maria só aparece na primeira parte e marginalmente. O

namoro entre ela e José Augusto, bem descrito no romance, no filme é pouco mais do que sugerido e a partir do afastamento de José Augusto da casa Owen, Maria nunca mais aparecerá directamente.

Além dos personagens, de *Fanny Owen*, Oliveira omitiu muitos eventos. Em geral, trata-se de *catálises*, pois no romance há uma grande presença de eventos de contorno tais como as vicissitudes do feitor e da sua mulher, a história do filho Vicente, o caso da criada Luísa, a tentativa de Camilo se fazer padre, as peripécias da família Owen. Estes são eventos secundários que servem à escritora para explicar bem o contexto e a atmosfera da época, dar informações sobre o carácter dos personagens e esclarecer as razões das atitudes dos protagonistas, tais como a perplexidade de Camilo em relação ao amigo.

A omissão de certos episódios fortalece o carácter estranhante do filme. De facto, apesar das didascálias introdutórias, os eventos em *Francisca* surgem, muitas vezes, descontextualizados; Oliveira deixa ao espectador a tarefa de os inferir directamente do filme.

Assim, em *Fanny Owen*, Agustina fala amplamente da família ao serviço de José Augusto, dos problemas do casal e das frequentes cenas de espancamento do feitor à mulher. Vicente era filho deles. O episódio no romance é contado segundo a perspectiva de Camilo e é importante porque fornece ao próprio Camilo indícios da personalidade de José Augusto:

Mas uma tarde Camilo foi surpreendido por uns brados angustiosos, e Vicente entrou-lhe no quarto, pálido e a tremer. – Acuda à minha mãe que ele quere-a matar – disse. E quis arrastá-lo para fora da porta. [...]. No pátio deparou com uma cena estranha. O feitor espancava Judite; [...] Camilo viu José Augusto, que estava bem no centro da porta da capela e que parecia pronto a intervir. Mas não fez nada. Ficou ali uns instantes, como se presenciasse uma simples bulha de cães [...] Vicente foi atrás dele; [...] pegou-lhe na mão com força. José Augusto voltou-se, e os olhos dele não denunciaram qualquer inspiração para socorrer ou punir. De repente o rapaz deu-lhe uma dentada, e fugiu.⁹

Em *Francisca*, depois da didascália introdutória “*O caseiro teve uma alteração com a mulher*”, vemos o caseiro bater na mulher, um rapazinho invocar socorro, entrar na casa e arrastar Camilo para fora, seguido, dali a pouco, por José Augusto. Os três assistem imóveis à bulha. Quando tudo se aplaca, o rapaz aproxima-se de José Augusto e dá-lhe uma dentada.

Não há, aparentemente, nenhum elemento que nos dê a entender a razão.

Com efeito, a *visualização*, quer dizer a tentativa de “mostrar” a psicologia ou as ideias do personagem, através de equivalentes cinematográficos, que é uma das regras principais em que se baseiam muitas adaptações, é, em

⁹ A. Bessa Luís, *Fanny Owen*, Lisboa, Guimarães Editores, 1988, pp. 33-34.

Francisca, evitada. Voltamos, de certa maneira, ao modelo *ilustrativo* utilizado no cinema dos exórdios, ou seja a uma transposição dos eventos onde a interioridade dos personagens, e as suas perspectivas são reduzidas ou até anuladas. Entrevistado a este propósito, o Realizador afirma: “Je ne peux pas filmer les rêves des gens, je ne peux filmer que les faits. Ce que je peux, c’est filmer les gens qui racontent leurs rêves”¹⁰.

É de salientar que a omissão de alguns eventos determina no filme uma variação na caracterização de alguns personagens, como é o caso de José Augusto, ou do próprio Camilo, a propósito do qual Oliveira omite os episódios da sua vida privada que em *Fanny Owen* contribuem à sua caracterização como personagem por vezes ambígua e cínica. Nomeadamente, Agustina aponta para a tentativa de suicídio, segundo a escritora encenado para chamar a atenção sobre si, as frequentes visitas à freira Isabel, as relações turbulentas com vários personagens da época e os seus problemas com a lei.

Em *Francisca* porém não são abolidos todos os eventos-satélite que, pelo contrário, são relativamente numerosos: a visita de D. Raimundo e D. Josefa a José Augusto, o episódio já referido do feitor e da mulher, diversos contos de Manuel Negrão a Camilo, só para dar alguns exemplos.

Contudo é importante notar que, apesar das muitas omissões, os núcleos do romance, embora hipodenotados ou apenas sugeridos, estão quase todos presentes no filme.

Para além do romance de Agustina, como matéria referencial acerca do caso de Fanny Owen, Manoel de Oliveira também utilizou as cartas autênticas de José Augusto: trata-se dum dos dois acréscimos efectuados na transposição. O outro acréscimo é dado por um diálogo entre Fanny e José Augusto encomendado a Agustina expressamente para o filme.

Os acréscimos e as muitas omissões marcam a diferença fundamental com *Amor de Perdição*, onde o romance de Camilo Castelo Branco tinha sido aproveitado integralmente, seguido palavra por palavra. Ao transpor para o cinema o romance de Agustina Bessa Luís, Oliveira efectuou uma selecção rigorosa dos enunciados textuais de *Fanny Owen*, permanecendo porém extremamente fiel aos trechos escolhidos.

A lentidão com que se desenvolve a acção, a teatralidade da *mise en scène*, a estaticidade da câmara, o comprimento da película (266 mn) e todos os dispositivos cinematográficos usados, concorrem para concentrar, da maneira mais objectiva possível, a atenção no texto.

Além de reintegrar no filme a riqueza do texto literário, os diálogos têm o poder de revelar, através da voz humana, o lado sonoro do cinema, aspecto a

¹⁰ M. de Oliveira entrevistado por D. Marchais, «La planète du sage», in *Les Inrockutibles*, n. 73, pp. 26-30.

que o Realizador já se dedicara em *Acto da Primavera* (1963) e que chegou a levar ao extremo no filme-ópera *Os Canibais* (1988).

Quase sempre pronunciadas num tom neutro, as palavras preenchem o espaço de *Francisca*; “la parole se glisse partout, investit les moindres recoins du plan, du hors-champ”¹¹.

Oliveira chega a conceber uma cena que não é senão uma homenagem à palavra na sua sonoridade. Trata-se da sequência do concerto onde Camilo e Marcelino de Matos, na plateia, em primeiro plano, filmados a meia altura, falam, em voz alta, de José Augusto ao mesmo tempo que a orquestra está a ensaiar. Quando os músicos estão prontos, desatam os aplausos que coincidem, não por acaso, com a conclusão duma sentença de Camilo em relação a José Augusto. Ouvem-se as notas da *ouverture* de *Giovanna d’Arco* de Giuseppe Verdi, mas a câmara não mostra, como seria de esperar, o contra-campo, não mostra a orquestra que toca mas fica fixa, continuando a mostrar Camilo e Marcelino em primeiro plano e, no fundo, os outros espectadores impacientados pelo childeio dos dois homens que, impertérritos, não deixam de falar. A verdade é que são as suas palavras, juntamente com a música e os “che...” em *off* dos espectadores que oferecem o verdadeiro espectáculo.

Bibliografia

- AA.VV. (1981) *Manoel de Oliveira*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa.
- AA.VV. (1998) *Manoel de Oliveira*, L’art du cinéma, n. 21-22-23, Paris, Cinéma Nouveau.
- Baecque A. de, Parsi J. (1996) *Conversations avec Manoel de Oliveira*, Paris, Ed. Cahiers du cinéma.
- Barata Preto J. (entrevista a Manoel de Oliveira), «Desprezo cada vez mais a forma», in *O Jornal*, n. 442.
- Bénard Da Costa J. (1991) *Histórias do cinema*, Lisboa, Imprensa Nacional.
- Bessa Luís A. (1988) *Fanny Owen*, Lisboa, Guimarães Editores.
- Bulger L.F. (1998) *As máscaras da memória*, Lisboa, Guimarães Editores.
- Casetti F., Di Chio F. (1990) *Analisi del film*, Milano, Bompiani.
- Chatman S. (1981 [1978]) *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma, Pratiche Editrice.
- Chirivi M. (1995) *Manoel de Oliveira*, Venezia, Edizione Circuito Cinema.
- Cohen K. (1982 [1979]) *Cinema e narrativa. Le dinamiche di scambio*, Torino, Eri.
- Cortellazzo S., Tomasi D. (1998) *Letteratura e cinema*, Bari, Laterza.

¹¹ O. Joyard, «La prisonnière», *Cahiers du cinéma*, n. 524.

- Cruchinho F. (1995) «Manoel de Oliveira ou Manuel de Oliveira?», in *Senso*, Outubro de 1995, n. 1.
- Fina S., Turigliatto R. (a cura di) (2000) *Manoel de Oliveira*, Torino, Torino Film Festival.
- Goliot-Lété A., Vanoye F. (1998 [1992]) *Introduzione all'analisi del film*, Torino, Lindau.
- Joyard O., «La prisonnière», *Cahiers du cinéma*, n. 524.
- Kracauer S. (1995 [1960]) *Teoria del film*, Milano, Il Saggiatore.
- Lopes A.C.M., Reis C. (1991) *Dicionário de Narratologia*, Lisboa, Almedina.
- Marchais D. (1996) «La planète du sage», in *Les inrockutibles*, n. 73, 2 Out., pp. 26-30.
- Marchese A. (1990) *Dizionario di retorica e stilistica*, Milano, Oscar Mondadori.
- Marchese A. (1983) *L'officina del racconto. Semiotica della narrativa*, Milano, Mondadori.
- Matos-Cruz J. de (1996) *Manoel de Oliveira e a Montra das Tentações*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- Prédal R. (1999) *Manoel de Oliveira, le texte et l'image*, L'Avant-scène, Janeiro-Fevereiro, n. 478-479.
- Segre C. (1980) *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi.
- Truffaut F. (1988 [1987]) *Il piacere degli occhi*, Venezia, Marsilio.
- Turigliatto R. (a cura di) (1999) *Amori di perdizione. Storie di cinema portoghese 1970-1999*, Torino, Lindau.
- Vanoye F. (1991 [1988]) *La sceneggiatura. Forme, dispositivi, modelli*, Torino, Lindau.

CATHERINE WAY
Università di Granada

Translating for the authorities: the role of the translator

Translators are increasingly seen as expert intercultural communicators (Obenaus, 1995), the question is how can we improve the perception of the role of the translator in order to achieve a balance which is acceptable to all of the agents intervening in social processes that require the translation of administrative documents. Translating has been seen as a secondary service, the translator as a subordinate, perhaps in the 21st century we should try to improve the perception of the role of the translator, intervening more actively in social processes involving two or more cultures and languages. If the translator is to eliminate barriers and obstacles in intercultural communication, then, we should revise some of the translation practices currently in use, vestiges of the past which have little relevance in the world we inhabit today.

Administrative documents

The growing demand for the translation of administrative documents to be presented to the Authorities at different levels is, in part, due to the increase in population mobility in the 21st century (Hofstede 1991: 222). The authorities process citizens on the basis of the information that they receive in these documents. The decisions taken on this basis will affect citizens' personal and professional lives.

Administrative documents are based on procedures which commence with the petition for and collection of information. This information is then processed in different ways depending on the authorities involved, labelling citizens as clients/students/applicants and the information as a case to be solved. Information is processed on the basis of pre-existing administrative categories which support and influence the decisions taken in each case. The author is an authority whose perception of the translation will depend on the information being processed.

Traditionally in Translation Studies, administrative documents have been forgotten or included nominally in the classification of legal texts. Generally considered to be the documentary evidence of an administrative act, they are the documents which are issued or received by the authorities, intervening in our

daily lives to describe and define our social identity. The structure of these documents is a reflection of the institutional role they play (Charrow 1982).

Administrative language

According to Iedema (1997, 1998), most studies of administrative language focus mainly on its negative aspects (di Pietro, 1982; Charrow, 1982; Hodge and Kress, 1993; Iedema 1997, 1998, 1999; Iedema and Wodak, 1999), rarely describing the positive elements that this type of discourse can offer in the organization of society.

The lack of fluent communication between the authorities and citizens has often been criticised, but has become more acutely obvious with the growth of State intervention in citizens lives. The fact that bureaucrats are in a position of power has meant that little attention has been paid to criticism of these documents (at least until relatively recently), forcing citizens to participate in an exchange with the authorities on an unequal footing within a discourse that is unknown territory for them or at least is not a familiar discourse for them. Charrow (1982) and Iedema (1998), however, have proposed the need to lighten the load of administrative documents, simplifying them in order to improve their comprehension and, as a consequence, the cooperation between citizens and the authorities.

The study of administrative documents and Critical Discourse Analysis

The authorities are seen by Charrow (1982) and Iedema (1998) as maintaining a social order by the use of administrative discourse, disguising their authority behind passive agency when the decisions, including the translation decisions to be taken in these documents may also have important repercussions on the outcome of administrative processes. The perceptions of the roles of each of the social agents involved, including the translator, is important in these processes. The question is: how is the translator's role perceived and whether we should be doing anything to change that perception?

Research into the translation of administrative documents

The daily work of translators and interpreters with the authorities is, undoubtedly, an area which has received little attention in Translation Studies Research until recently. This is reflected in the low number of studies performed

to date with professional translators as their subjects¹ in order to understand the role that they play in the social processes in which they intervene and their relation with the other social agents who participate in these processes (client, authorities).

Research into the translation of administrative documents has often been included under the heading of legal translation. Numerous authors deal with these documents more specifically, such as Elena (2001), Feria (1999), Franzoni (1994), Mayoral (1995, 1996, 1999), Siles (2002) and Way (1997, 1998, 2002, 2003).

Underlining the role of the translator as an intercultural mediator, we propose a more active role for the translator of administrative documents, which requires real mediation between the participants, leaving aside the more traditional servile role of the passive translator, to adopt the position of an active agent who really tries to solve the problems of mediation in communication between cultures. If the translator is to facilitate intercultural mediation, eliminating barriers and obstacles, we propose a review of current translation practices through studies of real translations in real situations in order to analyse what is being done at the moment, in order to highlight best practices and develop alternatives from the perspective of translation as social practice.

Translation as social practice

Translation has long been considered a linguistic activity. It was not generally considered to be a social activity until the appearance of the polysystem theories (the seventies), of the *skopos* theories (the eighties) and of postcolonialism (end of the eighties and the nineties). The agents involved in translation did not occupy an important role in the translation process. Their participation remained outside the debates on equivalence which, linked to the concept of faithfulness (generally understood as linguistic faithfulness), ignored the needs of the agents involved in social processes. Any form of translation (adaptation, summary) which did not imply the faithful reproduction of linguistic equivalents was often not even considered to be “true” translation. Despite the fact that translation theory codifies and proposes strategies to be followed, the final decision in any translation depends on the translator, who is a human being capable of taking decisions, guided by his/her experience and expertise.

In 1972 James Holmes underlined the high degree of social contextualization of translation and suggested the need to research in this vein, which would lead to the creation of a field which could be called Sociology of Translation or

¹ See Way 2003: 36.

Socio-translational Studies. Even in the nineties with the turn of Translation studies towards cultural approaches with Bassnett and Lefevere (1990: 11) and Even-Zohar (1990), who studied the producer and receiver of translations, Gentzler (1993: 123) criticised the approach for not entering into the social interaction between these agents and for focusing on hypothetic models and abstract generalizations, whilst other authors such as Zlateva (1993) and Kiraly (1995: 52) propose the social implication of the translator.

The studies which do contemplate the role that translation as social practice can play are usually limited to literary translation (Bassnett, 1992; Venuti, 1992) and Wolf states “*so far there has been little systematic research into the social implications of translation*”(2002). Nevertheless, Tymoczko believes that translators throughout history have intervened to change power structures and *benefit humanity or impact positively upon the receptor culture in ways that are broadly ideological* (2000: 26).

Translators are central figures who work in a social context, increasing or decreasing their importance according to their relations with the other agents involved (author, initiator/client, receiver). Therefore, if we intervene and participate on an equal footing with the other agents we will assume a more active and more visible role in society. This type of visible activity increases the translator’s social capital in the social practice in question. The translator is obviously preoccupied by his/her field of action, but also depends on the relations with the other social agents. In order to achieve legitimacy for translators as social agents it is important not only to translate (and translate well), but to achieve the implication of the other agents in the rules which govern the social process, in this case, concerning the translation of the administrative documents in question.

The role of the translator

In order to analyse the role of the translator, we proposed a research model² which arises from the need to verify for ourselves the reality of professional practice and daily working of official sworn translators³ in Spain and, particularly, of what occurs in the translation of degree certificates between Spain and the United Kingdom. It also arises from the need to verify whether what we propound to be current practices to out translator trainees (future

² This research model was recently presented in the Fourth EST Congress held in Lisbon, September 2004.

³ The translation graduates specialising in Economic and Legal Translation at our Faculty are automatically named as official translators by the Spanish Ministry of Foreign Affairs.

official sworn translators), based on our own personal experience or on the shared experience of colleagues, truly reflects the common practices in the whole profession. The impetus for the study also arose from a need to discover and analyse the role that official sworn translators play in the social process surrounding the translation of these documents and the effects that their translation decisions may have on the outcome of the process in which they participate. The choice of degree certificates is due to their growing importance for mobility and free movement of workers in the European Union.

Bearing in mind the above and the criticisms of Wolf (2002)⁴, we decided to perform a descriptive-empirical study, designing a research model based on a theoretical framework from the perspectives of Comparative Education, Comparative Law, Comparative Textology, Sociology, Critical Discourse Analysis and Translation Studies.

From the perspective of Critical Discourse Analysis (CDA), we proposed the study of the problems posed in a social practice which requires the intervention of a sworn translator. As a basis we have taken the tridimensional model suggested by Fairclough (1992), who suggests the description of a text, the interpretation of the discursive practice (production, distribution, and reception of the text) and the explanation of how the discursive practice is related to the social process, besides how the three elements relate to each other. We have added to this model the element of translation and the translator as an agent participating in the process by extending the study to texts which must move between two languages and cultures. From this perspective we proposed a study of the social context and of the translation context surrounding a discursive act in its entirety, thereby forcing us to go beyond the borders of several disciplines involved in the social process in question. In order to move from the text to the social context and to the translation context, we have designed a research model which allows us to analyse the discursive act from the perspective of the agents involved, particularly that of the sworn translator.

Relations between the agents involved

In our study we were able to detect a certain degree of mistrust on the part of the Spanish Education Authorities towards the citizen and the translator, highlighted in the words of the person in charge of handling applications for

⁴ Wolf (2002) regrets the absence of a coherent model to analyse translation, the social process and the agents involved in it. Wolf proposes the study of: translation in relation to power (the authorities); translation itself i.e. governing rules, etc. (theory, translators, professional associations), the agents' habitii (knowledge of the documents acquired by agents in the social context).

recognition of degrees⁵, who stated that he paid little or no attention to the translations of these documents because, in his opinion, he understood sufficient English to read the original documents and, besides, “the translators lie”, by changing the details in academic documents in order to favour their clients.

The client

Having heard this comment, we decided to analyse the degree of confidence that sworn translators had in their clients as information sources when translating academic documents by dedicating part of the questionnaire sent to 300 translators to this matter. Our aim was to discover whether translators asked their clients questions about their documents and whether this information was accepted blindly or not.

Our results do not support the opinion given above, insinuating a degree of collusion between the translator and the client: 41 of the 53 subjects who replied to the questionnaire use their clients as information sources about the contents of their degree certificates. Only one sworn translator admitted trusting this information completely, whilst the remainder trust the information partially, using other methods to verify the information. None of them admitted to making deliberate information changes at the client’s request.

The Receiver

Perhaps the agent who has received least attention to date is the receiver. The translator plays a double role, as receiver of the Original Text (OT) and as producer of the Target Text (TT) who constructs an image of the receiver of the translation.

According to Fairclough (1989: 136), agents’ expectations in social processes are an important factor for the interpretation of the situation or text. Each element may be interpreted according to these expectations and according to what we expect to find rather than what we actually find. We create a typology of social situations, interpreting each of them according to our own personal classification. The challenge, for our research, is to discover the interpretative procedures that the agents intervening in the communicative act apply and, above all, to discover if all the participants use a shared interpretation. Text producers imagine receivers with certain interpretative procedures, in the same way that the receivers have presuppositions about the text producers. These presuppositions may be reciprocal in similarity, but they

⁵ Ismael Fernández, interviewed in the Spanish Education Ministry, February 1998.

need not necessarily be so. We cannot forget that certain textual elements may have different value for the different participants.

Wolf (2002) suggests that the complex figure of the receiver can be studied by using sociological studies. The question is how much do we need to know about the context to be able to interpret the text and what do our receivers know. Jänis and Priiki (1994) and Nobs (2003) have already shown discrepancies that exist between what the author foresees as the reaction to a text and the reaction actually produced in the receiver. There is, however, a great deal of work still to be done if we hope to discover how much translators know about the receivers of our translations.

Mayoral (1999: 24) mentions the authorities specifically as receivers, stating that sworn translators act on intuition regarding their readers rather than on facts. He attributes the translator's receiver knowledge to accumulated experience rather than to clear guidelines concerning how to act for different audiences. He highlights the lack of communication between translators and the authorities which underlies many of our doubts as to whether or not we should explain a marking system or an institutional name in a document, doubts which would disappear if the authorities were to establish clear guidelines (preferably hand-in-hand with translators) for certain recurring elements in administrative documents. There is a lack of awareness concerning translators and their translations within the authorities which has persisted for centuries and will continue to do so unless we do something to improve the situation

In our study, we analysed the relations between the translators and the authorities (both producers of the OT and receivers of the TT) when translating degree certificates in Spain and the United Kingdom: the Spanish Education Ministry and British universities.

We found very little contact between them: only seven subjects had contacted the Spanish Education Authorities or the British universities to resolve queries. This contact was seen to have been useful in 57% of the cases of translators who contacted the Spanish authorities and in 100% of the cases concerning British universities.

Conclusions

Administrative texts form a part of our daily lives, but are not a trivial matter as they reflect and construct our attitudes towards the worlds which surround us and to others. The consequences derived from these documents, besides, are complex and may be far from trivial (Stillar 1998). We believe that CDA, when applied to administrative documents and to their translations, will allow us to discover new perspectives of the everyday texts that we exchange on a daily basis. Whenever we discover a new approach to a text we create new ways of

participating in it – as readers, writers, critics, and why not? As translators. This involves approaches which take a closer look at the production and reception of these texts.

The superficial similarity of administrative documents disguises completely different ways of conceiving society, different degrees of importance given to the information contained in them, masking different social realities and different receiver expectations when reading them.

If, as CDA has shown (Sarangi & Slembrouck), there are often imbalances between the administrative construct of the citizen and the reality of the citizens' situation, we can imagine the difficulties which arise when we cross linguistic and cultural frontiers in the translation of these documents. We cannot forget that the cultural specificity of administrative documents, closely tied to administrative structures and produced for receivers of the same culture, creates multiple translation problems.

Our research has highlighted a degree of mistrust concerning the translator's role. This can only be changed by projecting the profession positively in society. Although we are still analysing the data received and designing the reception study of the translations performed by the sworn translators in our study, the first indications are that some of the current translation practices for this type of administrative document may be hindering communication in this social process rather than helping. Authorities rarely give us more than an absolute minimum of information, hindering the translator's job. The anonymity of our text producer hinders the flow of information on the texts to be translated. Requests for further information are often met by suspicion and refusal to cooperate from the authorities. The relation with the author of the text is virtually non-existent in this case. Our research, comparing similar or parallel documents in two cultures produced by similar authorities have shown that there are differences in the information requested from or given to the citizens involved, highlighting the fact that different Authorities assign different values to the information which each of them considers to be essential to the process. The reader of the OT perceives this and, as a result, creates expectations of the OT which may differ considerably from those created by the receiver of the TT.

The translator is in a privileged position to express an opinion about the efficiency of these documents when intervening as an intercultural mediator, witnessing the difficulties that members of other cultures and administrative structures encounter in them, thereby assuming a more active role as an agent truly participating in the social practice.

References

- Bassnett-McGuire S. (1992) *Translation Studies*, London, Routledge.
- Bassnett S., Lefevere A. (eds.) (1990) *Translation, History and Culture*. London/New York, Pinter Publishers.
- Charrow V.R. (1982) "Language in the Bureaucracy" in *Linguistics and the Professions: Proceedings of the Second Annual Delaware Symposium on Language Studies*. Ed. by R. di Pietro, Norwood, NJ, Ablex, pp. 173-188.
- di Pietro R.J. (1982) *Linguistics and the Professions*, Norwood, N.J., Ablex.
- Elena P. (2001) *La traducción de documentos alemanes*, Granada, Comares.
- Even-Zohar I. (1990) "Polysystem Studies", *Poetics Today*, 11.1.
- Fairclough N. (1989) *Language and Power*, London, Longman.
- Fairclough N. (1992/1996) *Discourse and Social Change*, Cambridge, Polity Press.
- Feria García M. (ed.) (1999) *Traducir para la Justicia*, Granada, Comares.
- Franzoni de Moldavsky A. (1994) "El traductor público frente a los textos no jurídicos", *Voces* 3, pp. 28-31.
- Gentzler E. (1993) *Contemporary Translation Theories*, London, Routledge.
- Hodge R., Kress G. (1979/1993) *Language as Ideology*, London, Routledge.
- Hofstede G. (1991) *Culture and Organizations. Software of the Mind. Intercultural Cooperation and Its Importance for Survival*, New York, McGraw-Hill.
- Iedema R. (1997) "The Language of Administration: Organising Human Activity in Formal Institutions" in *Genres and Institutions: Social Processes in the Workplace and School*. Ed. by F. Christie, J.R. Martin, London, Cassell, pp. 73-100.
- Iedema R. (1998) "Institutional Responsibility and Hidden Meanings", *Discourse and Society*, 9 (4), pp. 481-500.
- Iedema R. (1999) "Formalizing Organizational Meaning", *Discourse and Society*, 10 (1), pp. 49-65.
- Iedema R., Wodak R. (1999) "Introduction: Organizational Discourses and Practices", *Discourse and Society*, 10. (1), pp. 5-19.
- Jänis M., Priiki T. (1994) "User Satisfaction with Translated Tourist Brochures: the Response of Tourists from the Soviet Union to Russian Translations of Finnish Tourist Brochures" in *Translation and the Reproduction of Culture. Selected Papers of the CERA Research Seminars in Translation Studies 1989-1991*. Ed. by C. Robyns, Leuven, CERA, pp. 49-56.
- Kiraly D. (1995) *Pathways to Translation. Pedagogy and Process*, Kent, Ohio, Kent State University Press.

- Mayoral Asensio R. (1995) "Las fidelidades del traductor jurado: una batalla indecisa" en *Traducir para la Justicia*. Al cuidado de M. Feria, Granada, Comares, pp. 17-58.
- Mayoral Asensio R. (1996) "La traducción como transmisión de información: problemas y estrategias comunicativos en la traducción de un texto administrativo", *V Curso Superior De Traducción Inglés/Español*.
- Mayoral Asensio R. (1999) "La traducción jurada del inglés al español de documentos paquistaníes: un caso de traducción reintercultural", *Sendeban*, 6, pp. 115-146.
- Nobs M.L. (2003) "Expectativas y evaluación en la traducción de folletos turísticos: estudio empírico con usuarios reales", Doctoral thesis, Universidad de Granada.
- Obenaus G. (1995) "The Legal Translator as Information Broker" in *Translation and the Law*. Ed. by M. Morris, ATA Vol. VIII. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, pp. 247-59.
- Sarangi S., Slembrouck S. (1996) *Language Bureaucracy & Social Control*, London, Longman.
- Siles Molleja L. (2002) "Problemas y soluciones en la traducción al inglés de las situaciones administrativas del profesorado de enseñanza no universitaria en España", *Puentes*, 2, pp. 103-111.
- Stillar G. (1998) *Analyzing Everyday Texts. Discourse, Rhetoric and Social Perspectives*, California, Sage.
- Tymoczko M. (2000) "Translation and Political Engagement: Activism, Social Change and the Role of Translation in Geopolitical Shifts" *The Translator*, 6.1, pp. 23-47.
- Venuti L. (ed.) (1992) *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*, London, Routledge.
- Way C. (1997) "The Translation of Spanish Academic Transcripts: Implications for Recognition" in *Translating Sensitive Texts: Linguistic Aspects*. Ed. by K. Simms, Amsterdam, Rodopi, pp. 177-185.
- Way C. (1998) "Translating in a Vacuum: The Mundane World of Administrative Documents", *II Congreso EST*, Granada.
- Way C. (2002) *Puentes*, Vol. 2. Granada, Comares.
- Way C. (2003) *La traducción como acción social: El caso de los documentos académicos (español-inglés)*, Doctoral thesis, Universidad de Granada.
- Wolf M. (2002) "Translation Activity Between Culture, Society and the Individual: Towards a Sociology of Translation", in *CTIS Occasional Papers*, 2. Ed. by K. Harvey, Manchester, UMIST, pp. 33-43.
- Zlateva P. (ed.) (1993) *Translation As Social Action*, London, Routledge.

PARTE SECONDA

LE TRADUZIONI

SANDRA ANTONACI
Università di Trieste

Dino Buzzati : *Les Amis*

Le luthier Amedeo Torti et sa femme étaient en train de boire leur café. Les enfants étaient déjà couchés. Les deux époux étaient silencieux, comme cela arrivait souvent. Soudain elle dit :

“Tu veux que je te dise quelque chose... ? Depuis ce matin j’ai un drôle de pressentiment... Comme si Appacher devait venir nous voir ce soir.”

“Ne plaisante pas avec ces choses-là !” dit son mari avec un geste agacé. En effet Toni Appacher, violoniste, son vieil ami intime, était mort vingt jours auparavant.

“Je sais, je sais que c’est horrible” dit-elle “mais c’est une idée dont je n’arrive pas à me débarrasser.”

“Eh, si seulement...” murmura Torti avec un air un peu contrit mais sans vouloir approfondir le sujet. Et il hocha la tête.

Il restèrent encore sans parler. Il était dix heures moins le quart. Puis on sonna à la porte. Longuement, péremptoirement. Ils sursautèrent tous les deux.

“Qui cela peut-il bien être à cette heure-ci !” dit-elle. Dans le vestibule, on entendit Ines traînant les pieds, la porte qui s’ouvrait puis un chuchotement à voix basse. La jeune fille se présenta dans la salle à manger, toute pâle.

“Ines, qui est là ?” demanda la femme.

La domestique s’adressa au maître de maison, en bégayant : “M. Torti, venez un instant, s’il vous plaît... Si vous saviez !”

“Mais qui est là ? Qui est là ?” demanda furieuse la maîtresse de maison, tout en sachant déjà parfaitement de qui il s’agissait.

Ines se pencha, comme quelqu’un qui doit révéler un très grand secret. Les mots sortirent de sa bouche en un souffle : “Il y a... il y a... M. Torti, venez... Le maestro Appacher est revenu !”

“Qu’est-ce que vous me chantez là ?” dit Torti, exaspéré par tous ces mystères. Et à sa femme : “J’y vais... Toi, reste ici”.

Il sortit dans le couloir sombre, se cogna à l’angle d’un meuble et ouvrit impétueusement la porte qui donnait dans le vestibule .

Là, debout, avec son air un peu timide, se tenait Appacher. Pas tout à fait l’Appacher habituel, plutôt moins matériel, à cause d’une sorte d’indécision des contours. Était-ce un fantôme ? Peut-être pas encore. Peut-être ne s’était-il pas complètement libéré de ce que les hommes définissent la matière. Un fantôme, mais avec une certaine consistance résiduelle. Vêtu comme d’habitude de gris,

avec une chemise à rayures bleues, une cravate rouge et bleue et son feutre mou qu'il froissait nerveusement entre ses mains. (C'est-à-dire : un habit fantôme, une cravate fantôme, etc.)

Torti n'était pas un homme impressionnable. Au contraire. Pourtant il resta planté là, le souffle coupé. Ce n'est pas rien que de voir réapparaître chez soi son plus vieil ami, le plus cher, que l'on a accompagné au cimetière il y a vingt jours.

"Amedeo !" dit le pauvre Appacher, en souriant, comme pour sonder le terrain.

"Toi ici ? Toi ici ? ?" hurla presque Torti qui, parmi tous ses sentiments contradictoires et tumultueux, ne sentait monter en lui, on ne sait pourquoi, qu'un sursaut de colère. N'était-ce pas une immense consolation que de revoir l'ami perdu ? Pour une telle rencontre, Torti n'aurait-il pas donné toute sa fortune ? Oui, bien sûr, il l'aurait fait sans y penser. Tous les sacrifices. Et alors pourquoi maintenant n'éprouvait-il pas ce bonheur ? Pourquoi au contraire éprouvait-il une sourde exaspération ? Après tant d'angoisses, tant de pleurs, tant d'ennuis dus aux soi-disant convenances, fallait-il tout recommencer depuis le début ? Les jours du deuil avaient totalement épuisé sa réserve d'affection pour son ami, et maintenant, il n'y en avait plus.

"Eh oui, je suis là" répondit Appacher, froissant plus que jamais les ailes de son chapeau. "Mais je... tu le sais bien... entre nous, sans compliments... Je dérange peut-être..."

"Déranger ? Et tu appelles ça déranger ?" harcela Torti, maintenant dans une colère folle. "Tu reviens je ne veux même pas savoir d'où, et dans ces conditions... Et tu parles de déranger ! Tu as un sacré culot !" Puis à part soi, au comble de l'exaspération: "Qu'est-ce que je fais moi, maintenant ?"

"Écoute, Amedeo" dit Appacher "ne te fâche pas... Après tout, ce n'est pas de ma faute... Même là-bas (il fit un geste vague) il y a pas mal de confusion... Voilà, je devrais rester ici encore un mois environ... Un mois, pas plus... Et tu sais bien que je n'ai plus de maison, qu'il y a de nouveaux locataires..."

"Et alors, d'après ce que tu dis, tu resterais dormir ici, chez moi ?"

"Dormir ? Je ne dors plus désormais... Il ne s'agit pas de dormir... Un petit coin me suffirait... Je n'embêterais personne, je ne mange pas, je ne bois pas et je ne... bref, je n'ai pas besoin des toilettes... Tu sais, juste pour ne pas devoir traîner toute la nuit, même sous la pluie."

"Mais la pluie... te mouille ?"

"Elle ne me mouille pas, naturellement" et il eut un petit rire "mais elle est toujours très désagréable." "Et comme ça, tu passerais tes nuits ici ?" "Si tu me le permets..." "Si je le permets !... Je ne comprends pas... Une personne intelligente, un vieil ami... quelqu'un qui a désormais toute sa vie derrière soi..."

comment fait-il à ne pas s'en rendre compte ? Bien sûr, toi tu n'as jamais eu de famille !”

L'autre, confus, reculait vers la porte. “Excuse-moi, je pensais... Car ce ne serait qu'un mois...”

“Mais alors tu ne veux pas comprendre !” dit Torti, presque vexé. “Ce n'est pas pour moi que je m'inquiète... Les enfants !... Les enfants !... Ça ne te dérangerait pas plus que ça que deux innocents qui n'ont pas encore dix ans puissent te voir. Après tout, tu devrais te rendre compte dans quel état tu es. Pardonne mon extrême franchise, mais tu es un spectre... et là où il y a mes enfants, je ne veux pas de spectre, mon ami...”

“Et alors rien ?”

“Et alors, mon ami, je ne sais pas quoi dire...” Il resta là, à la moitié du mot. D'un seul coup Appacher s'était volatilisé. On entendait seulement dévaler les escaliers quatre à quatre.

Il était minuit et demie quand le maestro Mario Tamburlani, directeur du Conservatoire qui était également sa demeure, rentra chez lui après un concert. Arrivé devant la porte de son appartement, il avait déjà tourné la clé dans la serrure quand il entendit un chuchotis dans son dos : “Maestro, Maestro!”. Se retournant brusquement, il aperçut Appacher.

Tamburlani était connu pour sa diplomatie, son savoir-faire, son habileté, sa capacité de se tirer d'affaire dans la vie : des qualités ou des défauts qui lui avaient permis de jouir d'un prestige que ses modestes mérites ne lui auraient pas conféré. En un instant il évalua la situation.

“Oh mon ami, mon ami” murmura-t-il d'un ton très affectueux et pathétique, tout en tendant la main au violoniste mais en s'arrêtant à un bon mètre de lui. “Oh mon ami, mon ami... Si tu savais le vide que...”

“Comment ? Comment ?” dit l'autre, qui était un peu sourd du fait que chez les fantômes l'acuité des sens est atténuée. “Sois compréhensif, je n'entends plus comme avant...”

“Oh, je comprends, mon ami... Mais je ne peux tout de même pas hurler. Ada est en train de dormir, et puis...”

“Excuse-moi, ne pourrais-tu pas me faire entrer un instant ? Voilà des heures que je marche...”

“Non, non, surtout pas ! Malheur si Blitz s'en apercevait.” “Comment ? Qu'est-ce que tu dis ?” “Blitz, mon chien-loup, tu te rappelles, non ?... Il ferait un de ces vacarmes... Le gardien se réveillerait immédiatement... et après...” “Et alors, est-ce que je pourrais, pendant quelques jours...” “Rester chez moi ? Oh mon cher Appacher, bien sûr, bien sûr !... Penses-tu si pour un ami comme toi... Mais, excuse-moi, comment on fait avec le chien ?”

L'objection laissa Appacher bouche bée. Il tenta alors de l'apitoyer : “Tu pleurais, Maestro, tu pleurais il y a un mois, au cimetière, quand tu as tenu ton

discours, avant qu'on ne me recouvrit de terre... tu te souviens ? J'entendais tes sanglots, qu'est-ce que tu crois !”.

“Oh mon ami, mon ami, ne m'en parle pas... j'en éprouve un tel serrement ici (et il porta la main à son cœur)... Mon Dieu, j'ai l'impression que Blitz...”

En effet, de l'intérieur de l'appartement arrivait un sourd grognement prémonitoire.

“Attends mon ami, j'entre un instant calmer cette bête insupportable... Un instant seulement.”

Rapide comme un éclair, il se glissa à l'intérieur et ferma la porte derrière soi, la verrouillant à double tour. Puis ce fut le silence.

Appacher attendit quelques minutes. Puis il chuchota: “Tamburlani, Tamburlani”. De l'autre côté il n'y eut aucune réponse. Alors il tambourina légèrement à la porte. Mais le silence était absolu.

La nuit avançait. Appacher pensa tenter sa chance chez Gianna, une fille de joie au grand cœur, qu'il avait fréquenté assez longtemps. Gianna habitait un petit deux pièces dans un vieil H.L.M. hors de la ville. Il était plus de trois heures quand il arriva. Heureusement, comme cela arrivait souvent dans les bâtisses de ce genre, la porte d'entrée était entrouverte. Appacher arriva au cinquième étage avec grand mal. Il était désormais fatigué de marcher.

Dans le corridor il n'eut aucune difficulté à trouver l'entrée malgré la nuit noire. Il frappa discrètement. Il dut insister avant d'entendre quelque signe de vie. Puis la voix de la fille toute ensommeillée : “Qui est-ce ? Qui est-ce à une heure pareille ?”.

“Tu es seule ? Ouvre... c'est moi, Toni.”

“A cette heure ?” dit-elle à nouveau sans enthousiasme mais avec sa douce humilité de toujours “Attends... attends, j'arrive.” Des pas traînant, le dé clic de l'interrupteur, de la serrure. “Comment se fait-il que tu viennes à cette heure-ci ?” Et, une fois la porte ouverte, Gianna allait courir vers son lit, laissant à l'homme le soin de refermer, lorsque l'étrange aspect d'Appacher la frappa. Interdite, elle l'observa et ce n'est qu'à ce moment-là que des brumes de sa somnolence émergea un souvenir épouvantable. “Mais tu... mais tu... mais tu...” Elle voulait dire : mais tu es mort, je m'en souviens maintenant. Cependant elle n'en avait pas le courage. Elle recula, les bras en avant pour le repousser au cas où il se serait approché. “Mais tu... mais tu.” Puis elle poussa une sorte de hurlement. “Va t'en... va t'en, pour l'amour de Dieu !” suppliait-elle, les yeux écarquillés de terreur. Et lui : “Je t'en prie, Gianna... Je voulais seulement me reposer un peu”. “Non, non, va t'en! Comment peux-tu penser... tu veux me rendre folle. Va t'en! Va t'en ! Tu veux réveiller tout l'immeuble ?”

Vu qu'Appacher ne semblait pas vouloir bouger, la fille, sans détourner les yeux de l'homme, chercha derrière elle à tâtons, au-dessus du buffet. Elle sentit sous ses doigts une paire de ciseaux.

“Je m’en vais, je m’en vais” dit-il, désorienté, mais la femme, avec le courage du désespoir, lui enfonçait déjà l’arme ridicule dans la poitrine, et la double lame, ne rencontrant aucune résistance, s’enfonça moelleusement dans le fantôme. “Oh Toni, pardonne-moi, je ne voulais pas” dit la jeune femme effrayée, tandis que lui : “Non, non... ah, ça chatouille, arrête... ça chatouille!” et il éclata d’un rire hystérique, comme un fou. Dehors, dans la cour, un volet claqua avec fracas. Puis on entendit une voix furieuse: “On peut savoir ce qu’il se passe ? Il est presque quatre heures !... C’est honteux, Bon Dieu !”. Appacher fuyait déjà comme le vent.

Chez qui tenter encore ? Chez le premier vicaire de San Calisto, en dehors de la ville ? Chez ce brave don Raimondo, son ancien compagnon de lycée qui lui avait administré le dernier sacrement sur son lit de mort? “Vade retro, vade retro, apparition démoniaque” fut l’accueil du digne religieux lorsque le violoniste apparut devant lui.

“Mais c’est moi, Appacher, tu ne me reconnais pas?... Don Raimondo, laisse-moi me réfugier chez toi. Il va bientôt faire jour. Personne ne veut de moi... Mes amis m’ont renié. Toi au moins...”

“Je ne sais pas qui tu es” répondit le prêtre d’une voix mélancolique et solennelle. “Tu pourrais être le diable, ou bien une illusion de mes sens, je ne sais pas. Mais si tu es vraiment Appacher, eh bien, entre, voilà mon lit, allonge-toi et repose-toi...”

“Merci, merci don Raimondo, je le savais...”

“Ne t’en fais pas” continua le prêtre suavement “ne t’en fais pas pour moi, même si l’évêque me soupçonne déjà... Ne t’en fais pas, je t’en supplie, si ta présence ici peut créer de graves complications... Bref, ne fais pas attention à moi. Si tu es envoyé ici pour provoquer ma ruine, que soit faite la volonté de Dieu !... Mais qu’est-ce que tu fais maintenant ? Tu t’en vas ?”

Et voilà pourquoi les esprits – au cas où quelque âme en peine s’arrêterait obstinément sur cette terre – ne veulent pas vivre avec nous mais se réfugient dans des maisons abandonnées, dans les ruines des tours légendaires, dans les chapelles perdues au milieu des bois, sur les rochers solitaires que les vagues battent, battent, et qui lentement se désagrègent.

NIEVES ARRIBAS ESTERAS
Università di Milano

Patrizia Cavalli, Maria Luisa Spaziani, Alda Merini

Patrizia Cavalli

I

En un punto de su agudo desplegarse
se colmaban de verde los ojos del gato
espejo brevísimo y atento
de los árboles y de la hierba. Y repetía el gesto
sin saber de su esplendor.

II

Para descansar
me peino los cabellos
quien ha hecho, ha hecho,
y quien no ha hecho, hará.

Tras la botella
los bigotes de la gata;
las referencias
las daré mañana.

ahora me miro al espejo
y me pongo el sombrero,
espero visita, espero
el sonido del timbre.

Ojos morenos, bellos y soñolientos...

Pero de amor
no quiero hablar
el amor, solamente
quiero hacerlo.

III

Pero, por favor, con ligereza
cuéntamelo todo
también tu tristeza.

IV

Si de mí no hablo
y no me escucho
luego me pasa
que me confundo.

V

La lluvia me devuelve
los trozos desperdigados
de los amigos, empuja hacia abajo los vuelos
demasiado elevados, da lentitud a las fugas
y finalmente encierra al tiempo
por dentro de las ventanas.

VI

Para esto he nacido, para bajar
de un coche después de una carrera
en una calle cualquiera y concurrida
y guiada por ángeles, inclinarme
a través de la ventanilla
sobre aquellos cabellos y en silencio
sentir el olor de aquel rostro
donde poco antes había visto
cómo boca y ojos se pasaban
una sonrisa que no se abría nunca
y corriendo veloz se perdía
en un instante y volvía.

VII

De entre todas las distancias la mejor posible
es la de una mesa de normal tamaño,
de restaurante por ejemplo o de cocina,
donde posiblemente yo pueda alcanzarte
pero en verdad no lo haré.
Y afuera la misma luz de ayer, el mismo azul
abren las distancias
y pido a la gentileza de las nubes
que intervengan, mejor grises que blancas,
para aclarar ese lío de los azules
que fingen la grandeza y fingen el infinito
la luz efímera – la ladrona.

Ahora que el tiempo parece todo mío
y nadie me llama para el almuerzo y la cena,
ahora que puedo quedarme mirando
cómo se deshace una nube y cómo se destiñe,
cómo camina un gato por el tejado
en el lujo inmenso de una exploración, ahora
que cada día me espera
la ilimitada extensión de una noche
donde no hay reclamo y ya no hay razón
de desnudarse aprisa para descansar dentro
de la cegadora dulzura de un cuerpo que me espera,
ahora que la mañana no tiene nunca principio
y silenciosa me deja a mis proyectos
a todas las cadencias de la voz, ahora
quisiera de improviso la prisión.

VIII

Te odio porque ya no te amo
porque no puedo perdonarte
no conseguir amarte.

IX

Si ahora tú llamas a mi puerta
y te quitases las gafas
y yo me quitara las mías, que son iguales,
y luego tú entrases dentro de mi boca
sin miedo de besos desiguales
y me dijeras: “Amor mío,
pero ¿qué ha pasado?”, sería una pieza
teatral de éxito.

Maria Luisa Spaziani

Rito de novilunio

Ya sé que su ramito, el olivo
hoy me pone a salvo. Siento
subir de la tierra un gregoriano
trenzado de viento, y jamás se amplió
en ritmos y pausas bajo mi cielo,
más viva la música, más cierta y secreta.

Todavía ayer esta hirsuta landa
– isla en la isla – estrechaba
invisibles muros. Más enclaustrada
estuve que Clara, Teresa de Ávila,
Gertrudis y Catalina. Gritaba arriba
el mar de las profundas gargantas de los pozos.

Me pone a salvo su ramito
aquel olivo del Arca. Surgirán
aldeas en Levante. O sonarán trompas
arrastrando con ruido de vidrieras
los opacos muros. Desclavo tu esfinge,
la quemo en un voto por la luna negra.
Tu triple esfinge de bacante,
de santa y de gavilán.

El sarmiento

El sarmiento rebrota, se retira
la antena negra. Suceden milagros
mientras dormimos, y hételo aquí luminoso
al despertar el amor. Ahora me asalta
verde y dorado un polen, desde hace
meses no sabía encontrar las palabras,
cuando era tan simple descubrirlas
en el deseo de su propia música.

Alda Merini

El jorobado

Desde la habitual orilla de la mañana
yo me gano palmo a palmo el día:
el día de aguas tan grises,
y de expresión ausente.

El día me lo gano con fatiga
entre las dos orillas que no se resuelven,
irresuelta yo misma para la vida
... y nadie me ayuda.

Me llega a veces un jorobado holgazán,
un símbolo présago de alegría
que tiene el don de una extraña profecía.

Y por salir al encuentro de la promesa
él me lleva montada sobre sus hombros.

Para María Corti

Si tú me hubieras abandonado
entre la gente ciega
que no ve nunca nada
yo me habría perdido
en esas mareas de hijos
que gritaban su inocencia.
En cambio tú dijiste:
ésta, de entre todas, ha pecado:
ésta es madre de versos.

Las cosas que no logro decir

Las cosas que no logro decir
a los miles de curiosos que vienen a mi puerta
es cómo nace el gemido de la locura.
Es un gemido sin rostro que arde de amor
y antes de que te robaran los hijos
ellos ya se han ido de tu mente,
se han hecho sueño.
El dolor terrible de verlos enganchados
en la fila de quien combate, tan pequeños,
mientras tú estás a salvo en el manicomio
hace que este teatro atormentado
te raye la vida de llanto.
Tú no podrás nunca perdonarte
semejante lejano homicidio.

NADJA BLONDET
Università di Trieste

Alessandro Baricco : *Fils d'un Dieu saoul*

En fin de compte ce n'est qu'un disque. Et pourtant.

Tu le mets et tu entends arriver de loin une voix de petit vieux, mais de ces petits vieux qui tiennent debout par miracle, redressés par leur manteau et par l'odeur de naphthaline qu'il porte. Il chante, le petit vieux, avec une voix menue, tout bas, mais juste, et douce, à sa façon, elles attendrissent ces notes aiguës, crochées à un fil, et tremblantes. Tu y sens toutes les dents qu'il n'a plus, le souffle court, et l'arthrite et tout le reste. Il n'y a rien d'autre : seulement sa voix, qui chante sans jamais s'arrêter le même refrain, serein, et un peu mélancolique. Pas d'accompagnement. Quelques bruits de fond, des voix lointaines. Aux mots tu n'y comprends rien. Et pas seulement parce que c'est de l'anglais. Sans dentier, avec tous ces ans, les mots deviennent des fantômes. Sons. Mais qu'est-ce que c'est que ce disque, tu te demandes.

C'est un disque qui ces derniers temps est en tête des classifications anglaises. Et qui a une drôle d'histoire. En 1971, pour la colonne sonore d'un film, un musicien qui s'appelle Gavin Bryars se met à enregistrer les voix des clochards qui vivent à la gare de Waterloo, Londres. Il enregistre tout et n'importe quoi. Et un jour il rencontre ce petit vieux. Clochard lui aussi. Il l'entend chanter. Il enregistre et ramène chez lui. Il réécoute. Il en est comme hypnotisé. Il découvre que ce refrain vient d'une chanson religieuse (*Jesus' blood never failed me yet*), et il découvre que c'est un anneau : on peut le répéter à l'infini ; c'est comme une cantilène interminable. Il y travaille pendant des années. Il fait un premier disque qui devient un tube parmi les quelques intimes qui l'entendent, puis il recommence à le travailler, et après vingt ans il se pointe avec ce cd : 75 minutes, la voix du clochard qui chante sans interruption les 25 secondes de son refrain. Quelle bêtise, penses tu. Mais c'est parce que tu ne l'as pas encore écouté.

Après une ou deux minutes tu entends arriver, au dos du petit vieux, un orchestre d'instruments à archet, de loin, peu à peu, qui se charge sur sa voix, l'enveloppe dans une couverture, pour ainsi dire, et l'emmène faire un tour. La voix est toujours la même, mais elle commence à sonner différemment. Elle se réchauffe, sous la couverture. Tiens donc, penses tu. Et entre-temps, peu à peu, tu ne t'en rends presque pas compte, des harpes arrivent et puis des cloches, et un chœur, et des percussions, et puis une flûte, deux clarinettes, un hautbois, et les trompettes, et les trombones (mais doucement, pour ne rien casser) et même

un orgue, et une sorte de gong et qui sait quoi d'autre. La petite voix du clochard continue à coudre son refrain, minuscule et fragile, mais maintenant elle est devenue une relique portée par un cortège, le petit os d'un saint qui te regarde du haut d'une procession somptueuse : au ralenti, elle ondule et avance, dans les rues de ta tête.

Ça pourrait même suffire, maintenant – tu le sens – cette musique t'a coincé. Mais c'est pas encore fini. À un certain moment, dans la grande procession, une autre voix joue des coudes, on dirait qu'elle est crachée par un mégaphone, puis elle s'approche et alors tu la reconnais, il serait impossible de ne pas la reconnaître : Tom Waits. Et qui, sinon lui ? Tom Waits – je le dis aux rares qui ne le savent pas – c'est un gars qui chante et dans sa voix il y a toutes les voix de tous les clochards saouls du monde. C'est pas une voix, c'est une cigarette longue des années, c'est des millions de bières et de kilomètres, et des centaines d'amours et de motels. C'est une des voix les plus émouvantes qu'il peut vous arriver d'écouter. Et maintenant elle arrive là au milieu, pour faire un duo avec ce clochard qui entre-temps est mort, mais c'est égal, sa voix ne s'est jamais plus arrêtée, tous les deux ils se balancent sur ce refrain éternel, et incessant. Tom Waits. Et le vieux clochard. Fils d'un Dieu saoul. On dirait qu'ils n'ont rien fait d'autre pendant toute leur vie. Qu'ils ont juste chanté ensemble, tout le temps. Et ingurgité des bières, naturellement.

À la fin la procession s'éloigne petit à petit, comme elle est venue et maintenant elle s'en va, elle disparaît dans la chaîne, en laissant derrière elle quelques violons empalés sur des notes très aiguës, et des lambeaux de Tom Waits qui crachotent des notes comme si elles narguaient le monde. Et le clochard a déjà disparu. Et toi là qui te demandes : qui sait comment il s'appelait. Et quand il est mort, et comment, et où. Et s'il en savait d'autres, de chansons comme ça.

MICHÈLE CARZACCHI FONDA
Università di Trieste

Alda Merini : *Vous les anges*

Vous les anges,
vous condamnez les portes du rêve
et libérez toutes nos espérances,
vous qui n'avez ni terre ni repos
car l'amour
est le long repos du rêve.
Vous les anges,
vous qui sur Dieu vous reposez
vous êtes la dynamique de sa pensée,
et vous écoutez
le soulagement de la terre,
le souffle de la matière,
l'ombre de la lumière
et l'émotion d'un dur désespoir.
Vous les anges,
vous, les porteurs du pain céleste,
vous, aux lèvres jamais effleurées
pas même par la pensée.
Vous n'avez ni lèvres ni cœur
et vous êtes pourtant bien un rêve
un rêve d'amour très très pur.
C'est dans le vol qu'est votre mystère.
Toutes les fois que Dieu pense
il crée un ange et le déforme
au gré de ses pensées.
Quant à nous, les hommes de la terre
déformés par vous,
bossus, boiteux, amants silencieux,
n'atteindrons-nous jamais ce détachement
du ciel et de la terre
qui est le vôtre !

NADINE CELOTTI
Università di Trieste

Alda Merini : Aphorismes

Les aphorismes
sont les enchantements
de la nuit.

Le degré de liberté
d'un homme
se mesure par l'intensité
de ses rêves.

Qui se place
au centre du monde
tombe sur sa propre
frontière.

On peut être
quelqu'un
simplement
en pensant.

Les tableaux sont
comme les femmes :
ils ne veulent pas
être compris.

Si les femmes sont frivoles
c'est parce qu'elles sont intelligentes à outrance.

CLARA DE PACE
Università di Trieste

Diego Valeri : *Octobre à Venise*

Ces gris de perle, et gris-rose
et gris-vert, où l'eau et le ciel
semblent s'évanouir, comme derrière un voile
d'une même distance fabuleuse...

Survient de la mer le souffle somnolent
du sirocco. Près du rivage indolente se berce
l'ombre d'une gondole.
La vague étouffe un sanglot, intérieurement.

Epuisée, Venise gît languissante.
Et si un rayon de soleil, brisant l'épaisseur
des brumes, sur son visage palpite,
elle entrouvre à peine ses yeux jaunes de chatte.

La blonde chair des pierres et le sang
rouge des canaux, tandis que le couchant se meurt,
soudainement se décolorent en glacée pâleur,
presque fiévreuse, son visage s'étiolant.

A l'intérieur de ses yeux stupéfaits de lagune
passent de sombres frissons de tristesse ;
et des larmes de déserte tendresse
y laissent goutter les étoiles, une à une.

Un canal entre de pauvres maisons. Une trouée
d'azur en haut. Un gluant chatolement
d'huile noire au fond, un flottement
de sillons argentés sur un vert foncé.

Mais le soleil a maintenant lancé sur un fronton
un drap orange et grenat,
et l'eau est toute un frisson de braise
qui se reflète sur le devant de chaque maison.

Eclats de gemmes rouges et lueurs d'or
bigarrent l'ombre de velours mouvante ;
une barge chargée de citrouilles et oignons
reluit fastueuse comme un bucentaure.

Quand, à l'aurore, un jaune éclair
filtre des derniers brouillards dormants,
l'eau se soude comme métal brillant
et la pierre se délaye en une rose lumière.
Puis, quand le soleil, chaque maille déchirant,
se lance nu dans la voûte du ciel toute nue,
resplendissent les marmbres d'une blancheur crue
de sel, et s'embrase la lagune, en éblouissant.

Mais voilà, sur tout ceci se pose
la tranquille clarté du matin ;
et entre deux ciels fleurit le jardin
où rêve la Belle qui se repose.

Cet arbrisseau aux rares feuilles
presque suspendues comme fils d'araignée
en son éparsse trame dorée
de l'automne l'extrême rire recueille.

Derrière et tout en haut, le désert d'azur
infiniment muet ; tout en bas, l'onde
morte engloutit dans l'ombre profonde
arbre et ciel avec un léger murmure.

MARIAGRAZIA DONDA
Università di Trieste

Romain Gary: *Parlo dell'eroismo*

Allorché, qualche anno fa, l'Istituto francese di Haiti m'invitò a tenere una conferenza di carattere letterario su di un tema a mia scelta, non esitai un solo istante: scelsi l'eroismo. È un tema che mi è familiare: ho passato lunghe ore nella mia biblioteca a studiarlo. Il pericolo, il coraggio, lo spirito di sacrificio non avevano per così dire più segreti per me e quando arrivai a Port-au-Prince, mi sentivo veramente pronto a dare il meglio di me.

Il pubblico di Port-au-Prince è uno dei più esigenti e colti che ci siano e quando, sobriamente vestito, con il nastrino delle palme accademiche all'occhiello, salii sul palco, feci del mio meglio. Vi erano d'altronde molte belle signore tra il pubblico e fui proprio felice di aver fatto, negli ultimi tempi, un po' di dieta, grazie alla quale ero riuscito a perdere una ventina di chili.

Rievocai Saint-Exupéry, Malraux, Richard Hillary, e riuscii, piuttosto abilmente, credetemi, senza mai parlare delle mie esperienze personali di passeggero delle grandi linee aeree, a far scivolare alcuni «noi» abbastanza suggestivi, ancorché discreti. L'acustica era ottima, l'illuminazione mi prendeva di tre quarti come si conveniva, e, mentre spiegavo con voce ferma come la morte deliberatamente affrontata poteva dare tutto il suo senso alla vita, mi assicurai che la nostra ambasciata fosse ben rappresentata e cercai di valutare il numero di belle signore presenti in sala.

Ma improvvisamente sentii uno sguardo opprimente sul viso. Veniva dalla prima fila ove stava seduto un signore, più nero del nero della sala, e i cui occhi attenti non mi lasciavano un solo istante. Fui piuttosto irritato da tale insistenza, tanto più che, quello sguardo mi sembrò vagamente ironico. Malgrado ciò non mi lasciai turbare e terminai la conferenza ricordando come l'eroe moderno, che debba confrontarsi con un pericolo mortale, scopra in quell'ora suprema tutti i valori permanenti dimenticati, e come quell'esperienza possa fecondare un'opera e una vita.

Quando lasciai il palco, il signore che mi aveva ascoltato con tanta attenzione fu il primo a congratularsi con me.

– Dottor Bonbon, si presentò. Bellissima conferenza. Si sente in lei una grande esperienza personale dell'argomento.

Gli dissi che infatti conoscevo personalmente Jules Roy e che avevamo lo stesso editore.

– A proposito, disse, sono stato incaricato da alcuni suoi lettori di renderle piacevole il soggiorno ad Haiti. Ho pensato che forse gradirebbe una caccia allo squalo alla scogliera degli Irochesi. Le emozioni forti non le dispiacciono certo...

L'idea, infatti, non mi dispiaceva affatto. Era importante per un letterato avere la propria leggenda. L'aver cacciato lo squalo nei Caraibi poteva rappresentare a questo proposito un interesse certo per i biografi futuri. Accettai dunque volentieri la proposta fattami con tanta bonomia dal cortese dottore. Mi vidi attaccato al sedile, mentre lottavo con le mie ultime forze con un pesce gigantesco appeso all'amo... L'indomani, nel pomeriggio, dovevo rifare la conferenza a Cap-Haitien, decidemmo, perciò, di partire alle sei di mattina. All'ora stabilita, ci ritrovammo sulla vedetta del dottore e facemmo rotta verso il largo su di un mare che, nonostante l'espressione sia logora, non esito a definire di smeraldo. Il dottore fumava una corta pipa e con aria tranquilla mi guardava.

– A proposito, disse, farebbe bene a provare il suo Cousteau.

– Il mio... che cosa?

– Dovrebbe provare l'autorespiratore, spiega il dottore. Scenderà sulla scogliera di corallo a circa cinque metri di profondità e le bombole di ossigeno le danno almeno venti minuti di autonomia. Ora le spiego come si maneggia il fucile subacqueo. È molto semplice.

D'un tratto mi fissò.

– Che c'è, chiese gentilmente. Qualcosa non va?

Sedetti. Per alcuni istanti ancora, cercai di lottare contro l'evidenza. Ma i marinai già montavano l'apparecchio e il dottore, con in mano il fucile, mi dava cortesemente delle spiegazioni tecniche. Non c'era più dubbio possibile. Non si trattava di pescare con l'amo. Quella gente aveva l'intenzione di farmi scendere in quel mare dei Caraibi infestato dagli squali e di lasciarmi lì solo, nient'altro che con un fucile in mano, in mezzo a quelle orrende bestie! Aprii la bocca per protestare...

– Lo sa, disse il dottore con una squisitezza rivoltante, non saprei dirle con quanto piacere noi tutti abbiamo ascoltato la sua commovente conferenza. Tutta Haiti ne parlerà, me ne incarico io...

Ci guardammo. Non dissi nulla e affrontai la situazione. Ci sono dei momenti, nella vita, nei quali bisogna saper difendere la propria fonte di sostentamento. La sola cosa che avevo in questo miserabile mondo, era la mia reputazione di conferenziere, e, se dovevo farmi divorare dagli squali per difenderla, ero pronto. Provammo la maschera: mi andava bene. Guardai cupamente le onde verdi. Finire così, stupidamente, senza essere riuscito a raggiungere neanche il traguardo delle diecimila copie.

– Metta ora la cintura di piombo. Le faciliterà la discesa...

D'un tratto, nonostante la sua apparente benevolenza, mi sembrò che avesse un'espressione diabolica. Mi lasciai bardare.

– Questi ragazzi scendono con lei, aggiunse, indicandomi i quattro splendidi fusti neri che si davano da fare attorno a me.

«Ah! pensai con sollievo. Delle guardie del corpo». Mi sentii meglio.

– Sono i battitori, spiegò il dottore. Andranno avanti sui due lati per spingere gli squali verso di lei. Non avrà che da sparare.

Non ebbi neanche il coraggio di ribellarmi. D'altronde tutto mi era diventato improvvisamente indifferente. Mi misero delle enormi pinne ai piedi, la cintura, la maschera, mi ficcarono il fucile in mano e gentilmente mi aiutarono a gettarmi in acqua.

Feci «Pluf!».

Nei primi minuti dopo l'immersione, nello sforzo di proteggermi contemporaneamente da tutte le parti, girai come una trottola. Raggiunsi, credo, una velocità di rotazione piuttosto sorprendente. Ma ben presto mi stancai e dovetti lasciarmi cadere sulla sabbia in una nebbia verde ove, per alcuni istanti non vidi nulla. Poi scorsi alla mia destra una scogliera di corallo e, spostandomi in diagonale come un gambero, andai da quella parte, con l'intenzione di coprimi almeno le spalle. Nello stesso istante, vidi un pesce lungo e sottile uscire da un buco nella roccia e piantarsi ad alcuni centimetri dal mio naso. Gettai un urlo, ma non era uno squalo.

Era un barracuda.

Non avevo mai visto un barracuda in vita mia, ma quello lo riconobbi subito. Vi sono dei segni che non ingannano, e io li avevo tutti. Non mi ricordo affatto dei secondi che seguirono; tutto ciò che posso affermare è che, contrariamente a quello che avevo detto nella mia conferenza, al momento del pericolo mortale, l'eroe non scopre affatto i valori perenni della vita. Questo non è affatto ciò che fa, ed è tutto quello che posso dire. Quando aprii gli occhi il barracuda non c'era più. Ero solo.

Feci uno sforzo per risalire in superficie, e stavo per farcela quando vidi una forma nera, di proporzioni gigantesche, che puntava nella mia direzione, sopra la mia testa. Gettai uno strido, afferrai il fucile, chiusi gli occhi e premetti il grilletto.

Il fucile mi fu strappato con tale forza che le braccia quasi lo seguirono.

Agitandomi vigorosamente, in due secondi, riemersi. Per mia grande fortuna, la barca era molto vicina, sulla mia sinistra, e virò verso di me con una lentezza esasperante, mentre io cercavo di tener sollevate le gambe contro il mento. La barca si avvicinò e, con un'agilità sorprendente in un uomo della mia età, fui sul ponte in un attimo.

– E il suo fucile ?

Ripresi fiato. Poi spiegai al dottore ciò che mi era capitato. Avevo colpito uno squalo, e quello, tirando sul cavo, mi aveva strappato il fucile dalle mani. I nuotatori neri stavano raggiungendo, anche loro, la barca. Uno di loro portava il mio fucile. Diede in creolo qualche spiegazione al dottore che mi guardò sorridendo.

– Pare, disse, che il suo arpione sia andato ad incastrarsi nello scafo dell'imbarcazione.

Il cinico personaggio stava insinuando che, nella mia confusione, avevo preso la barca che passava sopra la mia testa per uno squalo. «Bene, pensai, prova un po' a dimostrarlo».

– Ho visto chiaramente uno squalo passare tra la mia testa e la barca, dichiarai. L'ho mancato. Capita. Spero di far meglio la prossima volta.

La sera a Cap-Haitien, raccontai senza particolare emozione al direttore del nostro Istituto che, quella mattina, avevo cacciato lo squalo agli Irochesi.

– Agli Irochesi? disse. Ma, a memoria d'uomo, non ci sono mai stati squali agli Irochesi. Essi non attraversano le scogliere.

Quando salii sulla tribuna, con mia grande sorpresa – eravamo ad un'ora di aereo da Port-au-Prince – il dottor Bonbon stava tranquillamente seduto in prima fila. Doveva aver preso espressamente l'aereo per venir ad ascoltare ancora una volta la mia conferenza sull'eroismo. Ci guardammo, ma se quel personaggio diabolico pensava che sarebbe riuscito a sconcertarmi e a smontarmi, mi conosceva male. C'è una qualità che nessuno può negare che io abbia, ed è, il coraggio morale; mi guardasse pure con tutta l'ironia di cui era capace, ero ben deciso ad elevarmi una volta di più all'altezza del mio tema.

– Signore, Signori, incominciai, quando, nella sua solitudine, l'eroe moderno si trova ad affrontare un pericolo mortale, la prima cosa che scopre allora...

Il dottor Bonbon mi guardava con una certa ammirazione.

MARÍA ESTÍBALIZ BENÉITEZ NIETO
Università di Trieste

Dino Buzzati: *La grandeza del hombre*

Ya había oscurecido cuando se abrió la puerta de la oscura prisión y los guardias arrojaron dentro a un viejecito minúsculo y barbudo.

La barba de este viejito era blanca y casi más grande que él. Y en la pesada penumbra de la cárcel emanaba una luz débil, lo que causó una cierta impresión a los granujas encerrados allí dentro.

Sin embargo, a causa de las tinieblas, el viejito al principio no se había dado cuenta de que en aquella especie de espelunca había más gente y preguntó:

« ¿Hay alguien? »

Le respondieron varios gruñidos y risas sarcásticas. Luego, según la etiqueta del lugar, se pasó a las presentaciones.

« Riccardòn Marcello » dijo una voz ronca « robo agravado. »

Otra voz, también un poco cavernosa, afirmó:

« Bezzedà Carmelo, estafador reincidente. »

Y después:

« Marfì Luciano, violencia carnal. »

« Lavataro Max, inocente. »

Estallaron grandes carcajadas. La gracia, en efecto, les había gustado muchísimo, dado que todos conocían a Lavataro como a uno de los bandidos más famosos y sanguinarios. Y a continuación:

« Esposito Enea, homicidio » y en su voz palpó un asomo de orgullo.

« Muttironi Vincenzo » con tono de triunfo « parricidio ¿Y tú, bicho viejo? »

« Yo » respondió el recién llegado « no lo sé muy bien. Me detuvieron, me pidieron la documentación, y yo la documentación nunca la he tenido. »

« Entonces, vagabundo, ¡bah! » dijo uno con desprecio. « ¿Y cómo te llamas? »

« Yo yo soy Morro, ehm ehm... apodado el Grande. »

« Morro el Grande, ésta sí que es buena » comentó uno, invisible, desde el fondo. « Te queda un poco grande un nombre así. Entrás en él diez veces. »

« Así es » dijo el viejito con gran mansedumbre. « Pero la culpa no es mía. Este nombre me lo han puesto por burla, yo no puedo hacer nada. Y encima me acarrea disgustos. Por ejemplo, una vez... pero es una historia demasiado larga... »

« Venga, venga, dispara » lo incitó duramente uno de aquellos mal nacidos « por tiempo no lo hagas. »

Todos asintieron. En el hosco aburrimiento de la cárcel cualquier pasatiempos era una fiesta.

« Bien » empezó el viejito « un día mientras deambulaba por una ciudad que mejor no nombró, veo un palacio grande con un intenso vaivén de sirvientes que entran y salen con todo tipo de manjares. Aquí hay una fiesta, pienso, y me acerco a pedir limosna. Nada más llegar, un mocetón de dos metros de alto me agarra por el cuello. “He aquí el ladrón” se pone a gritar “el ladrón que ayer le robó la gualdrapa a nuestro amo. Y se atreve incluso a volver. ¡Ahora verás, te vamos a romper los huesos!” “¿Yo?” contesto. “Pero si ayer estaba por lo menos a treinta millas de aquí. ¿Cómo es posible?” “Te vi con mis propios ojos, te vi mientras te escabullías con la gualdrapa en los hombros” y me arrastra hasta el patio del palacio. Yo me tiro al suelo de rodillas : “Ayer estaba por lo menos a treinta millas de aquí. En esta ciudad no he estado nunca, palabra de Morro el Grande.” “¿Qué?” dice el energúmeno mirándome fijamente. “Palabra de Morro el Grande” repito. Y él, cabreado como estaba, de repente se echa a reír. “¿Morro el Grande?” dice. “Venid, venid a ver a este bicho que dice que se llama Morro el Grande” y dirigiéndose a mí: “¿Pero tú sabes quién es Morro el Grande?”. “No conozco a nadie más que yo con ese nombre” le contesto. “Morro el Grande” dice el bravucón “no es mi más ni menos que nuestro excelentísimo amo. ¡Y tú, pordiosero, te atreves a usurparle el nombre! ¡Estás apañado ! Pero mira, aquí llega.”

« Ni más ni menos. Atraído por los gritos, el dueño del palacio había bajado personalmente al patio. Un mercader riquísimo, el hombre más rico de la ciudad, quizás del mundo. Se acerca, pregunta, mira, se ríe, el hecho de que un pobretón como yo se llame como él, lo divierte. Le ordena al criado que me suelte, me invita a entrar, me enseña todas las salas abarrotadas de tesoros y me lleva incluso a una habitación acorazada donde hay grandes montones de oro y de piedras preciosas, ordena que me den de comer y después dice:

« “Este caso, oh viejo mendigo que te llamas como yo, es mucho más extraordinario porque también a mí me ocurrió lo mismo durante un viaje a la India. Había ido al mercado a vender y la gente, nada más ver las preciosidades que llevaba, me rodeó para preguntarme quién era y de dónde era. ‘Me llamo Morro el Grande’ les respondo. Y ellos, con cara sospechosa me contestan ‘¿Morro el Grande? ¿Y cuál es tu grandeza, vulgarísimo mercader? La grandeza del hombre está en el intelecto. Morro el Grande hay sólo uno, y vive en esta ciudad. Él es el orgullo de nuestro país y tú, bribón, ahora le darás cuentas de tu jactancia’. Me cogen, me atan y me llevan ante ese Morro del que yo ignoraba la existencia. Era un famosísimo científico, filósofo, matemático, astrónomo y astrólogo venerado como un dios. Afortunadamente comprendió enseguida la equivocación, se echó a reír, e hizo que me dejaran libre, y después me llevó a

ver su laboratorio, su observatorio y los maravillosos instrumentos que él había construido. Y al final me dijo:

« Este caso, oh noble mercader extranjero, es mucho más extraordinario porque también a mí, durante un viaje a las Islas de Levante, me sucedió lo mismo. Allí me había encaminado hacia la cima de un volcán que pensaba estudiar, cuando un grupo de soldados, recelosos de mis vestidos de extranjero, me detuvo para saber quién era. Y nada más pronunciar mi nombre me encadenaron y me arrastraron hacia la ciudad... ‘¿Morro el Grande?’ me decían ‘¿cuál es tu grandeza, miserable maestrucho? La grandeza del hombre está en las hazañas heroicas. Morro el Grande hay sólo uno. Y es el señor de la isla, el guerrero más valiente que ha hecho brillar su espada al sol. Y ahora ordenará que te decapiten.’ En efecto, me condujeron ante su monarca, que era un hombre de apariencia terrible. Afortunadamente conseguí explicarle lo que pasaba y el espantoso guerrero se echó a reír por la curiosa casualidad, ordenó que me desencadenaran, me donó lujosos vestidos, y me invitó a entrar en el palacio y a admirar los espléndidos trofeos de sus victorias sobre todos los pueblos de las islas cercanas y lejanas. Y al final me dijo :

« Este caso, oh ilustre científico que te llamas como yo, es mucho más extraordinario porque también a mí, cuando estaba combatiendo en la lejanísima tierra llamada Europa, me ocurrió lo mismo. De hecho, avanzaba con mis soldados por una selva cuando me salieron al encuentro unos rudos montañeses que me preguntaron: ‘¿Quién eres tú para romper el silencio de nuestros bosques con el fragor de tus armas?’. Y yo les dije: ‘Soy Morro el Grande’ pensando que al oírlo se desanimarían. Sin embargo, ellos sonrieron con un gesto de compasión mientras me decían: ‘¿Morro el Grande? ¿Estás de broma? ¿Cuál es tu grandeza, vanaglorioso soldado? La grandeza del hombre está en la humildad de la carne y en la elevación del espíritu. En el mundo hay sólo un Morro el Grande y ahora te llevaremos ante él para que veas la verdadera gloria del hombre’. En efecto, me condujeron a un vallecito solitario donde en una mísera cabaña había, vestido con harapos, un viejito de cándida barba, que pasaba el tiempo, me dijeron, contemplando la naturaleza y adorando a Dios; y sinceramente tengo que admitir que nunca había visto a ningún otro ser humano más sereno, contento y probablemente feliz, pero para mí, en realidad, era ya demasiado tarde para cambiar de vida”.

« Esto le había contado el potente rey de la isla al sabio científico y el científico después se lo había narrado al riquísimo mercader y el mercader se lo había dicho al pobre viejito cuando se había presentado en su palacio para pedir limosna. Y todos se llamaban Morro y todos, unos por una razón y otros por otra, habían sido denominados grandes. »

Ahora, en la tenebrosa cárcel, después de que el viejito acabó de contar su historia, uno de aquellos canallas le preguntó:

«Y entonces, si mi cabeza no está llena de serrín, ¿aquel condenado viejito de la cabaña, el más grande de todos, eras tú? »

« Eh, queridos amigos, » murmuró el barbas sin responder ni sí ni no « ¡la vida es una tómbola! »

Entonces los sinvergüenzas que lo habían escuchado se callaron durante un instante, porque incluso a los hombres más facinerosos ciertas cosas les dan mucho que pensar.

ANNA GIAMBAGLI
Università di Trieste

Joris-Karl Huysmans: *Colori*

Ma quei capricci estrosi di cui si compiaceva un tempo s'erano ormai, e da se stessi, estinti; oggi sdegnava certe ostentazioni puerili e dissuete, quell'abbigliarsi eccentrico, quell'ornamentazione stravagante delle stanze; ormai semplicemente vagheggiava di comporsi, pel piacere suo proprio, non già per incantare altri, un interno confortevole e nondimeno adorno di leggiadria inconsueta, di forgiarsi un ritiro originale e quieto, e condicevole alle occorrenze della futura solitudine.

Quando la casa di Fontenay fu a punto, realizzata dall'architetto assecondando la sua vaghezza e il suo progetto; quando non restò che definirne l'arredamento e la decorazione, di nuovo e a lungo esaminò la gamma intera dei colori e delle loro gradazioni.

Dei colori, voleva, che si esprimessero a pieno alla luce artefatta delle lampade, né molto si curava che al chiarore del giorno poi riuscissero insipidi o aggressivi: quasi solo di notte viveva, parendogli che, di notte, la casa meglio d'ogni altro luogo offrisse il rifugio più perfetto, la più perfetta solitudine, e che la mente si librasse e vibrasse solo al contatto intimo con l'ombra. Pure traeva ineffabile diletto a restare in una camera inondata dalla luce, desta e operosa essa sola tra l'altre case ottenebrate e assonnite; un piacere, provava, fors'anche un poco vanitoso, quello speciale compiacimento che conosce chi lavora fino al fondo della notte quando, sollevando un poco la tenda della finestra, si avvede che tutto d'intorno è spento, e muto, e morto.

Vagliò con studio attento, ad una ad una, tutte le tonalità.

L'azzurro, al riverbero delle candele, volge a un verde mendace; se è cupo, come il cobalto e l'indaco, s'appressa al grigio; se puro e delicato come turchesia, s'opacizza e si raggela.

Impossibile dunque, a meno di accostarlo a complemento d'altro colore, renderlo nota dominante di una stanza.

Per altra parte, nella luce artificiale, i grigi ferro si accigliano vieppiù e s'inspessiscono; i grigi perla cedono l'azzurro e trasmutano in bianco sporco; i bruni si assopiscono e si freddano; quanto ai verdi intensi, come ad esempio il verde-imperatore e il verde-mirto, si comportano a guisa di blu carichi e si fondono coi neri. Restavano i verdi più tenui, quale il verde-pavone, i vermigli e le lacche, ma la luce fittizia ne espunge l'azzurro e solo ne serba il giallo, il quale a sua volta non mantiene che un tono menzognero, un torbido sapore.

Impossibile altresì accogliere la gamma dei salmone, dei granoturco, dei rosa, la cui indole femminile avrebbe avversato i pensieri dell'isolamento; e pur da escludere erano infine i violetti che si disvestono: solo il rosso ne affiora, alla sera, e che rosso! Un rosso viscoso, feccia di vino ignobile; d'altronde, stimava affatto inutile servirsi di questo colore quando, assumendo una certa dose di santonina, si vede violetto, sicché è facile far cambiare, senza punto agire, colore alle tappezzerie.

Eliminati dunque questi colori, non ne restavano che tre: il rosso, l'arancione, il giallo.

Sopra tutti prediligeva l'arancione, trovando così in se stesso conferma d'una teoria ch'egli reputava di esattezza pressoché matematica: esiste un'armonia tra la natura sensuale del vero artista e il colore che i suoi occhi colgono in maniera più eloquente e più vivida.

Infatti, non tenendo in conto la maggioranza degli individui, la cui retina è così dozzinale da non percepire né la scansione propria di ciascun colore né il recondito incanto delle loro declinazioni e sfumature; né tenendo in conto l'occhio del borghese, insensibile al fasto e alle gloriose note delle tinte vibranti e intense; considerando dunque solo chi ha pupille gentili, affinate dalle lettere e dell'arte, gli pareva indubitabile che, tra questi, l'occhio di colui che sogna l'ideale, che esige illusioni, che invoca tramonti velati è per solito carezzato dall'azzurro e dai colori che da esso discendono, come il malva, il lilla, il grigio perla, sempreché si conservino delicati e non varchino il confine che li disfigura e li camuffa in violetti assoluti, in grigi schietti.

Di contro, chi si porta con irruenza greve, i corpacciuti, i sanguigni esuberanti, i maschi aitanti che sprezzano il preludio e l'intermezzo, che procedono impetuosi perdendo ogni contegno, costoro per maggior parte si appagano nello sfrontato sfolgorio dei gialli, dei rossi, nel cimbalo frastornante dei vermigli e dei croma che li accecano e li ubriacano.

In fine, l'occhio dell'individuo estenuato e nervoso, il cui appetito sensuale si risveglia e si placa solo con cibi affumicati e sapidi, l'occhio dell'individuo sovrecitato e debile predilige d'abitudine l'arancione, colore snervante e morboso, di spurio splendore, infiacchito da febbri acide.

La scelta di Des Esseintes non poteva quindi lasciar adito a dubbio, e però non tutto aveva ancora trovato soluzione. Se il rosso e il giallo si magnificano alla luce, non sempre questo avviene nel loro composto, l'arancione, che esplose imperioso e sovente trasmuta in rosso nasturzio, in rosso fuoco.

Ne scrutò tutte le sfumature alla luce delle candele e ne scorse infine una che gli parve non creasse disarmonie né eludesse le sue esigenze; a studio concluso, curò di eliminare per quanto possibile, almeno per lo studio, stoffe e tappeti d'Oriente, divenuti, oggi che i mercanti arricchiti se ne forniscono negli empori alla moda e a vile prezzo, pur troppo leziosi e ordinari.

Decise infine di far rivestire le pareti come si legano i libri: in marocchino a grana grossa schiacciata, in pelle del Capo resa brillante da robuste lastre d'acciaio ben pressate.

Una volta foderate le pareti, fece dipingere i profili e le fasce modanati in un indaco intenso, in un indaco laccato, simile a quello adoperato dagli artigiani per i pannelli delle carrozze, e il soffitto, lievemente arrotondato, anch'esso ricoperto in marocchino, dischiuse, come un'immensa finestra tonda incastonata nella sua buccia d'arancia, un cerchio di firmamento in seta blu reale entro il quale, in ampio volo, si libravano serafini d'argento, poco avanti ricamati dalla Confraternita dei tessitori di Colonia per un prezioso piviale.

Ad assetto concluso, la sera, tutto si conciliò, si decantò, trovò armonia: il perlinato catturò il suo azzurro, sorretto e reso come più caldo dagli arancioni, a loro volta nitidi, corroborati, infiammati quasi, dall'incalzante anelito dei blu.

PASCALE JANOT
Università di Trieste

Patrizia Cavalli : *Maintenant que le temps*

Maintenant que le temps semble tout entier m'appartenir
et que personne ne m'appelle pour le déjeuner ou le dîner,
maintenant que je peux rester là à regarder
comment s'évapore un nuage et comment il se décolore,
comment marche un chat sur le toit
dans le luxe immense d'une exploration, maintenant
que chaque jour m'attend
la longueur infinie d'une nuit
où il n'est aucun appel et plus aucune raison
de se déshabiller pressée pour reposer au sein
de l'aveuglante douceur d'un corps qui m'attend,
maintenant que le matin tarde à commencer
et que silencieusement il me laisse à mes projets
à toutes les cadences de ma voix, maintenant
j'aimerais subitement la prison.

ELIE KALLAS, MONIQUE LEBHAR POLITI
Università di Trieste

Michel Ṭrād: *Poèmes choisis*

Michel Ṭrād (1992), *Gelnār* (Guélnar), Beyrouth, Dār Laḥad et Ḥāṭir (1^{ère} éd. 1951). Une première partie de ces poèmes a été publiée dans *Interpretare*, IV: 5/6/7 (2003), pp. 83-86.

Pour orner ma robe

Au nom du ciel ! Nos roses mignonnes,
Il est tôt pour les cueillir,
Trop tôt pour mes parents ; je soupçonne
Qu'elles ne sont pas pressées de s'ouvrir !
Pour l'amour de Dieu, dans un jardin,
Trouve la façon enfin !
Que ce soit chez toi, chez nos voisins...
Cueille quatre ou cinq roses
Purpurines – je propose –
Ou grenat – si tu oses –
Que sur ma robe je pose.

تشكيلة الفسطن

الله ! بعدو الورد عَنَّا زغير
ما يُبْنِطَف مَنُو
وأهلي يَقُولولي: بعد بكير ،
ورداتنا بيظهر بيتَّأُو ؛
بلكي بتقطفلي من البستان ،
الله ، كيف منكان ،
من عندكن ، من عند هـ الجيران ،
اربع خمس وردات ،
يا سود خَمَرِيَّات ،
يا حمر جُورِيَّات ،
تَشَكُل الفسطن .

Doigts

La belle aux yeux verts, de promesses chargée,
Qui au printemps cueille les roses safran,
Elle a égaré ses dix doigts dedans
Et dès lors s'est mise à les ramasser.

صَبِيح

ام العيون الخضرة هـ الكُنُّن وُعود،
هـ العَمْتَقَطَف ورد أصفر بالرَّبِيح
ضَبِيحَت بِيئُنْ هُكْ العُشْر الصَّبِيح
وصارت تَقَطْفُهِن مع زرار الورد.

Un lit sens dessus dessous

Sur l'oreiller du lit sens dessus dessous qu'est la nuit,
Blême d'une si longue veille, la lune prit appui.
Hélant son frère le soleil, lui cria : dehors!
Mais lui, à demi-nu, se dissimule encore,
Tout honteux sous le regard de l'aube qui l'épie
Dans sa tente !

Partons comme deux tourtereaux dont le jeune âge
A fardé de son éclat le duveteux plumage.
Le vent courbe l'épi, la brume nimbe le val
Et par-dessus la montagne glissent les étoiles.
Mystère de beauté, lecture du plus bel ouvrage,
Fascinante.

Notre jeune âge ne soit que chants de vierges: viens,
Car ses accords seront plaintes demain.
Juste un peu de pain, une natte et un pipeau,
La lune à travers la lucarne d'un pastoureau,
Mes lèvres sur tes lèvres, de la vie le festin,
Joie vibrante!

قُرْشِي مَفْشَكَلِي

الليل فرشي مَفْشَكَلِي نام القمر
عَ مَخْدَتَا مَصْفَرٍّ من كتر السهر،
شوشح لأختو الشمس عَيْطَلَا: وقفي،
والشمس بعدا مفرّعا وملفلفي،
مستحيّي تطلّ وعيون السّكر
بُخيمتا؛

قومي معي : الوادي مَبْشَنَقْهَا الضباب،
فرخين كحل ريشنا وهج الشباب،
والهوا من لهتو مُنْكَي السبيل،
والنجوم مَزْحلَقَا فوق الجبل،
سُرّار الجمال قُرَايتَا أَطيب كتاب،
قُرَايتَا؛

قومي نُحَلِي عمرنا غناني النبات،
بكرنا وتار العمر كلاً عنعنات،
رُغيف خبز ومجوز وشقفة حصير
وطاقة قمر بيكوخ شي راعي فقير
وشقّتي عَ شفتك هيدي الحياة
ولزّنا !

Ma poitrine pour couche

Prends ma poitrine pour couche, ma belle et dors !
Dors en paix ! De mes cils fais une couverture
Plus douce que le velours et la soie encor
Et que les colombes, ma belle, te rassurent.

Si tu dors en paix, à l'aube t'apporterai
Un bracelet d'agate, un collier de roses,
Une bague d'émeraude et la lune pour jouet,
Un rossignol qui, pour tes yeux, des vœux propose.

Sur sa houle te berce la nuit tendre, te berce
A l'ombre d'étoiles douces, en grappes serrées.
Au-delà des prés, que le parfum te disperse
En un rêve verdoyant, perlé de rosée.

وُخْدِي ضَلُوعِي سُرِير

يا حلوتي نامي، وُخْدِي ضَلُوعِي سرير،
نوم الهنا! ورموش عينيّ حرام،
أنعم من المخمل، وأغوا من الحرير؛
وُحْرَسَك، يا حلوتي، طيور الحمام.

وُبُكْرَا اذا نمّتي بَهِنا، طلوع السّكر،
بُجْبَلِك معي بدملج، وعقد من الورود،
وخاتم من زُمرّد، وهذ اللّعبِي القمر،
وشي بلبل يُفَقّي لعينيكي وُعود.

ويموج هذ اللّيل الطري فيكي، بُموج،
بفِي النجوم النَّاعمي المعنّدي،
وُطِيرِي عَ هَيّات العطر، خلف المروج،
بُشي حلم اخضر، تحت رَحّات الندي.

Sur le chemin de la fontaine

Belles nos promenades vers la fontaine cheminant,
Quand sur l'épaule du Sannine la lune se posant,
Ses mains dissipaient les nues pour respirer,
Montrant son visage, son visage éloquent.

Ses mains dissipaient les nues pour respirer.
Lui et moi, du même fardeau sommes frappés,
Dans les déserts de l'amour, mon cœur blessé,
Que n'a-t-il erré sans cesse pleurant, souffrant !

Que n'ai-je veillé, guettant de l'aube le bris,
Pinçant mes cordes à les rompre, sans répit!
Un amas de feuilles jaunies en guise de lit,
La pierre pour oreiller, jamais ne geignant.

Un jour je t'ai dit: étends-toi près de moi!
En guise d'oreillers prenons nos avant-bras!
Alors toi : que veux-tu, nous sommes seuls n'est-ce pas ?
Et moi : peu importe ! Mais tant mieux cependant!

Obscures à mes yeux les signes que tu faisais.
De moi, tant et tant de choses je te cachais,
Entre le ciel et toi, mon regard errait,
Embarassé, quel parti prendre ne sachant.

Mon cœur bondit quand à la source tu allas.
Je jure n'avoir point dormi cette nuit-là.
Hélas ! M'as-tu trahi et oublié, toi ?
Ne t'es-tu blottie contre un autre, me quittant ?

As-tu oublié rivière et mont franchis,
Les paniers de fleurs, les verts épis cueillis ...?
Interroge donc ton cœur et s'il est flétri,
Le mien, d'ardeur et nostalgie, brûle souvent.

Tant que dans la douceur de mai tu vivras,
Cueille les roses, car l'automne arrivera
Et ce jour-là, un cil, l'autre ne frôlera
Que pleurant au récit du bonheur d'antan.

ع طريق العين

ع طريق العين محلا التكنكي
والقمر ع كتف صنين متكي،
بيكشّاح الغيمات ثباخذ هوا
وبيطل بيوجو، وبيوجو حكي.

بيكشّاح الغيمات ثباخذ هوا،
معزّب، انا وياه بالحلمي سوا،
قتيش قلبي تاه بصحاري الهوا،
مجروح قضا العمر غصات وبكي؟

ياما سهرت الليل تيفيق السّحر
وع الأوتر دقيت تبتخ الوتر،
فرشتي من وراق صفرا، ومن حجر
مخدتي، ولا عن قلبي ولا حكي.

بُزكرُ يوم القلت : حدي تَمُددي،
مسندك زندي، وزندك مسندي،
شو باك يعني؟ وحدنا ما في حدي،
قلتي، وقلتك: يعني شو بكي؟

بئومي الي وما كنت افهم بالوما
فكرك، وإشيا كتير عنك إكتما،
والتفت مرأ فيكي وبالسما
مرأ، وعيني بالتنين ملبكي.

ولمن مرقتي ع النبع قلبي هفا،
يحرم علي ندقت ليلتها الغفا،
ولو! نسييني وضيعتي الوفا؟
بيظهر تركتيني وع غيري مرَمكي.

نسييني قطوع النهر وطلوع الجبل؟
نسييني سلال الزهر وفريك السبل؟
نسييني؟ سالي قلبك وكن قلبك دبل،
قلبي بعد عندو حياة وزكركي.

وطالما بعدك بنوار اللطيف
قطفي الوردات، جايبكي الخريف،
يومتا ما رف فوق الرّيف ريف
غير البكي تيخبرك شو كن بكي!

Quand je me suis réveillée

Entre deux vins je me suis réveillée.
Sur mes lèvres, jaune leur chant,
Frottant mes yeux verts, tout ensommeillée,
Encore somnolant.

Qui ai-je suivi hier ? Je ne sais plus !
Ivre suis rentrée,
Mais pourquoi me sentir ainsi fourbue ?
Ma robe à terre jetée ?

Pourquoi ces quatre ou cinq roses dans ma vie
Sont-elles effeuillées ?
Les bandelettes et les draps rouges de mon lit,
De vin sont-ils souillés ?

لَمَنْ وَعَيْتُ

وَعَيْتُ وَمِثْلَ شَيْءٍ لَوَانَ غَنِيَّةَ خَمْرٍ،
صَفْرًا عَلَى شَفَافِي،
وَمَلْعَشْنِي، وَعَمَفْرَكَ عَيْونِي الْخَضْرَ،
وَبِعَدْنِي غَافِي؛

وَمَشَ فَايِقًا مَعَ مِيْنِ رَحْتِ مُبَارِحًا،
وَرَجَعْتَ سَكْرَانِي،
وَمَكْسِرًا هَيْكِي، وَهَيْكِي شَالِحًا
عَ الْأَرْضِ فَسْطَانِي؛

وَأَرْبَعِ خَمْسِ وَرَدَاتِ، تَشْكِيْلَةَ عَمْرٍ،
مُنْتَفِيْنِ جَدِيْدٍ،
وَشِرَاشْفِي وَشَرَاطِيْطِ سَرِيْرِي الْحَمْرِ
مَلَطَّخِيْنِ نَبِيْدٍ !..

Reste chez nous sur ce mont

Reste chez nous sur ce mont,
Un lit de jasmin te dresserai,
Etoiles et roses te couvriront,
D'amandes et figues te nourrirai.

Mes yeux verts tu verras enfin
Et de mes épaules, le lys.
Je te donnerai mieux que le vin,
Vin de mes lèvres: délice !

Reste chez nous, ô douceur
De ma vie. A l'aube, allons
Pâture les lys en fleur,
Toi, moi et les papillons.

خَلِيْكَ عِنَّا بِهَ الْجَرْدِ

خَلِيْكَ عِنَّا بِهَ الْجَرْدِ،
بِفُرْشَلِّكَ الْيَاسْمِيْنِ،
بُغْطِيْكَ بِنَجْوَمِ وُورِدٍ،
بُطْعَمِيْكَ لُوْزٍ وَتِيْنِ،

بِفُرْجِيْكَ عَ عَيْونِي الْخَضْرَ،
عَ زَبِيْقِ كَنْفَافِي،
بِسَقِيْكَ أَشْهَآ مِّنَ الْخَمْرِ،
مِّنَ خَمْرَةِ شَفَافِي،

خَلِيْكَ عِنَّا، يَا هُنَا
عَمْرِي، الصَّبِيْحَ بِكَبِيْرٍ
مُنْرَعًا بِهَ السَّوْسَنِ اِنَا
وَإِنْتَ وَهَذَا الْبُشَاشِيْرِ.

La passion des roses

Tes petits pieds, rossignol, humides de rosée,
Ôte-les de mes branches ! Tu me déranges.
Tu t'ébroues de tous côtés, cesse de t'agiter,
De mon rêve tu m'as sorti, mon ange.

غَرَامِ الْوَرْدِ

إِجْرِيْكَ، يَا بَلْبِلَ، مُبَلَّلَهَا النَّدِي
ضَابِقَتْنِي، مَا تَغَطَّ عَ غَصْوونِي،
بِتَضَلُّكَ تَفْرَفِرُ مَ حَلِّكَ تِهْتَدِي،
فَيَقْتَنِي مِّنَ الْحَلْمِ، يَا عَيْونِي.

Pendant qu'elle dansait

Son collier s'est défilé pendant qu'elle dansait,
A force de minauderies et de coquetteries.
Les roses jaunissaient pendant qu'elle chantait,
Sur sa poitrine leur parfum avait tant subi !

وَهَيَّيْ وَ عَمْتَرَقَصْ

وَهَيَّيْ وَ عَمْتَرَقَصْ تُفَرِّقُ هَ الْعَقْدَ
مِنْ عُنُقِهَا عَ كَيْتَرُ عُنْجَا وَ الدَّلْعَ،
وَهَيَّيْ وَ عَمْتَعْنَيَّ صَارَ يَصْفَرُ الْوَرْدَ
عَ صَدْرِهَا مِنْ كَثَرِ مَ الْعَطَرِ نُوجِعَ.

Statue

Sculpteur, apporte un bloc de lune et va
En prendre un autre. Sculpe sa statue à coups
D'averses de roses. Au cou de l'aube mets-la,
Que le monde à ses pieds prie à genoux !

تَمْسَال

خُودَ، يَا نَحَاتَ، شَقَقِي مِنَ الْقَمَرِ،
وَ جِيْبَ شَقَقِي، نُحْتَلِهَا تَمْسَالِهَا
بُزْحَةَ وَرُودَ وَ عَلْفُو يُعْنَقُ السَّحْرَ،
وَ خَلِّي الدَّني تَرَكَعَ تَصَلِّي قَتْبَالِهَا.

Espiegleries

Vos abeilles, dis-moi, elles ont bien changé !
Aux nôtres, elles ont appris leurs niches, elles osent
Rire en gloussant, ces vilaines effrontées
Et de loin, elles clignent l'œil vers nos roses.

شَيْطَانِي

نَحْلَاتِكُنْ، مَدْرِي كَفَيْتِي صَابِرِينَ؟!
عَلِّمُو عَ الشَّيْطَانِي نَحْلَاتِنَا
يُبَيِّنُ عَشْتَعَشُو مَا بِيَسْتَحُو هَ الدَّاشْرِينَ،
بِيَتَغَامِرُو مِنْ بَعِيدِ عَ وَرْدَاتِنَا.

Elle s'enivra

Vidée la carafe de vin,
La veille du festin ?
La soirée terminée ?
La belle, dit-on, cette nuit-là,
But. Ses bracelets de même firent
Et ses violettes jaunirent,
La fleur dans sa tresse piquée,
Ses pétales au vent dispersa.

سِكْرَت

بُيْظَهْرَ فُضِّي بَرِيْقَ النَّبِيْدِ،
لَيْلَةَ الْعَيْدِ،
بُأَخْرَ هُنَاكَ السَّهْرَا،
وَ قَالُو: الْحَلْوِي لَيْلِنَا،
سِكْرَتْ، وَ سَكْرُو دُمَالِجَا،
وَ صَفْرَ لَوْنِ بِنْتَفْسَجَا،
وَ هَرَّتْ هَاكَ الزَّهْرَا،
الْمَشْكَلِي بُجْدَوْلِنَا؟

Rossignol

Le rossignol qu'elle a élevé s'est rembruni.
 Pourquoi ? Il ne danse plus au gué
 Et de sa voix si rose et gaie,
 N'empile ciels, n'arrête destinées,
 N'envoie à l'étoile nostalgie.
 Aux enchères je vais mettre toute ma poésie,
 Puis des graines lui acheter,
 Noix, amandes, du vin, une bolée.
 Se laisserait-il encore griser ?
 Cueillerait-il le monde – mélodie ?

بلبل

هـ البلب اللّی ربّو کفّتا حزین؟!
 لا عاد یرفّص ع النّهر،
 لا عاد بصوتو الزهر
 یشقع سما، یوقّف دهر،
 بیعت له النّجمی حنین.
 رح بیع أشعاری بسوق الدّالین
 وبحقّهنّ جبلو بزر،
 جوز ولوز، طاسة خمر،
 بلکی بیرجع للبیکر
 ویقطّف الدّنیی تلحین.

Une nouvelle

La lune j'ai envoyé à la belle
 Pour son logis tapisser,
 Parfums, vin j'ai adressé,
 Un panier de roses et une nouvelle.

خَبْرُ

ودّیت للحلوی القمر
 یفر شلها هـ البیت،
 وسلّة ورد ودّیت،
 وعطّور، ونبید، وخبر.

Couronne

Grise-toi donc jusqu'à l'excès,
 Sur la voûte du globe pavanons, planons ravis,
 Sur la pensée de la rosée.
 Sur tes pieds, roulerai une couronne que roi ne mit.

تاج

ما تستکری، وتعریدی،
 تنصیر نقتنبر ع قبة هـ الفلّک،
 ونطیر بفکار النّدی،
 ودحرج ع إجرک تاج ما لیسو ملک!

Où se posa-t-il?

Une seule fois il l'aperçut,
 Le rossignol, puis s'envola
 Vers ses roses rouges, l'a-t-on su?
 Vers ses joues? Voilà!
 Ou vers ses yeux verts perçus?
 Où se posa-t-il, dis-moi?

مدري وین هدّا؟!!

بلبل لمحها بته العمر
 وهجّ من بعدا،
 مدري ع وردانا الحمر
 مدري علی خدّا،
 مدري بعينها الخضر
 مدري وین هدّا؟!!

Les roses m'ont dit

قلّي الورد

Les roses m'ont dit: ne laisse pas la belle s'égarer !
 Si elle se perd, les yeux des fleuves ne te prêteront
 Leurs larmes, assez de larmes les oiseaux n'auront,
 Ô rossignol, pour pleurer le printemps, pleurer....

قلّي الورد: ما تترك الحلوي تصبغ
 ون ضاعت بيه الارض، لا عيون النهور
 بتعيرك دموعا، ولا دموع الطيور
 بتكفي يا ه التبليل، لتبكي ع الربيع!

J'aurais tant désiré ...

علّواه

J'aurais tant désiré que Dieu me fasse pin,
 Là, sur la route de son jardin, sur son passage !
 Ou l'une de ses branches, pignes, feuilles meurtries au moins !
 Et que la belle puisse s'abriter sous son ombrage !

علّواه! لو ربّي خلقتي صنوبرا
 بيهك الممشا، ع طريق جنينتا،
 شيلح منها، كوز، ورقا مكسرا،
 بلكي بتتلطنا الحلوي بغيتا!

Oh! Si elle était rose dans les champs éthérés
 Ou étrange papillon qui vague dans l'air
 Pour boire, la rosée de mes yeux j'aurais offert.
 Et prière sur ses pieds, mon aile aurait brisé.

علّواه لو كانت ش. وردي بيه الفلا،
 ولو كينت شي فراشي غريبي مشردّي،
 من عيوني كنت بسقيها الندّي،
 وبكسر جناحي ع إجرىها صلا!

Oh ! Si j'avais chaumière de bambou et paille blonde,
 Lampe de résineux, deux chèvres, pipeau champêtre,
 Une cruche de vin et une treille féconde,
 Une fille brune, dans ses deux tresses je cesse d'être !

علّواه ع شي كوخ من قش وقصب،
 وسراج ليقش، ومجوز، وشي عزنتين،
 وكوز خمر، وداليي تحمل عنب،
 وشي بنت سمرا، وموت بالجنولنين!

Ses yeux verts

Un vol de papillons blancs hèle l'autre
 Par ces mots : - avez-vous des nouvelles de ses yeux ?
 Dites-nous : - une lettre d'ellevers nous est en vol ?
 Pourquoi ce cœur de pierre, quand moi, je souffre pour eux ?

Elle se révèle à tes yeux une Genèse divine
 Que, sur une échelle céleste, ton regard suit.
 Et quand l'ouverture de ses longs cils culmine,
 Un monde se dévoile ; qui l'aurait jamais dit ?

Une histoire d'amour qu'on ne fit que soupçonner,
 Exprimée en vapeur de rosée sur iris.
 De plus beaux yeux, il n'en est jamais existé
 Et même Léonard jamais n'en a peint, jadis.

Entrouvre-les et s'ils s'emplissent de larmes,
 Etoile l'univers, leur beauté est incomparable.
 Aucune prière, jamais n'a surpassé leur charme
 Et jamais cierge n'a lui dans un temple semblable.

Parfois ma belle, le brouillard baguenaude et traîne,
 Je te perds, et si mon cœur languit après toi,
 Je le calme afin que ses soupirs ne te gênent.
 J'adore la terre que tes yeux n'ont fixée qu'une fois.

عُيُونَا الْخَضِر

فَرَأَشَاتٍ بِيضًا سِرْبٌ يَنْدُهُ لَسْرِبٌ
 وَيَقُولُ: عِنْدَكَ عَنْ عِيُونَا شَيْ خَيْرٍ؟
 شَيْ أَمَلٍ يُمَكْتَوِبُ جَابِي عِ الْتَرَبِ؟
 قَلْبِي عَلَيْهِنَ، لَيْشَ قَلْبِي عِ الْحَجَرِ؟

بِتَقَشَعِ سِيفِ تَكْوِينِ مِنْ رِيْشَةِ إِيَاهِ
 وَبِتَرْوَحِ عَيْنِكَ بِيَدْرِجِ صَوْبِ السَّمَاءِ،
 وَلَمَنْ يِيَاخُذُ رِيْفَ عَيْنِيهَا مَدَاهِ
 بَتَطَلُّ دُنْيِي مَبِينٍ بَعْدَ يُيَحْلَمَاهِ؟

فُصَّةٌ غَرَامٌ وَمَا نُحَكَّتْ إِلَّا طُنُونُ،
 الْفَاظَهَا رِيْشَةُ نَدِي عِ سَوَسْنِي،
 لَا "الْيُونَار" اِعْتَنَّا وَصَوَّرَ عِيُونُ
 أَجْمَلِ مِنْ عِيُونِكَ، عِيُونُ بَهْ الدُّنْيَا.

فَتَحْيِيهِنَ وَنُ إِجَا بِيَالِكِ دَمُوعِ
 نَجْمِي هَذَا الْكُونِ، مَا فِي وَلَا حَلَا
 يُبِيْشِبُهُ حَلَاهُنَ، لَا وَلَا تُصَوِّرُ شَمُوعِ
 بِيَمْتَلُّ هَذَا الْهَيْكَلِ وَلَا تَصَلَّتْ صَلَا.

يَا حَلُوتِي، مَرَاتٍ بِيَطُوفِ الضَّبَابِ،
 بُضْبِعِكَ، وَنُ حَنَّ قَلْبِي بَهْمَتُو،
 أَحْسَنَ مَ عَنَّاوُ تُضْبِعِكَ، وَالتَّرَابِ
 هَلِّي النُّقْتِي لِيَهْ مَرًّا بَعْدُو.

HUGO EDGARDO LOMBARDINI
Università di Venezia

Nicolò Machiavelli: *El Príncipe*

XXIV Causas que llevaron a que los príncipes italianos perdieran sus reinos

Si se observan con atención, los elementos que acabamos de comentar hacen que un príncipe de reciente linaje se asemeje a uno de antiguo cuño... hacen que su gobierno adquiera la misma seguridad y firmeza que caracteriza a los de quienes heredan el poder. A un príncipe nuevo se lo observa con mucho mayor detalle que a uno que ha heredado sus territorios, pero, si se le reconocen las virtudes necesarias para el mando, recibirá muchas más adhesiones y reverencias que el heredero. Porque los hombres se preocupan mucho más por el presente que por el pasado, y cuando encuentran que el primero los satisface, dejan de buscar otro tipo de soluciones y se conforman sin más. Incluso, si el nuevo príncipe no comete errores graves, lo defenderán a muerte. Quien haya sido iniciador de un nuevo principado y lo haya agraciado con buenas leyes y cuidado con buenos ejércitos y ejemplos podrá redoblar su orgullo y gloria. En cambio, deberá duplicar su vergüenza quien, siendo príncipe por descendencia familiar, haya perdido su gobierno por la poca prudencia demostrada.

Si se repara en los actos de los señores italianos que han perdido sus estados en nuestra época, se podrá constatar que todos ellos han cometido errores con sus ejércitos, yerros de los que ya hemos hablado con suficiente profundidad. Además, algunos de ellos habían perdido la amistad del pueblo o, si gozaban de ella, no habían sabido granjearse la de los poderosos. Pues no hay otra manera de perder un estado si uno es suficientemente potente como para poder alinear su ejército en un campo de batalla. Felipe de Macedonia, no el padre de Alejandro sino el que fue derrotado por Tito Quinto, no poseía un estado demasiado grande – si se lo compara con el de los romanos y griegos que lo enfrentaron – no obstante esto, por ser un gran militar y haber sabido conquistarse el apoyo del pueblo y de los señores, pudo resistir al ataque durante muchísimo tiempo; y si al final perdió el dominio de alguna ciudad pudo mantener para sí el reino que gobernaba.

Por estas razones, nuestros príncipes – los que durante tanto tiempo han gobernado en sus reinos – no tendrían que adjudicar sus pérdidas a la inclemencia de la fortuna sino, más bien, a su propia incapacidad. En los tiempos de bonanza nunca pensaron que las circunstancias podían volverse adversas: un defecto típicamente humano es no tener en cuenta la tempestad

cuando el cielo está despejado. Y cuando llegaron los tiempos desfavorables no supieron defenderse sino sólo huir, con la vana esperanza de que el pueblo, fastidiado por la insolencia de los vencedores de turno, los llamara a voces. Esta estrategia podría, inclusive, aceptarse si no existiera otro remedio posible al mal, pero nunca se debería adoptar habiendo otras posibilidades. Uno nunca debería dejarse caer... esperando que alguien lo ayude a levantarse. Porque puede que nadie lo haga y, si alguno lo hace – por tratarse de una defensa indigna que no depende de las fuerzas propias – no lo pone a reparo de otras insidias. Sólo las defensas que dependen de ti o de tus virtudes son buenas, ciertas y duraderas.

XXV ¿La fortuna cuánto condiciona los actos humanos? ¿Cómo se neutraliza su influjo negativo?

Sé que muchos consideran que Dios y la fortuna gobiernan los actos humanos y que la cautela de los hombres no es eficaz para cambiar el curso de los eventos pues, contra el destino, no hay posibilidad alguna de actuar. De aquí que no valga la pena esforzarse demasiado por nuestras cosas y que lo aconsejable sea dejarse llevar por el devenir de los acontecimientos. Gracias a los grandes cambios que se produjeron y se siguen produciendo en nuestras tierras – a pesar de las conjeturas humanas –, esta creencia se ha vuelto moneda corriente en nuestros días. E inclusive a mí mismo, algunas veces, me ha parecido digna de adhesión. Pero, para que no se anule nuestro libre albedrío, habría que considerar que la fortuna gobierna sólo la mitad de nuestras acciones y que la parte restante de las mismas la deja en nuestras propias manos. Suelo comparar esta situación a la de esos ríos malditos que cuando se encolerizan, inundan las llanuras, derriban los árboles, arruinan los edificios y modifican el relieve de los terrenos; ante tales desbordes de aguas todos huimos, todos nos inclinamos ante tanta potencia y nadie puede obstaculizar su actuar de ningún modo. Esto no quita que los hombres, en tiempos de quietud, no puedan tomar medidas construyendo canales y diques para que cuando las aguas crezcan nuevamente se encaucen debidamente y su poder destructivo no sea ni tan pernicioso ni de tan seguro efecto. De la misma manera actúa la fortuna: demuestra su potencia donde no hay capacidad adecuada para resistírsele y concentra su accionar donde sabe que no se han construido ni diques ni cauces para contenerla. Si se observa con atención el estado del terreno en Italia – que es la sede principal de esos grandes cambios políticos a los que me acabo de referir – se caerá en cuenta de que se trata de un campo sin defensas. Pues si se pudiera defender con la virtud – como lo hacen España, Francia o Suiza – la inundación no hubiera producido cambios de tan imponente magnitud o, directamente, ni siquiera se hubiera verificado.

Me parece que lo dicho podría considerarse suficiente por lo que respecta a un tratamiento del tema en líneas generales. Pero quisiera indagar un poco más en algunos detalles dignos de interés. Frecuentemente se observa que un día se alaba a un príncipe y al día siguiente se lo denigra, sin que para ellos haya sucedido nada digno de provocar una mudanza tan vistosa. Tal cambio depende de lo que hasta aquí hemos venido manifestando: si un príncipe basa su prosperidad sólo en la fortuna, es evidente que – así como ésta suele variar caprichosamente – variará sin razón aparente la suerte del mismo. Es feliz quien encuentra el modo de actuar en concordancia con los tiempos que le tocan vivir, e infeliz quien con su proceder se aparta de dicho devenir. Los hombres, para conseguir los objetivos que se proponen – es decir, para conseguir gloria y riquezas –, proceden de distinto modo: algunos con prudencia, otros con ímpetu, algunos con violencia, otros con arte, algunos con paciencia, otros con urgencia. Y todos, aun utilizando distintos métodos, pueden alcanzar sus objetivos. Pero hay más... si tomamos como ejemplo dos individuos que actúen con tacto se podrá observar que uno alcanza su objetivo y el otro no; pero también si comparamos uno prudente y otro impetuoso podremos constatar que ambos pueden llegar a coronar sus ambiciones. Estas aparentes incongruencias nacen de la especificidad del momento, de cuánto nuestro accionar se adecue a ella. Sólo así se puede comprender que dos actitudes diferentes puedan, ambas, producir el mismo efecto y que de dos similares, una conduzca a su fin y la otra, no. Se deben tener en cuenta también las consecuencias del cambio de los tiempos. Pues, si uno gobierna con ponderación y paciencia en tiempos que tal actitud se percibe como correcta, dicho gobernante será alabado, mas si los tiempos y las cosas cambian su ruina será segura si no muda su proceder. Es difícil encontrar hombres sensatos que sepan acomodarse a estos cambios. En primer lugar porque no se puede uno alejar de su inclinación natural y, en segundo, porque a quien ha prosperado siempre con un determinado sistema se le hace difícil convencerse de que es hora de cambiar. Por esto cae en desgracia el hombre prudente, porque cuando llega el momento de actuar con ímpetu, no lo sabe hacer. Mas si pudiéramos mudar la naturaleza de cada uno según cambian los tiempos y las cosas, nuestra buena suerte estaría asegurada.

El papa Julio II procedió siempre impetuosamente y se encontró en tiempos tan adecuados a su actuar que siempre obtuvo su objetivo. Consideremos su primera conquista, la que lo llevó a tomar Bolonia cuando aún estaba en vida Giovanni Bentivogli. A los venecianos la idea no los seducía; a los españoles, tampoco; y con los franceses todavía se estaban realizando coloquios a tal fin. No obstante la situación, con la ferocidad y el ímpetu que lo caracterizaba, se lanzó personalmente a la expedición. Esta maniobra paralizó y dejó sin respuesta a venecianos y españoles, a los primeros, por miedo y, a los segundos, por su deseo de recuperar el Reino de Nápoles. Y, además, hizo que el rey de

Francia no pudiera negarle su ayuda pues éste (visto que necesitaba su amistad para disminuir el poder veneciano) al ver que los ejércitos papales se movían, consideró que negarle el apoyo de sus gentes se hubiera interpretado como una evidente injuria. Así fue que Julio II, con su impetuosa maniobra, logró lo que ningún otro pontífice que utilizara la cordura humana habría logrado. Pues si para mover sus ejércitos de Roma hubiera esperado tener ya todos los pactos firmados y el destino de la guerra signado (como habría hecho cualquier otro papa) nunca le hubiera sido posible alcanzar sus objetivos. Francia hubiera aducido mil excusas distintas y los otros, una infinidad de temores. Dejemos de lado sus otras empresas, que todas son similares a la que trajimos a colación y todas terminaron otorgándole la victoria. La brevedad de su vida hizo que no conociera reveses en su gobierno. Pero si le hubiera tocado vivir un cambio de los tiempos, momentos en que se necesitaban actitudes prudentes, su ruina habría estado asegurada, pues nunca hubiera podido adoptar otros modos como no fueran los que su inclinación natural le dictaba.

En conclusión: visto que la fortuna es variable y que los hombres se obstinan en mantener su modo natural de actuar, les tocará ser felices cuando coincidan su modo de ser y la predisposición de la época, y serán infelices cuando estos aspectos se contrapongan. No obstante todo esto yo considero que actuar con ímpetu es preferible a utilizar modos cautos porque la fortuna tiene carácter de mujer y – como se sabe – a la mujer para someterla, es necesario aporrearla y maltratarla. La fortuna con mayor frecuencia se deja vencer por los violentos y, como toda mujer, es amiga de los jóvenes... los menos prudentes, los más feroces y los que la someten con mayor audacia.

CARLA PERUGINI
Università di Salerno

Una nuova traduzione del
Retrato de la Lozana andaluza: Ritratto di Graziana l'andalusa

Questa mia traduzione è forse l'esito obbligato di un lavoro di anni su un testo fra i più originali e godibili della letteratura rinascimentale spagnola: *Retrato de la Lozana andaluza* del chierico cordobese Francisco Delicado, trapiantato in Italia, fra Roma e Venezia, nei primi decenni del Cinquecento¹. Vi ho lavorato a ridosso della mia edizione critica del testo, condotta sull'unico esemplare esistente dell'opera², con la riproduzione fedele delle xilografie nei luoghi originali del libro, unitamente alla pubblicazione delle altre brevi operette rimasteci dell'autore³.

La traduzione italiana ha cercato di rendere al meglio l'estrema complessità del testo di partenza, salvaguardandone sia la polisemia, sia il tono scanzonato e popolare. Naturalmente, per evitare una traduzione "servile", ho scelto a volte di tradire la letteralità per conservarne lo spirito. Questo è avvenuto specialmente per la fitta trama di proverbi che costellano l'opera, molti dei quali sono stati resi con analoghe forme italiane di sentenziosità, anche nei casi in cui i termini di riferimento erano lontani. Ma è avvenuto anche per espressioni legate al lessico erotico o a tradizioni peculiarmente spagnole, che non sarebbero state intese. Così pure molti dei tantissimi nomi e soprannomi, usati da Delicado a volte anche per una sola battuta, sono stati resi, se possibile, con equivalenti italiani, a partire da quello della protagonista, che ho reso con *Graziana*.

Questa scelta non è stata facile, né priva di controindicazioni, ma alla fine s'è imposta sul più scontato *Lozana* per vari motivi che proverò ad illustrare. Innanzitutto per l'estraneità totale del termine a un orecchio italiano, che non ne avrebbe colto il sema di bellezza, gagliardia e prestantza fisica, né la risonanza del sintagma *lo sana*, con riferimento alle capacità terapeutiche della protagonista rispetto agli organi genitali, né tantomeno l'eco dell'ebraico *Zanah*, "prostituta"⁴.

¹ Francisco Delicado, *Ritratto di Graziana l'andalusa*, a cura di C. Perugini, Milano, Greco & Greco.

² Conservato nella Österreichische Nationalbibliothek di Vienna (segnatura 66 G 30).

³ *La Lozana andaluza*, Edición, introducción y notas de Carla Perugini, Clásicos Andaluces, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2004, pp. LXXXV + 458.

⁴ Per tutto questo rimando all'*Introducción* della mia edizione citata.

A una mera riproduzione dell'aggettivo, ho preferito quindi sostituire un non arbitrario *Graziana*, che conserva perlomeno nel suono la desinenza dell'originale, e nel significato l'allusione alle grazie sia fisiche sia "caritatevoli" della protagonista, nonché un'allusiva rima con il sostantivo che ne denota la professione.

Le note al testo sono state limitate al massimo, sia perché rappresentano comunque uno scacco del traduttore, sia per non appesantire eccessivamente il volume.

Come già sosteneva Heidegger, ogni traduzione è un'interpretazione, e, direbbero gli studiosi moderni, una scelta di campo: «Il senso è captato nella lingua traducevole. Perciò occorre che sia spogliato di tutto ciò che non si lascia trasferire in questa. *La captazione del senso afferma sempre il primato di una lingua*»⁵. Dunque far sentire la traduzione il meno possibile, cercando di produrre la sensazione che l'autore così avrebbe scritto nella lingua d'arrivo. D'altra parte, come ha ammesso Umberto Eco, una traduzione è *dire quasi la stessa cosa*⁶, in base a dei patti di negoziazione.

Una premessa non negoziabile è stata la convinzione di non dover *abbellire* il testo di partenza, che ha quindi conservato in molti luoghi gli ingarbugliamenti sintattici, gli anacoluti e le ripetitività dell'originale. Ho solo modernizzato la punteggiatura, in base all'edizione critica da me curata, ed eliminato qualche *que* pleonastico. Ho tenuto presenti le precedenti traduzioni italiane, da cui in molti passi mi discosto motivatamente⁷.

Offro qui un saggio della traduzione con qualche premessa chiarificatrice:

1. Ho preferito lasciare *mamotreto* piuttosto che ricorrere al più tradizionale *capitolo* o ad altre arbitrarie traduzioni, perché è vocabolo denso di rimandi erotici, secondo il tono generale dell'opera. La voce s'incontra, in ambito scritturale, in un'opera assolutamente non sospetta di inclinazioni erotiche, ossia in un glossario su argomenti biblici, più volte ristampato nel corso del sec. XV, *Mammetractus, sive expositio in singulos libros Bibliorum per singula capitula*, del francescano Giovanni Marchesino. L'etimologia è greca e significa «nutrito dalla nonna». Poiché nel libro tutto il campo semantico del parentado è contaminato sessualmente, l'uso di questo vocabolo invece di *capitolo* deve intendersi come giustificato dalle piaghe sifilitiche da cui era afflitto il membro dell'autore, che, impedendogli di adoperarlo nella maniera più tradizionale, col suo *caput* ("capitolo"), lo

⁵ A. Berman, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, Macerata, Quodlibet, 2003, p. 29.

⁶ U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003.

⁷ *La Lozana Andalusia*, tr. di Luisa Orioli, Milano, Adelphi, 1970; *Ritratto della Lozana Andalusia*, tr. di Teresa Cirillo Sirri, Roma, Roma nel Rinascimento, 1998.

costringono a servirsi di succedanei nel prendere nutrimento dalla *mamma* (in greco *nonna*), ovvero l'organo femminile.

In realtà, all'interno dell'opera, il vocabolo assume il chiaro significato di "orgasmo" in occasione di un discorso sulla maggiore o minore virilità di padroni e servi (M. LXIII), mentre, in una delle appendici finali, Delicado cerca di ricondurlo alla spiegazione dei dizionari spagnoli («Mamotreto significa libro che contiene diverse ragioni o compilazioni congiunte»), il che sarebbe anche credibile se si ignorasse la polisemia delle voci "razón" e "copilaciones", rispettivamente usati come eufemismi di "fallo" e "unioni carnali".

2. La lista di manicaretti elencata da Graziana nel II mamotreto appartiene pressoché *in toto* alla cucina araba ed ebraica sefardita. Ho cercato di renderli con piatti italiani analoghi quando mancava una corrispondenza esatta. Per mantenere il doppio senso malizioso di certi termini gastronomici, che in una traduzione puntuale si sarebbe perso, li ho sostituiti con voci equivoche: v. g. *culantro* con *culatello*.
3. Sempre per preservare l'allusione piccante, ho sostituito la patria di appartenenza di Diomede (*el raveñano*, con eco del *rabo* del mercante) con l'evocativa *Chiavari*.
4. Ho adoperato un proverbio italiano (*celebrare le nozze coi fichi secchi*) che avesse più senso dello spagnolo *boda sin tamborín*. Tuttavia si perde, per esempio, l'allusione a luoghi malfamati come Jerez e Carmona, la cui sostituzione con nomi geografici italiani non sarebbe stata giustificata, come pure gli echi del nome *Aldonza*, presente nei repertori paremiologici spagnoli come sinonimo di sfacciataggine.
5. Ultima ammissione d'intraducibilità: le frasi in italiano nel testo, parodistica imitazione dello stile aulico dell'amore cortese, che, sebbene echeggino un registro alto anche per noi, perdono, nel contesto della lingua d'arrivo, il tono canzonatorio che assumono nella lingua di partenza.

Comincia la storia o ritratto tratto dal diritto civile naturale della signora Graziana, composto l'anno millecinecentoventiquattro, il trenta del mese di giugno, nell'alma città di Roma. E, anziché in capitoli, viene diviso in mamotreti, perché in simile opera è più conveniente.

Mamotreto I

La signora Graziana fu natural compatriota di Seneca, non meno di lui intelligente e saputa. Fin dall'infanzia ebbe ingegno e memoria e grande vivacità, e fu molto amata dai suoi perché era pronta a servirli e ad accontentarli e, morto suo padre, fu costretta ad accompagnare sua madre fuori dalla sede

naturale. E fu a causa di ciò che conobbe e vide molte città, paesi e luoghi della Spagna, che ora la ricordano quasi in tutto, e aveva tanto intelletto che quasi sostituiva sua madre come procuratrice dei suoi affari. Era pronta ogni volta che sua madre le ordinava di andare su e giù; e, poiché sua madre andò in giudizio, ella fu, in Granata, guardata e ritenuta sollicitatrice perfetta e pronosticata futura.

Terminato il giudizio, e non volendosene tornare nella propria città, decisero di fermarsi a Jerez e di passare per Carmona. Qui la madre volle insegnarle a tessere, mestiere che non le si confaceva quanto l'ordire e il tramare, che le si ficcarono così bene in testa che non se li è più scordati.

Qui ebbe a conversare con persone che l'amavano per la sua bellezza e la sua grazia. E fu così che, saltando una parete senza il permesso di sua madre, le si versò il primo sangue che aveva nelle parti naturali. E, persa sua madre e rimasta orfana, se ne andò a Siviglia, dove trovò una sua parente che le diceva: - Figlia mia, siate buona che non vi mancherà fortuna. E pure le domandava della sua infanzia, come era stata allevata e che sapeva fare e in che cosa la poteva vantare a chi la conoscesse. Allora le rispondeva in questo modo: - Signora zia, voglio che vossignoria veda quel che so fare, che quando era vivo il mio signor padre gli preparavo certi pranzetti che gli piacevano, e non solamente a lui, ma a tutto il parentado, e, dato che ci trovavamo nell'abbondanza, avevamo tutto il necessario, non come adesso che la povertà fa mangiare senza cucinare: allora le spezie e ora l'appetito; allora mi preoccupavo di piacere ai miei e ora agli estranei.

Mamotreto II

Risponde la zia e prosegue.

- Nipote mia, son più di trent'anni che ho perso di vista vostro padre, perché se n'andò bambino, e poi mi hanno detto che s'era sposato per amore con vostra madre, e in voi ben vedo che vostra madre era bella.

GRAZIANA: Io, signora? In verità assomiglio più a mia nonna che alla mia signora madre, e per amore della nonna mi chiamarono Aldonza. E se visse questa mia nonna, saprei molto più di quel che so, ché è stata lei a insegnarmi a cucinare rotelle di pasta, focaccine, cuscus con i ceci, riso al dente, asciutto, mantecato, polpettine rotonde e legate con culatello fresco, che si riconoscevano quelle fatte da me fra centinaia. Pensate, signora zia, che quel padre di mio padre diceva: - Queste sono di mano di mia figlia Aldonza!

E marinate non ne facevo? Di quanti straccivendoli c'erano nella via della Fiera tutti volevano provarle, specie quand'era un bel petto di montone. E che miele! Pensate, signora, che ce l'avevamo di Adamuz, e zafferano di

Peñafiel, e il meglio dell'Andalusia arrivava in casa di questa mia nonna. Sapevo fare frittelle, cicerchiata, ciambelline di frutta secca, pan tostato con canapuccia e sesamo, croccanti, dolcetti al miele, rotoli di nocciola all'olio, latte di mandorla, semolini e rape senza lardo e con cumino, cavolo murciano speziato. E una minestra così non la mangiava nessuno! Forse che caponate non ne sapevo fare? A meraviglia! E sformati di melenzane in tegame alla perfezione, sformati col loro aglietto e un pizzico di cumino e appena un po' di aceto, io li sapevo fare senza che me l'insegnassero. Ripieni, cagliate di capretto, stufatini di gallina e capretto lardellato con limone di Ceuta, baccalà in tegame con ruchetta e piatti moreschi eccezionali e d'altri pesci che sarebbe lungo da elencare. Confetture per casa di mosto cotto e col miele per offrirle, come per esempio di melacotogna, di lavanda, d'uva, di melenzane, di noci. E di fiori di noce per il tempo di peste, di origano e menta per chi perde l'appetito. E che dire di minestre per il tempo del digiuno? In queste e in altre ci mettevo tanta passione che superavo il Platina del *de voluptatibus* e l'Apicio romano del *de re coquinaria*. E diceva la madre di mia madre: - Figlia mia, Aldonza, *la minestra senza cipolla è come le nozze coi fichi secchi*.

E se lei non mi fosse morta, per quel che sapevo e per la pulizia (lasciamo stare la bellezza), mi sposavo e non me ne venivo qua per terre altrui con mia madre, giacché rimasi senza dote, ché mia madre mi lasciò solamente una noria col suo orto e saper tramare, e questa spola per tessere quando avrò i pedali.

ZIA: Nipote, quel che avete e quel che sapete sarà la vostra dote, e la vostra bellezza troverà per voi corredo cucito e sarcito. Dio non vi ha dimenticata: quel mercante che è venuto qui ieri mi ha detto che appena torna, che va a Calice, mi darà rimedio perché vi sposiate e siate onorata, però vorrebbe che sapeste lavorare come sarta.

GRAZIANA: Signora zia, ecco qui il mio astuccio per gli aghi, però non ho né ago né spillo, che ditale non mi mancherebbe per spingere. E quindi, signora zia, se volete io gli parlerò prima che parta, per non perdere la mia fortuna, essendo orfana.

Mamotreto III

Prosegue la Graziana e domanda alla zia.

- Signora zia, è quello che passeggia insieme al suonatore di organi? Perbacco, chiamatelo! Ah, com'è ben messo! E che begli occhi! Che sopracciglio diviso! Che gamba magra e asciutta! Pianelle porta, con quel piede da galosce e scarpini? Come vorrei che si togliesse i guanti per vedere che mano ha! Sta guardando qui: volete, vossignoria, che mi affacci?

ZIA: No, figlia mia, voglio andare io di sotto e lui verrà a parlarmi. E quando starà di sotto, verrete voi. Se vi parlerà, abbassate la testa e passate oltre, e se vi dirà di parlargli venite pure con cortesia e fate una riverenza. E se vi prenderà la mano, ritraetevi, perché, come suol dirsi, *mostra la conocchia a tuo marito, ma non del tutto*. In questo modo metterà fuori qualcosa e vedremo che vuole fare.

GRAZIANA: Eccolo, sta venendo.

MERCANTE: Signora, come va?

ZIA: Signore, siamo qui per servirvi e ammirare in vostra signoria la leggiadria di Diomede di Chiavari.

MERCANTE: Signora, proprio così mi chiamo. Madre mia, io vorrei vedere quella vostra nipote, e vi giuro che sarà per lei una fortuna e neanche voi ci perderete niente.

ZIA: Signore, è in disordine e malvestita, ma, perché vossignoria veda com'è dotata di bellezza, voglio che porti qui di sotto il suo telaio e vedrà come sa tessere.

DIOMEDE: Così sia allora, signora mia.

ZIA: Aldonza, nipote mia! Scendete qui e vedrete meglio.

GRAZIANA: Signora zia, da qui ci vedo benissimo, anche se ho la vista cordovese. Quello che mi manca sono i pedali.

ZIA: Scendete, nipote, che questo gentiluomo vuole che gli facciate un lavoretto, e vi forniremo i pedali. Venite qua, fate una riverenza al signore.

DIOMEDE: Oh, che gentildonna! Signora, madre mia, non lasciatela andare, vi supplico di chiederle di parlarmi.

ZIA: Nipote, rispondete a questo signore, che subito torno.

DIOMEDE: Signora, mi dica il suo nome.

GRAZIANA: Che sua signoria possa essere signore di chi gli vuol male! Mi chiamo Aldonza, al servizio e agli ordini di vossignoria.

DIOMEDE: Ahi, ahi, che ferita! Da parte vostra qualche vostro servitore mi ha colpito al cuore con una dorata saetta d'amore.

GRAZIANA: Non si meravigli sua signoria, perché quando m'ha chiamata per venir giù, mi pare d'aver visto un bambino, con una benda intorno alla fronte, che mi ha colpito non so con che: nella tetta sinistra m'ha toccato.

DIOMEDE: Signora, quell'arciere è riuscito a colpire tutti e due d'un sol colpo. Ecco adunque due anime in uno core! O Diana, o Cupido, soccorrete il vostro schiavo! Signora, se non ci poniamo rimedio con l'aiuto di medici sapienti, temo per la nostra salute. E giacché io vado a Calice, supplico vossignoria di venire insieme a me.

GRAZIANA: Io, signore, verrò fino alla fine del mondo, ma lasciate salire su mia zia, e poiché la mia sorte lo volle, sarò sempre più vostra che mia.

ZIA: Aldonza, nipote! Che fate? Dove siete? Oh, me misera! L'uomo lascia il padre e la madre per la donna e la donna dimentica per l'uomo il suo nido. Ahimé, nipote! Se vi avessi guardato bene avrei visto che vi sareste fatta gioco di me. Però la colpa non è vostra, ma mia, che, con l'esca a disposizione ho cercato l'acciarino. Questo è il ringraziamento! Se ci penso, proprio lei mi ha reso ruffiana. Va', va', che così finirai anche tu!

JEAN-FRANÇOIS ROCHARD
Università di Trieste

Anonyme : *Enée*

Pendant qu'Enée lui racontait ses exploits, la reine Didon était fascinée par les malheurs et les douleurs, les pertes et les peines qu'il avait endurées. Elle le regardait avec douceur, à mesure qu'Amour s'emparait d'elle. Amour la pique, Amour la tourmente. Elle soupire souvent et change de couleur. Quand fut venu le moment de se coucher, elle fit préparer les lits. Elle l'a accompagné dans la chambre où les lits avaient été garnis de couvertures et de riches étoffes. La reine assista au coucher d'Enée qui était très fatigué. Et ce n'est qu'avec une peine immense qu'elle ne put le quitter. Quatre contes l'ont emmenée dans sa chambre : il s'y trouvait cent demoiselles, toutes de grande valeur, filles de comtes et de rois, aucune de vilaines conditions, qui servirent la reine à son coucher. Lorsqu'elle est seule dans sa chambre tranquille, Didon ne peut l'oublier, celui pour qui Amour la torture tant. Elle commence à se souvenir de lui, à se remémorer en son cœur son visage, son corps, son allure, et ses mots, ses actions, son discours, les batailles qu'il lui conta.

Pour rien au monde, elle ne pouvait dormir : elle se tournait et se retournait souvent ; elle se pâme et s'agite, elle s'essouffle, soupire et suffoque, elle se démène énormément et souffre, elle tremble, frissonne et tressaille, le cœur lui manque et elle défaille. La reine est très agitée, et quand vient le moment où elle perd conscience, elle pense être allongée tout contre lui, entre ses bras, entièrement nu, elle croit l'embrasser et l'étreindre. Elle ne sait ni dissimuler ni feindre son amour : elle embrasse sa couverture, mais n'y trouve ni consolation ni amour. Mille fois elle baise son oreiller au nom de l'amour qu'elle voue au chevalier. Elle croit que celui qui est absent est présent auprès d'elle, dans son lit : il n'est pas là, il était ailleurs. Elle lui parle comme s'il l'entendait, elle le cherche à tâtons auprès d'elle dans son lit. Comme elle ne le trouve pas, elle se frappe des poings, elle pleure d'un chagrin infini, des larmes mouillent ses draps ; la reine ne cesse de se retourner, tour à tour sur le ventre et sur le dos. Elle ne peut s'apaiser, elle se débat sans répit, et la nuit lui réserve violemment douleur et peine. Elle se tourmente de maintes façons. Elle ne sait pas ce qui l'a surprise : c'est le poison mortel qu'elle avait bu. Elle n'a pas su que la rage d'amour lui provenait de l'enfant qu'elle avait tenu et embrassé. Elle ne peut éviter le fardeau de la nuit qui dure tant et tant. Elle pense ne jamais revoir le jour.

Dès qu'elle peut l'apercevoir, à la pointe de l'aube, elle s'est levée. Elle n'appelle ni chambrière ni nulle autre femme à son service. Elle était enflammée d'une fièvre mortelle, le feu de l'amour la torturait terriblement. Elle accourt auprès de sa sœur : "Anna ma sœur, je meurs, je ne vivrai pas.

- Qu'avez-vous donc ?
- Le cœur me manque.
- Etes-vous souffrante ?
- Je suis en bonne santé.
- Qu'avez-vous donc alors ?
- L'amour me laisse sans force, je ne puis le cacher, j'aime.
- Qui ?
- Je vais te le dire ; par ma foi, celui..."

Et quand elle dut le nommer, elle se pâma et ne put parler.

v. 1197-1278

[...]

Didon était tellement occupée à se lamenter, et les Troyens se mirent si bien à cingler, qu'elle ne put plus apercevoir aucun navire. Elle crut alors mourir de chagrin, elle se frappe la poitrine et s'arrache les cheveux. Si profond est le chagrin que ses gens manifestent, ils ne peuvent la reconforter, nul n'ose lui parler. Elle va errant comme une folle. Elle se rend dans sa chambre où sa sœur avait préparé un grand bûcher et ce qu'elle avait ordonné. Auparavant elle l'avait fait appeler et avait fait évacuer la chambre : elle ne voulait pas que sa sœur s'y trouvât, qu'elle l'empêchât et qu'elle fût détournée de ce qu'elle désirait.

Didon est seule en sa chambre, il n'y a personne pour arrêter la folie qu'elle envisage, tirer l'épée du Troyen : quand il la lui avait donnée, il ne se doutait pas qu'elle perdrait la vie par son épée. Elle prit l'épée toute nue, s'en frappa sous le sein ; et subitement elle se jette dans le bûcher que sa sœur avait préparé. Elle se couche avec les riches vêtements du Troyen. Elle se vautre et se démène dans le sang. Douloureusement elle dit : "j'ai adoré ces parures, tant qu'il plut à Dieu je les ai protégées ; je ne puis continuer à vivre, je veux rendre l'âme dans ces vêtements. C'est pour mon malheur que je vis ces parures qui m'apportèrent mort et destruction ; c'est pour mon malheur que je vis celui qui m'en fit don. Je l'ai tant aimé, à en devenir folle, à l'encontre de moi-même. Je veux finir ma vie sur ces vêtements et sur ce lit où je fus déshonorée. Ici je laisse mon honneur et mon royaume et j'abandonne Carthage sans héritier. Ici je perds mon nom, toute ma gloire, mais je ne mourrai pas ainsi sans qu'on s'en souvienne, sans qu'on ne parle toujours de moi, au moins parmi les Troyens. Je fus très courageuse et très

sage, avant que l'amour ne me poussât à une telle rage, et j'eusse été bien heureuse s'il n'était venu dans mon pays, ce Troyen qui m'a trahie : par amour pour lui, je perds la vie. Il m'a tuée très injustement ; je lui pardonne ici ma mort. En signe de réconciliation et de paix, j'embrasse ses parures en son lit. Je vous pardonne, Seigneur Enée."

v. 2007-2067

MANUEL SIMÕES
Università di Venezia

Pablo Neruda: *A Lâmpada marinha*

I

O PORTO
COR DE CÉU

Quando tu desembarcas
em Lisboa,
céu celeste e rosa rosa,
estruque branco e oiro,
pétalas de ladrilho,
as casas,
as portas,
os telhados,
as janelas
salpicadas do oiro do limão,
do azul ultramar dos navios.
Quando tu desembarcas
não conheces,
não sabes que por detrás das janelas
escutam,
rondam
carcereiros de luto,
retóricos, severos,
empurrando presos para as ilhas,
condenando ao silêncio,
pululando
como esquadras de sombras
sob janelas verdes,
entre montes azuis,
a polícia
sob as outonais cornucópias
buscando portugueses,
raspando o solo,
destinando os homens à sombra.

II

A CÍTARA
OLVIDADA

Ó Portugal formoso,
cesta de fruta e flores,
emerges
na margem prateada do oceano,
na espuma da Europa,
com a cítara de oiro
que te deixou Camões,
cantando com doçura,
espargindo nas bocas do Atlântico
teu tempestuoso odor vinícola,
de flores marinhas
tua luminosa lua entrecortada
por nuvens e tormentas.

III

OS PRESÍDIOS

Porém,
português do povo,
aqui entre nós
que ninguém nos ouve,
sabes
onde
está Álvaro Cunhal?
Reconheces a ausência
do valente
Militão?
Rapariga portuguesa,
passas como que bailando
pelas ruas
rosadas de Lisboa,
porém
sabes onde caiu Bento Gonçalves,
o português mais puro,
a honra do teu mar e da tua areia?
Sabes
que existe
uma ilha,
a Ilha do Sal,
e que nela o Tarrafal
derrama sombra?
Sim, sabe-lo bem, rapariga,
rapaz, sim, sabe-lo bem.
Em silêncio
a palavra
anda com lentidão mas percorre
não só Portugal, também a terra.
Sim, sabemos,
em remotos países,
que há já trinta anos
uma lápide
espessa como túmulo ou como túnica
de clerical morcego,
afoga, Portugal, teu triste trinar,
salpica a tua doçura
com gotas de martírio
e mantém suas cúpulas de sombra.

IV

O MAR
E OS JASMINS

Da tua mão pequena, noutra hora,
saíram criaturas
avulsas
no assombro da geografia.
Assim voltou Camões
p'ra te deixar um ramo de jasmins
que continuou a florescer.
A inteligência ardeu como uma vinha
de transparentes uvas
na tua raça.
Guerra Junqueiro entre as ondas
deixou cair seu trono
de liberdade indómita
que transportou o oceano no seu canto,
e outros multiplicaram
o teu esplendor de roseiras e uvas
como se do teu estreito território
saíssem grandes mãos
derramando sementes
por toda a terra.

E, no entanto,
o tempo te enterrou.
O pó clerical
acumulado em Coimbra
caiu no teu rosto
de laranja oceânica
e cobriu o esplendor da tua cintura.

V

A LÂMPADA
MARINHA

Portugal,
volta ao mar, a teus navios,
Portugal, volta ao homem, ao marinheiro,
volta à tua terra, à tua fragrância,
à tua razão livre no vento,
de novo
à luz matutina
do cravo e da espuma.
Mostra-nos o teu tesouro,
teus homens, tuas mulheres.
Não escondas mais o rosto
de embarcação valente
posta na vanguarda do Oceano.
Portugal, navegante,
descobridor de ilhas,
inventor de pimentas,
descobre o novo homem,
as ilhas assombradas,
descobre o arquipélago no tempo.
A súbita
aparição
do pão
sobre a mesa,
a aurora,
descobre-a tu,
descobridor de auroras.

Como é possível?
Como podes negar-te
ao ciclo da luz, tu que mostraste
caminhos aos cegos?

Tu, doce e férreo e antigo,
angusto e amplo pai
do horizonte, como
podes fechar a porta
às novas uvas
e ao vento com estrelas do Oriente?

Proa de Europa, busca
na corrente
as ondas ancestrais,
a marítima barba
de Camões.
Rompe
as teias de aranha
que cobrem teus fragrantos mastros,
e então
a nós, filhos de teus filhos,
aqueles para quem
descobriste a areia
até então obscura
da geografia deslumbrante,
mostra-nos que podes
atravessar de novo
o novo mar obscuro
e descobrir o homem que nasceu
nas maiores ilhas da terra.
Navega, Portugal, a hora
chegou, levanta
a tua estatura de proa
e entre as ilhas e os homens volta
a ser caminho.
Agrega nesta idade
a tua luz, volta a ser lâmpada:

aprenderás de novo a ser estrela.

Finito di stampare nel mese di marzo 2006
presso il Centro stampa del Dipartimento di Scienze del Linguaggio
dell'Interpretazione e della Traduzione
Università degli Studi di Trieste