

# IN SPE

Studii clasice și de romanistică prezentate  
la Sesiunile de comunicări științifice ale Studenților din  
Facultatea de Limbi și Literaturi Străine a Universității din București  
(2010-2018)

**Editor:**  
**ROXANA UTALE**



**Editor:  
ROXANA UTALE**

## **IN SPE**

**Studii clasice și de romanistică prezentate  
la Sesiunile de comunicări științifice ale Studenților din  
Facultatea de Limbi și Literaturi Străine a Universității din București  
(2010-2018)**

Reproducerea integrală sau parțială, multiplicarea prin orice mijloace și sub orice formă, cum ar fi xeroxarea, scanarea, transpunerea în format electronic sau audio, punerea la dispoziția publică, inclusiv prin internet sau prin rețele de calculatoare, stocarea permanentă sau temporară pe dispozitive sau sisteme cu posibilitatea recuperării informațiilor, cu scop comercial sau gratuit, precum și alte fapte similare săvârșite fără permisiunea scrisă a deținătorului copyrightului reprezintă o încălcare a legislației cu privire la protecția proprietății intelectuale și se pedepsesc penal și/sau civil în conformitate cu legile în vigoare.

**Editor:**  
**ROXANA UTALE**

## **IN SPE**

**Studii clasice și de romanistică prezentate  
la Sesiunile de comunicări științifice ale Studenților din  
Facultatea de Limbi și Literaturi Străine a Universității din București  
(2010-2018)**



*editura universității din bucurești*<sup>®</sup>  
**2020**

© *editura universității din bucurești*®

Bd. Mihail Kogălniceanu, nr. 36-46,

050107, București – ROMÂNIA

Tel. +40 213054674

E-mail: editura.unibuc@gmail.com

www.editura-unibuc.ro

**Librăria EUB**

Bd. Regina Elisabeta nr. 4-12,

030018 București – ROMÂNIA

Tel. +40 213053703

**Tipografie**

Bd. Iuliu Maniu, Nr. 1-3,

061071, București – România

Tel. 0799.210.566

Redactor: *Irina Hrițcu*

Copertă&DTP: *Cătălin Ionuț Mihai*

Sursă foto copertă: *www.pixabay.com*

*Toată răspunderea de copyright foto revine autorului*

**ISBN-online:**

978-606-16-1151-5

## CUPRINS

Alina Vlăgea, LA BELTÀ DI ANDREA ZANZOTTO .....	7
Ana-Maria Niculae, ESPACIOS BORGESIANOS EN <i>INCEPTION</i> DE CHRISTOPHER NOLAN .....	15
Andra Ioana Negoșanu, ELEMENTOS DE ROMANCE Y NOVELA EN LOS EPISODIOS INTERCALADOS DE DON QUIJOTE DE CERVANTES Y AVELLANEDA .....	23
Cornelia Camelia Dinică, DIFICULTADES O PROBLEMAS PARA LA TRADUCCIÓN DE LAS UNIDADES FRASEOLÓGICAS COLOQUIALES ESPAÑOLAS .....	37
Maria-Cristina Ciupăgeanu, Anca Ioana Dincă, <i>POUVOIR D'ACHAT, ÉPARGNE, INFLATION: ANALYSE CONCEPTUELLE SUR OBJECTIF DE TERMINOLOGIE BILINGUE FR – RO</i> .....	47
Diana Baraboi, TRAGICUL LA HOMER .....	67
Elvira Dinu, <i>OTIUM</i> ÎN INTERPRETAREA CICERONIANĂ .....	73
George Ivan, PATERNITÀ E POSIZIONE DEL PADRE NEI ROMANZI DI ELSA MORANTE .....	79
Maria Boghiu, METAFORA E POLITICA. GLI ENIGMI DIETRO UNA PAROLA .....	97
Maria-Lucia Goiană, TIMP ISTORIC - TIMP MITIC ÎN EPOPEEA VERGILIANĂ .....	107
Mihail-George Hâncu, TOPOGRAFIA LUMII DE DINCOLO ÎN <i>ENEIDA</i> .....	111
Ovidiu Achim, CĂRȚILE DE BUCATE SICILIENE DIN SECOLELE V–III Î.HR. ....	117
Raluca Ghiliniță, ADEVĂR ȘI FICȚIUNE ÎN ROMANUL <i>DÍAS Y NOCHES</i> DE ANDRES TRAPIELLO – ANALIZĂ NARATOLOGICĂ – .....	123
Valentin Ghiță, GEORGE CĂLINESCU, UN SUFLET ITALIAN ÎNTR-UN TRUP ROMÂN .....	129
Maria Boghiu, CONCEPTUL DE MIMESIS LA PLATON ȘI ARISTOTEL .....	135
Norela Feraru, TOUSSAINT DANS TOUS LES SENS. ANALYSE DES SENS DANS LE CYCLE DE MARIE DE JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT .....	143
Alexandra Dodu, UN VOYAGE FÉMININ À CONSTANTONOPLE À LA FIN DU XIXE. ENTRE TERRE ET MER .....	149



# LA BELTÀ DI ANDREA ZANZOTTO

Alina VLĂGEA

## *Introduzione*

“Ogni poesia aspira a farsi voce, a farsi, un giorno, sentire”<sup>1</sup>. Andrea Zanzotto è uno dei poeti novecentisti cui poesia nasce proprio per essere sentita. C’è qualcosa nei versi di Zanzotto, qualcosa che rende molto facile la lettura a livello sensoriale benché egli sia un poeta molto difficile da capire, con versi chiusi, un vero e proprio rappresentante dell’ermetismo. Nel cercare di scoprire il perché della bellezza della sua creazione, ci siamo proposti di analizzare le sue poesie tanto in maniera critica quanto in maniera analitica, vista la ricchezza stilistica dei suoi scritti.

I suoi testi sono il risultato di una vita segnata da vicende tormentose, da un’incapacità di adattarsi al mondo, alla sua velocità, ai suoi cambiamenti. I vari lutti familiari lo hanno reso molto sensibile tanto dal punto di vista fisico quanto psichico. È così che si spiega la difficoltà del suo linguaggio, a volte usato come sotterfugio per scappare dal mondo, per potersi esprimere, altre volte usato proprio come illustrazione del male, come soglia del suo uniformarsi con la società. Andrea Zanzotto viene diviso in due sin dall’infanzia e questi suoi lati contrastanti saranno quelli che lo spingeranno a segregarsi dal resto del mondo. Un lato, quello della sensibilità, dell’amore per il significante, per la musica, sarà sempre in opposizione a quello della logica, del significato, del turbamento verso il mondo. Lo stesso accade anche con la sua opera, miscuglio di rinvii ai grandi scritti di Dante, Lacan, Hölderlin, Goethe e tanti altri. I suoi momenti di tormento si diffondono nei codici della scrittura: la condanna vs. la grazia, il biasimo vs. l’elogio, il nonsenso vs. l’idea.

Proprio come uno che perde il senso del parlare, egli cerca (disperatamente) di scoprire nuovi sensi da attribuire ai significanti, nuove voci per illustrare i suoi tormenti i più pesanti. La bellezza dei suoi versi ovvero *La Beltà* di Andrea Zanzotto sta nel non rinunciare, nel cercare sempre di trovare le parole giuste da trasmettere, e, dove finiscono, nel inventare nuovi vocaboli. Il nostro poeta fruisce sempre di qualsiasi elemento testuale o paratestuale nel cercare di farsi capire, di comunicare. Bisogna quindi cercare di analizzare in profondità tutti gli elementi costituenti delle sue poesie, specie quelli “ausiliari”, del paratesto, che hanno reso Andrea Zanzotto uno dei più grandi poeti del secolo scorso.

Lo scopo di questo studio è proprio quello di osservare e studiare i fenomeni stilistici così amati e sfruttati dal poeta per facilitare le eventuali traduzioni dei suoi testi. Visto che il presente studio è il primo a cercare di adoperare un’analisi di questo genere sugli scritti di Andrea Zanzotto in Romania, riteniamo che sia un punto di riferimento nel processo di capire e tradurre le sue poesie. La necessità di questo studio sta nel fatto che per lo scrittore veneto la forma e il contenuto sono interdipendenti, le parole assumendo diversi sensi a seconda del contesto, della forma. Possiamo cercare di definire la musica della poesia in mille modi e non saranno mai abbastanza. La musicalità poetica può essere descritta nei termini di cui uno ha bisogno per farne uso in un determinato studio. In questo caso l’armonia bisogna essere intesa come la somma dei fenomeni stilistici (allitterazione, assonanza, sillabazione), rima e ritmo, che nascono e si svolgono sotto l’intenzionalità del poeta.

Andrea Zanzotto è nato il 10 ottobre 1921 a Pieve di Soligo, comune a nord di Treviso, dove ha insegnato al collegio fino alla fine degli anni ’70. Il carattere sognante, ereditato da sua madre, è stato fortemente scosso dagli eventi funesti, le sue crisi di asma, l’insonnia e le nevrosi prolungate

---

<sup>1</sup> *Apud* G. Bertone, *Introduzione al Breve dizionario di metrica italiana*, Einaudi, Torino, 1999, p. VII.



accentuandosi. Queste saranno le ragioni del suo autoritratto come “un ospite provvisorio della vita”<sup>2</sup>, le sue sofferenze costringendolo a chiudersi in una carcassa di significati e significanti. È morto il 18 ottobre a Conegliano, dopo una vita piena di versi chiusi, ermetici, inspiegabili, come il caos del suo cosmo. La poesia di Andrea Zanzotto rappresenta, nella sua totalità, un percorso ellittico attorno alla parola, al mondo. Per egli tanto il mondo quanto la parola rappresentano due lati sine qua non per l’esistenza del tutto. Il mondo inteso come insieme di luoghi, paesaggi, vicende esiste solo tramite il linguaggio e a suo turno la parola non può che parlare del mondo per costruirlo. Lungo la sua vita, Zanzotto ha preso diverse posizioni rispetto a questi due poli, avvicinandosi al primo e allontanandosi dall’altro, oppure viceversa, però non è mai riuscito a dedicarsi a tutti e due allo stesso tempo. In seguito cercheremo di osservare il suo tragitto letterario, seguendo i momenti significativi per poi soffermarci l’attenzione sul volume più importante per questo studio, *La Beltà* (1968).

“Soltanto un cattivo poeta potrebbe accogliere il verso libero come una liberazione dalla forma”<sup>3</sup>. Considerando le parole di Eliot ci rendiamo conto del valore compreso nei testi di Andrea Zanzotto proprio grazie al fatto che i suoi versi non seguono quasi mai (eccezione sono i casi in cui egli stesso decide di scrivere innestandosi sul canone – l’*Ipsonetto* oppure le *IX Ecloghe*) la norma. Pur essendo sin dall’infanzia propenso per il fonico e per il linguaggio inteso come somma di segni grafici e articolazioni, Zanzotto riesce a mantenersi lontano dalle regole, continuando la tradizione del rinnovamento metrico di Ungaretti e Montale. Sono stati tanti prima di Zanzotto a cercare di adoperare il verso libero (libero, perché liberato dalle regole) però senza mai riuscire. Ad esempio, Pavese riuscì a comporre un verso alquanto libero dal punto di vista della lunghezza però senza liberarsi dal peso del ritmo; lo stesso accade anche a Palazzeschi.

Le tre poesie che fanno l’oggetto di questo studio sono state scelte grazie alla loro ricchezza di figure stilistiche, grazie alla loro unicità non solo all’interno dell’universo poetico novecentesco, ma anche all’interno dell’opera zanzottiana, per merito della ricercatezza formale e stilistica, segno della sua passione per la musicalità e per il linguaggio.

### *La perfezione della neve*

1 Quante perfezioni, quante  
quante totalità. Pungendo aggiunge.  
E poi astrazioni astrificazioni formulazione d’astri  
assideramento, attraverso sidera e coelos  
5 assideramenti assimilazioni –  
nel perfezionato procederei  
più in là del grande abbaglio, del pieno e del vuoto,  
ricercherei procedimenti  
risaltando, evitando  
10 dubbiose tenebrose; saprei direi.  
Ma come ci soffolce, quanta è l’ubertà nivale  
come vale: a valle del mattino a valle  
a monte della luce plurifonte.  
Mi sono messo di mezzo a questo movimento-  
mancamento  
15 ah il primo brivido del salire, del capire, [[radiale  
partono in ordine, sfidano: ecco tutto.  
E la tua consolazione insolazione e la mia, frutto  
di quest’inverno, allenate, alleate,  
sui vertici vitrei del sempre, sui margini nevati  
20 del mai-mai-non-lasciai-andare,  
e la stella che brucia nel suo riccio

### *Perfecțiunea zăpezii*

Câte perfecțiuni, câte  
câte totalități. Întepând sporește.  
Și apoi abstracții astrificații explicații de aștri  
degerare, prin ger și ceruri  
degerări asimilații –  
în perfecționare aș continua  
dincolo de marea orbire, de plin și de gol/vid,  
aș căuta moduri de acționare  
sărind iar peste, evitând  
dubioase tenebroase; aș ști aș vorbi.  
Cum însă ne susține, cât e belșugul de zăpadă  
cât face: mai jos de dimineață în jos  
mai sus de lumina plurisorginte.  
M-am așezat în calea schimbării-absențării  
ah primul fior al ieșitului, al înțelesului, [[radial  
pornesc în ordine, sfidează: iată tot.  
Iar a ta consolatie insolatie si a mea, fruct  
al acestei ierni, antrenate, aliate,  
pe culmile sticloase ale eternului, pe marginile ninse  
ale niciodat’-niciodat’-n-am-renunțat-ului  
și steaua care scapără in ale sale cercuri  
și castana scoasă din ghețuri

<sup>2</sup> G. FERRONI, *Profilo storico della letteratura italiana, volume II*, Einaudi Scuola, Milano, 2006, p. 1102.

<sup>3</sup> Apud G. BERTONE, *Introduzione a Breve dizionario di metrica italiana*, cit., p. VIII.

e la castagna tratta dal ghiaccio  
 e – tutto – e tutto-eros, tutto-lib. libertà nel laccio  
 nell'abbraccio mi sta: ci sta,  
 25 ci sta all'invito, sta nel programma, nella  
 faccenda.  
 Un sorriso, vero? E la vi(ta) (id-vid)  
 quella di cui non si può nulla, non ipotizzare,  
 sulla soglia si fa (accarezzare?).  
 Evoè lungo i ghiacci e le colture dei colori  
 30 e i rassicurati lavori degli ori.  
 Pronto. A chi parlo? Riallacciare.  
 E sono pronto, in fase d'immortale,  
 per uno sketch-idea della neve, per un suo guizzo.

Pronto.  
 35 Alla, della perfetta.

«È tutto, potete andare.»

și – totul – totul-eros, totul-lib. libertate în lanțuri  
 în strânsuri îmi stă: stă,  
 stă în îndemn, stă în plan, în ispravă.  
 Un zâmbet, nu-i așa? Și vi(ața) (id-vid)  
 aceea despre care nimic nu se poate, să nu crezi,  
 în prag se face (c-o dezmierzi?).  
 Evoè de-a lungul ghețurilor și culturii de culori  
 și-al liniștitelor lucrări ale stelelor.  
 Gata. Cui îi vorbesc? Reînnodare.  
 Și sunt pregătit, în stadiu de nemuritor,  
 pentru o schiță-idee a zăpezii, pentru un al său  
 fremătat.

Pregătit.  
 Pentru, de perfectă.

«Asta este tot, puteți pleca.»

Lo spettacolare della musicalità di Andrea Zanzotto viene ottimamente illustrato in questo poema, nella ricchezza dei procedimenti stilistici a fini musicali. A prima vista osserviamo la predominante allitterazione, a volte creata artificialmente per via di suffissi e/o preffissi, finendo anche per inventare nuovi vocaboli («astrazioni astrificazioni formulazione d'astri»). Abbiamo cercato di tradurre in romeno con «abstracții astrificații explicații de astri», sempre inventando parole come «astrificații». In più, abbiamo tradotto “formulazione” con “explicații”, il plurale, e non “formulare” il primo senso del dizionario, usando la sinonimia per mantenere l'allitterazione. Un'altra difficoltà nel tradurre è stata rappresentata dal verso “assideramento attraverso sidera e coelos”, reso “degerare, prin ger și ceruri”, conservando il singolare “degerare” e non il plurale “degerări” il quale avrebbe potuto creare assonanza al livello del verso, perché abbiamo preferito ricorrere ad una “struttura” dell'allitterazione dei vv. 4-5-6, “degerare, prin ger și ceruri/ degerări asimilații- / în perfecționare aș continua”. In aggiunta, abbiamo deciso di tradurre il latinismo “coelos”, sempre per preservare il fenomeno dell'allitterazione.

Altrettanto numerosa è anche l'assonanza, un esempio essendo il verso “Mi sono messo di mezzo a questo movimento-mancamento” tradotto con “M-am așezat în calea schimbării-absențării”. Nella versione originale il poeta ripete schematicamente la vocale “o”, dove nella traduzione romena abbiamo scelto l'uso di due assonanze, per via delle vocali “a,” “ă” ed “i”. La traduzione della parola “mancamento” è stata difficile. In romeno abbiamo tradotto per via della sinonimia, ottenendo la parola “absentare” con lo stesso scopo della musicalità.

Andrea Zanzotto usa la rima “classica”, in fin dei versi pochissimo, più importante essendo quella creata artificialmente, con l'aiuto dell'assonanza all'interno del versi. Di queste ricordiamo solo la rima dei versi 21-22-23, “riccio-ghiaccio-laccio”, tradotta con “ceruri-ghețuri-lanțuri”, con delle difficoltà nel trasporre la parola “riccio”. Abbiamo oscillato tra “cârlionțuri”, il primo senso nel dizionario, e “cercuri” termine sinonimo. Ci siamo decisi di usare il secondo vocabolo, senza conservare la rima perfetta, però mantenendo il livello del linguaggio. In più osserviamo anche l'apparizione delle rime desinenziali, come quella dei vv. 27-28 “ipotezzare-accarezzare” trasmessa con “să nu crezi-dezmierzi”

Un altro elemento di massima importanza negli scritti di Zanzotto sono le rime causate dall'ecolalia, forse le più importanti nel processo del capire e „raccontare” il mondo, accanto ai balbettii. Ad esempio, nel ventitreesimo verso „e tutto-e-eros, tutto-lib, libertà nel laccio” tradotto con „și – totul – totul-eros, totul-lib. libertate in lanțuri” vengono osservati tutti e due i procedimenti, come segno dell'impossibilità di farsi sentire e di trasmettere le sue idee. La stessa cosa accade nel ventesimo verso, „del mai-mai-non-lasciai-andare”, tradotto con „ale lui niciodat'-niciodat'-n-am-renunțat”. Una certa difficoltà nel volgere in romeno è stata trovata nell'interpretazione del vocabolo „mai”, tradotto inizialmente con „nicicând”, senza però mantenere la rima all'interno del verso. Abbiamo usato, quindi, il sinonimo „niciodată” apocopato per crearvi assonanza con il verbo „a renunța” al passato prossimo.

## *Ampolla (cisti) e fuori*

### EPIGRAFE

1 Beltà beltà gorgheggiano  
squittiscono zirlano ronzano  
sacribecchi bocche elite per sacricuori  
arsi a zampate indensiti a lento  
5 nel forno forse anathor,  
o impetrarchiti là sotto-sotto goccia a goccia.  
Ed esiste lo sguardo: il primo sfidante,  
metaforizzante.  
Ed esiste la dote del Friùl, chissà.  
Ma come si è difesi nel cocco  
10 nella cisti beltà  
e che sia tueggiata, tua.  
Beltà, beltà,  
come bene, incistati, ci si sta.  
(È sempre una delle sue, una delle tante)

### TESTO

15 La tua beltà – chissà averla che impegno –  
ardendo nell'ampolla se ne va: volevo  
solo dire «beltà».  
Non è altro suono o segno  
che questa scarica, disadatta parola,  
20 nel lampo del congegno ingegno  
che strappa e stacca  
e si consola, solo,  
nel campo in cui fu dato  
anche al tuo – come il nostro – malestabilizzato  
25 corpo, volto, un significato.

### NOTA

J'aime la chose.  
Veramente. Beltà.  
Come cento canoni cosmi carmi fa.  
Levigatissima spigolosissima  
30 tu te tibi a te per te  
ledeva illesa  
dentro l'ampolla; inesisteva, insisteva;  
stabilizzante, non era per i leccamenti le suzioni  
le fruizioni i lamenti,  
35 non per il forno per il fallo per il fatto per il  
libro.  
Ma veramente: beltà, napalm,  
dov'è rotta l'ampolla la cisti  
rotto il tempo rotta l'eternità.  
Nota: e – tutto essendo pur anco rotto –  
40 in lei vuol darsi documenti generalità

## *Chist (bășică) și afară*

### EPIGRAF

Mândrețe mândrețe triluie  
țipă șuieră bâzâie  
sfinteciocuri guri elite pentru sfinteinimi  
arse cu lovituri îngroșate în mod lent  
în cuptor poate anathor,  
sau încremenite acolo foarte dedesubt picătură cu  
picătură.  
Și există privirea: primul sfidător, metaforizator.  
Și există zestrea lui Friùl, cine știe.  
Dar cum s-au apărât în ou  
în bășică mândrețe  
și că ți-a fost apropiată, ție.  
Mândrețe, mândrețe,  
cât de bine, închistați, stăm.  
(Și mereu una dintre ale sale, una dintre cele atâtea)

### TEXT

Mândrețea ta – cine știe ce muncă s-o ai –  
arzând în vezică dispăre: voiam  
numai să spun «mândrețe».  
Nu e alt sunet sau semn  
decât acest liber, neadaptat cuvânt,  
în sclipirea științei conștiinței  
care smulge și desprinde  
și se alină, alienat,  
în câmpul în care-i fu dat  
și alui tău – ca al nostru – prost stabilizat  
corp, chip, un semnificat.

### NOTĂ

J'aime la chose.  
Cu adevărat. Mândrețe.  
Ca acum un secol de canoane comosuri cânturi.  
Șlefuită foarte aspră foarte  
tu te ție pentru tine îți  
leza nelezată  
în bășică; inexistentă; insistentă;  
stabilizantă, nu pentru lins, supt  
folosit tânguit,  
nu pentru cuptor pentru greșeală pentru fapt pentru  
carte.  
Dar cu adevărat: mândrețe, napalm,  
unde s-a spart bășica vezica  
oprit timpul oprită eternitatea.  
Notă: și – și chiar și stricat de-ar fi totul –  
în ea vrea să-și dea mărturie generalități

l'oggi il sonnacchioso e scivoloso  
(scalpo d'altro, beltà,  
ossitonia rampante-calcinante)

ziua de azi somnoroasă și alunecoasă  
(scalpul altuia, mândrețe,  
oxitonie cățărătoare-calcinatoare)

Cercare meglio il piano di clivaggio  
45 per lavorare in diamante

Să cauți mai bine planul de clivaj  
pentru a lucra în diamant

Un altro poema che interessa tanto dal punto di vista della traduzione quanto dal punto di vista stilistico è *Ampolla (cisti) e fuori*, che attira l'attenzione grazie alla ricchezza delle allitterazioni e assonanze che gli aumentano la musicalità già diventata tratto decisivo della

poesia di Andrea Zanzotto. Ad esempio, nel ventottesimo verso, “come cento canoni cosmi carmi fa”, il poeta adopera l'allitterazione per via della consonante “c”, mentre in romeno abbiamo cercato di trasmettere il senso delle parole usando “secol” per “cento” e “cânturi” per “carne” come segue: “ca acum un secol de canoane cosmosuri cânturi”, adoperando l'allitterazione sempre per via della consonante “c”.

Altrettanto comune è l'assonanza, come quella del ventunesimo verso “che strappa e stacca”, assonanza che viene evidenziata anche dall'accento grammaticale delle parole, la prima vocale “a” di ciascuna parola essendo tonica. In romeno abbiamo cercato di riprodurre quest'assonanza per mezzo della vocale “e” come segue: “care smulge și desprinde”. In aggiunta, abbiamo cercato di trasportare il ventottesimo verso, “non e altro suono o segno”, conservando l'assonanza, però abbiamo aggiunto anche un'allitterazione col risultato: “nu e alt sunet sau semn”. Un altro esempio di assonanza è quella creata artificialmente, per via dei suffissi, come nel ventesimo verso: “nel lampo del congegno ingegno”, tradotto con “în sclipirea științei conștiinței” con l'aiuto della metonimia e sinonimia. Abbiamo trasposto il termine “congegno” non col senso del dizionario “mecanism” come parte della scienza ma abbiamo preferito usare il termine “scienza”, come tutto. Nel caso del vocabolo “ingegno”, abbiamo deciso di tradurre con “conștiință” e non “gândire, minte”, per mantenere la figura stilistica originale. Una difficoltà di traduzione è apparsa nel ventiduesimo verso, “e si consola solo”, in romeno “și se alină, alienat”, optando per il termine “alienat” col senso di “înstrăinat” (come risultato della solitudine) per conservare l'allitterazione e l'assonanza. Durante una presentazione pubblica abbiamo ricevuto un'osservazione in quanto riguarda la scelta della parola “alienat” e ci è stata suggerita la voce “singur”, visto l'altro significato del vocabolo “alienat”. Comunque, abbiamo scelto di mantenere la nostra variante a scopo musicale.

La rima classica, alla fine dei versi, viene meno usata in questo componimento, con poche eccezioni, come quella dei vv. 23-24-25, “dato - malestabilizzato - significato” che siamo riusciti a trasportare facilmente con “dat - prost stabilitat - semnificat”, riuscendo inoltre ad aggiungere anche il ventiduesimo verso all'incatenamento di rime con la traduzione del già discusso termine “alienat”.

Andrea Zanzotto usita le rime interne, come nei versi 33-34, “stabilizzante, non era per i leccamenti le suzioni / le fruizioni i lamenti” tradotte con “stabilizantă, nu pentru lins sorbire/ folosire plâns”. Abbiamo tradotto il termine “suzioni” con “sorbire” vocabolo sinonimo e non con la prima variante del dizionario, “sugere, supt”, per mantenere la rima. Lo stesso metodo è stato scelto nel caso del termine “lamenti”, in romeno “plâns”, e non “tânguială”. Abbiamo deciso di usare il singolare di ciascuna parola per le stesse ragioni. In più, il poeta essendo molto affezionato alle rime forzate, ottenute con dei suffissi e morfemi grammaticali, non poche sono le occasioni in cui troviamo questo tipo di rime. Un esempio di questa natura si trova nei verso 41, “l'oggi il sonnacchioso e scivoloso” ed il verso 43 “ossitonia rampante-calcinante” tradotte con “ziua de azi somnoroasă și alunecoasă” rispettivamente “oxitonie cățărătoare-calcinatoare”.

Versi con un grado più alto di difficoltà nel trasportare in romeno sono stati il v. 30, „tu te tibi a te per te” ed il v.35 „non per il forno per il fallo per il fatto per il libro”.

Nel caso del v. 30 abbiamo osservato l'uso eccessivo del pronome personale di seconda persona singolare nei casi nominativo, genitivo, dativo ed accusativo tanto in latino (tu, te tibi), quanto in italiano (tu, te, a te, per te), “tu” e “te” esistendo allo stesso tempo in tutte e due le lingue. Abbiamo cercato quindi di tradurre con „tu te ție pentru tine îți”, mantenendo i casi e l'identità (tu, te) dove la lingua lo permetteva.

Il verso 35 “non per il forno per il fallo per il fatto per il libro” è stato tradotto con “nu pentru copt pentru fault pentru fapt pentru act”, fallendo a mantenere l'assonanza originale, ogni vocabolo uscendo in una “o”, però abbiamo adoperato un'allitterazione, trovando dei termini che risuonassero per via della

consonante “t”, come segue: nel caso della parola “forno” non abbiamo usato il senso del dizionario “cuptor”, però abbiamo preferito tradurre il risultato, scegliendo quindi il termine “copt”. I seguenti due vocaboli sono stati tradotti facilmente, tutti e due i sensi di questi essendo i propri. In quanto riguarda la parola “libro” abbiamo preferito adoperare la parola “act” che fa parte dello stesso campo lessicale, mantenendo l’ambito.

### *E la madre-norma*

A Franco Fortini

1 Fino all’ultimo sangue  
io che sono esangue  
e l’ultimo sangue c’è,  
il renitente, grumo di Gennaro, milza.  
5 E mi faccio spazio davanti  
indietro e intorno, straccio le carte  
scritte, le reti di ogni arte,  
lingua o linguistica: torno  
senza arte né parte: ma attivante.  
10 E torna, per questo fare, la norma  
io come giolli sempre variabile e unico  
il giolli-golem censito dalla luna  
luna nella torre di Praga  
ma inauredito inauditamente fertile,  
15 torno a capo ogni volta ogni volta poemizzo  
e mi poemizzo a ogni cosa e insieme  
dolenti mie parole estreme  
sempre ogni volta parole estreme  
insieme esercito in pugna folla cattiva o angelica:  
state

-----  
20 Va’ nella chiara libertà,  
libera il sereno la pastura  
dei colli goduta a misura  
d’una figurabile natura  
rileva «i raccordi e le rime  
25 dell’abbiotto con il sublime»  
e la madre-norma

### *Și mama-normă*

Lui Franco Fortini

Până la ultimul sânge  
eu ce sunt fără de sânge  
și ultimul sânge există,  
Îndărătnicul, cheagul lui Gennaro, splină.  
Și îmi fac loc în față  
îndărăt și împrejur, sfâșii orice carte  
scrisă, legăturile oricărei arte,  
limbă ori limbistică: revin  
fără nicio divinitate: dar activant.  
Și revine, cu acest scop, norma  
eu ca un joker mereu variabil și unic  
jokerul-golem supus de către lună  
luna din turnul din Praga  
dar eu cel fără de-aur, nemaiauzit de fertil,  
reiau mereu mereu poematizez  
și mă poematizez la orice pas si împreună  
îndurerate ale mele cuvinte extreme  
mereu la fiecare ceas cuvinte extreme  
împreună îmi strâng în pumn diuim ticălos sau  
îngeresc:  
stați.

-----  
Te du în clara libertate,  
eliberează seninul păscătura  
dealurilor de car’ se bucură cât e măsura  
imaginabilă natura  
Schimbă “legăturile și rimele  
obiectului cu perfecțiunile”  
și mama-normă

Innanzitutto, l’allitterazione è già diventata un procedimento onnipresente negli scritti del poeta solighese, tanto allo scopo di accentuarne il carattere musicale quanto per rafforzare le parole e il loro messaggio. Ad esempio, nel sesto verso “indietro e intorno, straccio le carte” viene adoperata l’allitterazione per mezzo della consonante “t” ed abbiamo cercato di mantenere un effetto simile anche nella traduzione, però adoperando l’assonanza “îndărăt și împrejur, sfâșii orice carte”.

La stessa figura stilistica appare anche nel verso 14 “ma inauredito, inauditamente fertile” tradotto con “dar eu cel fără de-aur, nemaiauzit de fertil”, usando l’apocope per mantenere la misura. Un problema nel trascrivere in romeno è stato il termine “inaureito”, visto che sono esistite due possibilità di decifrare il significato: sia il poeta ha aggiunto il morfema “it” alla parola “aureo” (fatto di oro), sia egli ha usato l’epentesi (cioè l’aggiunta di un nuovo suono all’interno di una parola) per conservarne il ritmo e la misura con lo stesso verso, aggiungendo la vocale “e” al latinesco “auritus”, cioè “dotato di orecchie”. Senza un contesto, il termine è quasi incomprensibile, vista tanto l’ambiguità dei versi quanto i procedimenti usati per arrivare all’esistenza di questa parola (derivazione col prefisso in-, epentesi, in breve: l’invenzione).

Facendo però attenzione al contesto, abbiamo osservato che si tratta di una vera e propria epentesi, il senso della parola essendo “senza orecchie”. Così, abbiamo tradotto il termine “inaureito” non per via della causa, “far’ de urechi”, ma con l’effetto, “far’ de-auz”, per mantenere l’allitterazione.

Le rime sono varie, da quelle semplici nei vv. 21-22-23 (pastura-misura-natura), tradotte con “păscătura-măsură-natură” senza difficoltà, alle parole rima dai primi tre versi “sangue-esangue-sangue”, dove il termine esangue è stato tradotto con “fără de sânge”, costruendo così un tipo di rima molto apprezzato da Andrea Zanzotto, e cioè la rima per via dell’ecolalia, vista la sua ossessione per le parole e per l’impossibilità di trovare sempre i vocaboli più adatti per trasmettere un messaggio, dove accresce l’importanza dei termini, non solo per il carattere musicale del poema ma anche dal punto di vista del significato.

### **Conclusioni**

Andrea Zanzotto non scrive sfruttando tutti i mezzi linguistici per creare un’opera d’arte, ma lo fa perché è l’unico modo che lui ritiene sia idoneo. In realtà questo essere musicale del poeta veneto è il risultato dell’istillamento sin dall’infanzia dell’idea che il mondo è musica, e che tutte le voci delle persone, i rumori dei corpi, insomma, tutti gli elementi della natura sono fonte sonore per creazione. È questa la beltà di Andrea Zanzotto. I messaggi delle sue poesie sono assai profondi che non riescono ad arrivare al lettore che per via di un linguaggio così lacerato come lo è il mondo segnato da una “perdita di tutti i valori”<sup>4</sup>. Come abbiamo già detto, ci vuole una forte resistenza al vedere il mondo perdersi man mano che la modernizzazione viene avanti, e Andrea Zanzotto ne possiede abbastanza non solo per opporsi alla corrente, ma anche per provare ad illustrare “il meglio del peggio” con tanta (auto)ironia da sorprendere. Tanto la scioltezza della sua penna e la liricità dei suoi testi quanto la profondità del suo urlo denunciante contro il rovescio e lo svuotamento sono tratti inconfondibili nello scrivere dell’ultimo poeta veneto, come lo chiamava Giulio Ferroni.

### **Bibliografia**

- ZANZOTTO, Andrea- *Tutte le poesie*, a cura di S. Dal Bianco, Oscar Mondadori, Milano, 2011.  
BERTONE, Giorgio - *Breve dizionario di metrica italiana*, Einaudi, Torino, 1999.  
CALABRETTO, Roberto (a cura di) - *Andrea Zanzotto. Tra musica cinema e poesia*, Udine, Forum, 2005;  
FERRONI, Giulio - *Profilo storico della letteratura italiana*, voll. II, Milano, Einaudi Scuola, 1992.

---

<sup>4</sup> *Andrea Zanzotto. Tra musica cinema e poesia*, a cura di Roberto Calabretto, Udine, Forum, 2005, p.29.



# ESPACIOS BORGESIANOS EN *INCEPTION* DE CHRISTOPHER NOLAN

Ana-Maria NICULAE

En una entrevista de 2010, el mismo año en el que se estrenó *Inception*, Christopher Nolan mencionó en una entrevista para el “The New York Times” que algunas de sus fuentes para hacer *Inception* fueron ciertas obras del escritor argentino J.L.Borges, remitiendo explícitamente al *Milagro secreto*<sup>1</sup>. Luego, esta entrevista fue citada cada vez, en cualquier trabajo que intentaba analizar esta relación entre la película de C. Nolan y el pensamiento borgesiano, es decir analizar la presencia de los símbolos e ideas de Borges en Nolan, desde la multitud de artículos en blogs – trabajos poco científicos – hasta trabajos escritos por investigadores, esto es, enfoques más documentados, más rigurosos. Por poner solo un ejemplo, más destacado y que sirvió como fuente de inspiración para este trabajo hay que mencionar el artículo de Jordi Revert, “Todo ha sido un sueño: El origen de Origen y la construcción del *mind-game film* definitivo”<sup>2</sup>.

## Introducción al tema:

Este trabajo se propone continuar en esta línea, o sea investigando los puntos de contacto entre el cine de Nolan y la literatura de J.L.Borges, mediante el enfoque de los rasgos del espacio creado en *Inception*, como muestra de la influencia de los siguientes cuentos del escritor argentino: *El milagro secreto*<sup>3</sup>, *Las ruinas circulares*, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, *La casa de Asterión*, *Los dos reyes y los dos laberintos*, *Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto* y por último, *El Aleph* en la producción de la película del director inglés.

Aparece así también la posibilidad de hablar sobre la relación entre la literatura y la arquitectura. Así *Inception* se podría entender como ejemplo de posibilidad de hablar sobre la relación entre la literatura (implícita, menos evidente, posible fuente) y la arquitectura (explícita, tematizada, manifiesta). Para ejemplificar, basta con recordar la discusión entre Ariadna y Cobb, al principio de la película, en el primer sueño compartido por los dos, como también la discusión entre Cobb y su suegro, ambas insistiendo en la posibilidad que ofrece el sueño para la creación pura, para alzar edificios, ciudades enteras que en la realidad serían imposible de crear. La importancia que se otorga en *Inception* para la creación del espacio funciona como un hilo al momento de intentar establecer a cuáles cuentos de Borges debemos la creación de *Inception*.

---

<sup>1</sup>“Q: So who do you read in preparation to make a movie like this? Freud? Philip K. Dick?

A: Probably Borges. I’d like to think this is a movie he might enjoy. [laughs] It sounds like a highfalutin reference in some ways, but the truth is, he took these incredibly bizarre philosophical concepts – like a guy facing a firing squad who wants more time to finish a story in his head, and he’s granted more time by time slowing down, as the bullet travels between the gun and him – and makes them into very digestible short stories.” En <http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2010/06/30/a-man-and-his-dream-christopher-nolan-and-inception/>

<sup>2</sup> Jordi Revert, “El origen de Origen y la construcción del *mind-game film* definitivo”, *L’ATALANTE, Revista de estudios cinematográficos*, núm. 15, 2013. En [https://www.academia.edu/6168420/El\\_origen\\_de\\_Origen\\_y\\_la\\_construcción\\_del\\_mind-game\\_definitivo?auto=download](https://www.academia.edu/6168420/El_origen_de_Origen_y_la_construcción_del_mind-game_definitivo?auto=download). También hay que señalar la ponencia de Yolanda Doub, *Labyrinthine Realities: Borges, Mythology, and Inception*, que aporta perspectivas interesantes en cuanto a este tema. Una breve presentación se encuentra en <http://www.pamla.org/2014/proposals/labyrinthine-realities-borges-mythology-and-inception#sthash.UFg80Btz.dpuf>.

<sup>3</sup> El análisis tuvo que partir por este cuento, ya que Nolan lo indica claramente.



## Borges y el cine

Pero antes de empezar el análisis propiamente dicho de los textos que podrían haberlo influido a Nolan para que hiciera *Inception* es importante recordar, como apoyo para este punto de vista de la película, la influencia del cine en la obra de Borges, porque así se puede justificar, quizás, el hecho de llevar sus obras a la pantalla, aunque sea de manera tan ambigua. Por lo tanto, es aquí el lugar de hablar sobre la perspectiva de Borges acerca del cine. Jorge Zavaleta Balarezo subraya algunos aspectos importantes acerca de „cómo se genera este vínculo que traslada lo «visual» del cine a la composición de las narraciones literarias”<sup>4</sup>. Según Zavaleta, Borges se encuentra „entre lo visual del cine y lo visual de la narración literaria”<sup>5</sup>. La influencia del director Josef von Sternberg es visible en los volúmenes de prosa *Ficciones* y *El Aleph*. Hay que mencionar que Borges fue „interesado en la producción en el cine: escribió argumentos y tramas para el cine, aunque no siempre fueron llevados a la pantalla”<sup>6</sup>. En general, se reconoce el carácter cinematográfico de algunos de sus cuentos, como *El milagro secreto* y *El jardín de los senderos que se bifurcan*, para mencionar solo dos, quizás las dos más reconocidas en este sentido, como cuentos cinematográficos.

Hay dos elementos fundamentales para la construcción del espacio en *Inception*, que representan al mismo tiempo dos grandes obsesiones, temas permanentes casi, en la obra de J.L. Borges. Estos son el sueño y el laberinto. Por un lado, el sueño, representaba para Borges, „la mayor metáfora de la realidad”<sup>7</sup>. En el *Libro de los sueños*, Borges habla de la literatura como „sueño dirigido”<sup>8</sup>. El lector de su poema *Arte Poética*, observa que se trata de una entremezcla, una confusión de realidad y sueños – „la vigilia es otro sueño/ que sueña no soñar y la muerte/ que teme nuestra carne/ de cada noche, que se llama sueño”<sup>9</sup>. También el final del cuento *El otro* es revelador en este sentido – allí un Borges mayor de edad se encuentra con un Borges joven en un espacio enigmático, mezcla de sueño y realidad y concluye: „creo haber descubierto una clave. El encuentro fue real, pero el otro converso conmigo en un sueño y fue así que pudo olvidarme; yo converse con el en la vigilia. El otro me soñó, pero no me soñó *rigurosamente*<sup>10</sup>...”<sup>11</sup>. Esta idea, del sueño riguroso, estable – para emplear un rasgo del sueño propio de *Inception* – es muy frecuente en la obra de Borges y puede constituir una prueba de la influencia del escritor argentino para la realización de la película.

Elsa Pérez Laborde encuentra ciertas particularidades del sueño borgesiano, como la „posibilidad de afirmar la existencia de un orden (¿o un caos?) oculto y ajeno a la realidad aparente que percibimos”<sup>12</sup>.

Por el otro, está la figura del laberinto, tanto en lo que concierne el espacio como significante y como significado. Para Borges, el laberinto representa „el símbolo de los símbolos, *El Aleph* de los símbolos”<sup>13</sup> y tiene tres características peculiares: la búsqueda, el tema del doble y el panteísmo”<sup>14</sup>. En cuanto al que entra temporalmente en el laberinto, al viajero por un laberinto, junto a Teseo, en este caso, habría que añadir la figura de Ulises, ya que él podría representar „el tipo de viajero acosado, que tiene que hacer un viaje hacia el centro, hacia sí mismo”<sup>15</sup>. La cita de Eliade es reveladora tanto en cuanto a los viajeros de Borges, como de Nolan, todos creando laberintos o encontrándolos y enfrentarlos, por decirlo así.

El entero universo, por lo tanto, según lo percibió Borges, es nada más y nada menos que „un laberinto espacio-temporal, donde se manifiesta el intento del hombre de introducir un orden en el caos,

<sup>4</sup> Jorge Zavaleta Balarezo, „Borges y el cine: imagería visual y estrategia creativa”, *Mester*, núm. 39 (1), 2010, p. 110.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>6</sup> Como los guiones „Los orilleros”, „El paraíso de los creyentes”, publicados por la Editorial Losada en 1955.

<sup>7</sup> Apud Elsa Pérez Laborde, *art. cit.*, p. 12.

<sup>8</sup> Jorge Luis Borges, *El informe de Brodie*, Madrid, Alianza Editorial 1997, p. 11.

<sup>9</sup> Jorge Luis Borges, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1974, p. 843.

<sup>10</sup> El subrayar es mío.

<sup>11</sup> Jorge Luis Borges, „El otro”, *El libro de arena*, Alianza Editorial, Madrid, 1998, p. 8.

<sup>12</sup> Elsa Pérez Laborde, „El sueño como lenguaje en la poética de Borges”, *Contextos: Revista de humanidades y ciencias sociales*, 11, 2004, p. 5. En [http://www.antonioiranda.com.br/colaboradores/elga\\_laborde\\_borges.pdf](http://www.antonioiranda.com.br/colaboradores/elga_laborde_borges.pdf).

<sup>13</sup> Adrián Huici, *apud*. Ishak Farag Fahim, „Un patrón estructural del laberinto borgeano: *El inmortal*”, *Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética*, pp. 7-8, 2010, p. 123.

En <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Farag%20Farim.pdf>.

<sup>14</sup> Ishak Farag Fahim, *art. cit.*, p. 123.

<sup>15</sup> Mircea Eliade, *La prueba del laberinto. Conversaciones con Claude Henri-Rocquet*, trad. J. Valiente Malla, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1980, p. 69.

una estructura finita que defina lo infinito. El laberinto es, en primer lugar, el viaje como itinerario y en segundo una construcción arbitraria, realizada para la defensa<sup>16</sup>. Es importante observar que no siempre Borges emplea el término de “laberinto” para denominar un espacio de este tipo.

Una de las premisas de este trabajo consta en la idea de que el „mind-game film” sería la forma más adecuada de llevar la prosa intelectual de Borges a la pantalla. En este sentido, se trataría de un ejemplo de apropiación, o sea un caso extremo de adaptación libre, que cambia totalmente el anclaje espacio-temporal y también la historia se modifica mucho<sup>17</sup>. En cuanto a este tipo de películas, teoretizado por Thomas Elsaesser, Jordi Revert observa que „esa tradición (o sea, del mind game film) es „una extraña raza de cine, en el que formas clásicas de narrar han quedado atrás, si no absoletas” que „tiene primero sus referentes en autores literarios” y uno de estos es Borges<sup>18</sup>. En breve, „el mind-game film” se podría decir que surge de „una crisis en la relación entre espectador y película que viene dada cuando la noción del primero como voyeur, testigo u observador ya no es lo suficientemente apropiada, estimulante o desafiante”<sup>19</sup>. El espectador de este tipo de películas debe participar en la construcción del sentido que atiende a muchas variables, pistas más o menos visibles que al final componen un significado más o menos completo, del mismo modo en que las narrativas de Borges o Tsutsui ponen en crisis los papeles acostumbrados del narrador y lo narrado, el demiurgo y el texto que este impulsa<sup>20</sup>. Th. Elsaesser clasifica este tipo de películas en dos tipos básicos: el primero, basado en el juego del que los personajes son conscientes o no y cuyo creador no conocen. El segundo está basado en la mente, o sea que la percepción de la realidad cambia por una condición mental extrema, inestable o patológica del personaje<sup>21</sup>. *Inception*, desde luego, encajaría en el segundo tipo, ya que Cobb está dominado por una obsesión en cuanto a lo que es real y lo que no, debida a la trauma personal de Cobb, cuyo punto de vista es privilegiado en la película.

Teniendo todo esto en cuenta, este trabajo propone como soluciones, como posibles fuentes de adaptación para el rompecabezas que definitivamente es *Inception* una serie de cuentos de J.L.Borges en los que el término „laberinto” se emplea de manera explícita, ya que en la película, los sueños que construyen y comparten los personajes están presentados, desde un principio como laberintos. Es más, tienen que ser laberintos por razones de seguridad de los personajes e incluso para que la acción sea posible – o sea que el sujeto no se da cuenta de que está en un sueño. Aquí Nolan se encuentra otra vez con Borges, sugiriendo que el universo mismo es un laberinto a su vez. Por lo tanto, este trabajo trata de establecer una relación entre *El milagro secreto*<sup>22</sup>, *Las ruinas circulares*, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, *La casa de Asterión*, *Los dos reyes y los dos laberintos*, *Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto* (quizás el cuento acercado a la idea de rompecabezas y también a la idea de un lector-espectador sumamente activo), y por último, *El Aleph*<sup>23</sup>.

A continuación, se intentará una justificación más detallada de la relación que se podría establecer entre cada uno de los cuentos indicados anteriormente y la película *Inception*.

*El milagro secreto* fue el único cuento indicado por Nolan como una de sus fuentes de inspiración, especialmente en cuanto al tratamiento del tiempo: tanto en la obra de Borges, como en la película, el tiempo se dilata para crear un espacio que solo es mental, es alternativo al mundo real –no hay una entremezcla, aunque el sueño parte de la realidad y tiene su peso en ella, afirma sus consecuencias en ella. La justificación, en cada caso, parece ser que para aguantar y habitar mejor la realidad, hay que soñar. Así, se pone de manifiesto que los sueños tienen consecuencias prácticas en la vida real, la modifican, no son mero espacio de rechazo de la realidad, como se puede ver tanto en el cuento de Borges, como en la película de Nolan.

---

<sup>16</sup> Cristina Coriasso, „El laberinto como símbolo del referente inexistente: una comparación entre Borges y Buzzati”, *Amaltea. Revista de mitocrítica*, vol. 1, Madrid, 2009, p. 43. En <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/amaltea/revista/num1/coriasso.pdf>

<sup>17</sup> José Luis Sánchez Noriega, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2000, pp. 65-67.

<sup>18</sup> Jordi Revert, *art. cit.*, p. 1.

<sup>19</sup> Thomas Elsaesser, „The Mind Game Film”, Warren Buckland (ed.), *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, 2006.

<sup>20</sup> Jordi Revert, *art. cit.*

<sup>21</sup> T. Elsaesser, *art. cit.*

<sup>22</sup> El análisis tuvo que partir por este cuento, ya que Nolan lo indica claramente.

<sup>23</sup> Todos los cuentos están publicados en la edición citadas: Jorge Luis Borges, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1974.

Esta cadena circular, infinita, esta mezcla de sueños y realidad que deja a los personajes casi sin saber distinguirlos y al lector o espectador muy confundidos subraya muy bien que el espacio del sueño, igual que el de la realidad representan, el uno para el otro, un laberinto que hay que resolver para solo caer en el otro. En cuanto al tiempo, este también representa un laberinto, sea en la realidad o en el sueño. Porque en las obras de ambos creadores se trata de un *cronotopo*<sup>24</sup>, al fin y al cabo, el tiempo comparte la característica esencial del espacio al que define y que lo define a su vez. La distinción se da entre el tiempo del laberinto real y los tiempos de los laberintos soñados o imaginados. Estos aparecen, de cierta forma, como más reales, como teniendo más peso existencial, ya que „mientras dure esta noche” – era su última noche, antes del fusilamiento, pero más que eso era el tiempo predilecto del sueño y de la imaginación, del intento de encontrar la salida de una realidad laberíntica, aplastante – „soy invulnerable, soy inmortal”<sup>25</sup>, concluye el personaje de Borges. Está torturado, como Cobb, por la idea de dominar la realidad, por la ansia de tener certeza de su destino. Y esa cadena de escenarios imaginados de su fusilamiento parecen haber sido trasladados en la película por aquellas escenas cuando Cobb hace girar el totem de Mal, para comprobar su estado. Alcanza, imaginando e imaginando, ese momento paroxístico de la imposibilidad de la certeza – definitoria para esta relación entre la imaginación y la realidad – que tiene Cobb en Mombasa, cuando Saito le interrumpe en ver si se encuentra en un sueño o ya ha vuelto a la realidad.

En *Las ruinas circulares* está igual la ansia por la certeza que necesita tener el personaje en cuanto a su realidad, que se ve aplastada por el horror de saberse soñado por otro, de ser mero ente ficticio, sin realidad, o sea tener vida que carece de peso. Lo que llama la atención en cuanto a este cuento es, en primer lugar, el comienzo *in medias res*, ya que al mago „nadie lo vio desembarcar en la unánime noche”. Este cuento, por lo tanto, pone de relieve el carácter fundamental de un sueño (tal y como le explica Cobb a Ariadna), por la estructura, como también por la entrada en escena del mago, que llega herido, igual que Cobb, en la orilla de un agua. Bien podría estar en lo que Nolan denominó limbo, la última capa del subconsciente, un espacio onírico vacío, cuya característica fundamental es que el soñador que cae allí ya no tiene consciencia de que se encuentra en un sueño, ya no se percata de la falsedad del entorno, ya no lo entiende como proyección onírica, suya o de otro con quien comparte el sueño, sino como realidad. Ya no existe la duda, ya no existe la inquietud, por lo tanto, tampoco la rebeldía, el intento de salir. Hay pistas que nos deja Borges que bien podrían hacernos dudar de la realidad del mago, desde un inicio: su condición física cuando desembarca, frases ambiguas – advertencias sobre la condición ilusoria del mago, que al final se confirman para el lector. En *Inception* la duda es permanente en cuanto a lo que es sueño y que realidad.

Es importante también el espacio donde sueña el mago, un templo circular en ruinas, o sea que se trata de un espacio sagrado caído en desgracia. En la pantalla, los espacios donde se deciden soñar los personajes no parecen importar mucho en este sentido, aunque sí tienen su peso para dar coherencia a la historia. Pero hay un elemento fundamental para la entrada en el sueño que bien podría sustituir la sacralidad del espacio donde se encuentra el mago. Y esto es la máquina. La máquina que al mismo tiempo es el sustituto lógico, para una película cuya acción parece desarrollarse en nuestra contemporaneidad, de los rituales que hace el mago para lograr soñar de manera rigurosa, de lograr un sueño estable.

*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* plantea la idea del doble, común del cuento y de la película, es la que permite el sueño: „cada persona que duerme en algún lugar, está despierta en otro. Y así, cada hombre es dos hombres”. Otra característica de este mundo creado por los „tlönistas” que podríamos relacionar con la característica del mundo que crean Cobb y Mal es la necesidad de la presencia humana, del ojo que ve para que todo un mundo permanezca: las cosas en Tlön „propenden asimismo a borrarse y a perder los detalles cuando los olvidan la gente”<sup>26</sup>. Asimismo pasa con ese mundo que crean y luego abandonan Mal y Cobb, tal como se ve cuando Cobb la lleva allí a Ariadna: los edificios se convirtieron en ruinas a las que el espectador ve derrumbándose. Pero quizás lo que más le influyó a Nolan de este cuento al momento de crear *Inception* fue ese anhelo por la creación que compita con el mundo real, con el creador. En cuento a ese mundo, Borges insiste en este cuento que „la realidad – ordenada de acuerdo a leyes divinas, inhumanas, impenetrables para la mente humana. Tlön será un laberinto, pero es un laberinto urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres”<sup>27</sup>.

---

<sup>24</sup> En palabras de M. Bajtín. El subrayar es mío.

<sup>25</sup> Jorge Luis Borges, *Obras completas*, ed. cit., p. 509.

<sup>26</sup> J.L. Borges, *Obras completas*, ed. cit., p. 440.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 443.

La visión del mundo como laberinto, como la oposición entre el laberinto divino y el construido por humanos las encontramos también en *La casa de Asterión* - como en la película, cuando Mal y Cobb bajan y crean el limbo – y que es la opción por el laberinto construido, inteligible que al mismo tiempo insiste en la relación estrecha que hay entre el ser (humano) y el espacio. Es precisamente esta voluntad de aislarse en una casa-cárcel que determina el final de Asterión, como también la opción de Cobb por el sueño.

Este cuento insiste, al mismo tiempo, en la figura del habitante del laberinto el Minotauro. Así, intentando una relación entre la película y este cuento, estamos buscando esta figura también en la película de Nolan. ¿Quién es el Minotauro en la película? ¿Las proyecciones del subconsciente de los soñadores, a las que tratan de alejar para poder llevar a cabo sus misiones, entre ellas estando, claramente, Mal? Esto podría ser, a una primera vista. Pero igual ¿se podría identificar el Minotauro con cada uno de los arquitectos y soñadores que aparecen en *Inception*, al momento de tomar, como Mal, la decisión de olvidar la realidad y de permanecer allí, dibujando sus sueños como una copia completamente fiel de la realidad, que los haga olvidar la distinción entre los niveles?

La misma oposición, entre el laberinto humano (construido) y el laberinto divino (dado, el mundo) se da, quizás con mas evidencia en *Los dos reyes y los dos laberintos*. La construcción humana presenta la multiplicidad y la indefinición de nexos en la inmensidad de lo cognoscible, el vínculo entre lo finito, el yo que conoce el mundo y el infinito, el universo observable<sup>28</sup>, pero parece permitirle al ser humano alcanzar algo de dignidad, algo de fuerza, algo de libertad, manifestar su opción, su voluntad de rebeldía frente a su Creador. Este cuento funciona como advertencia, como la moral de la historia, como *mise-en-abîme* la historia de *Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto*. Destaca, en cuanto a una posible relación con la película, el anhelo de ser otro y el anhelo de construir un laberinto para poder ser otro.

Aquí también Borges insiste en la relación entre el ser y el espacio ya que, para descifrar el enigma de la muerte de Abenjacán, Uno de los personajes subraya que „lo que importa es la correspondencia casa monstruosa con el habitante monstruoso. El minotauro justifica con creces la existencia del laberinto. Nadie dirá lo mismo de una amenaza percibida en un sueño. Evocada la imagen del minotauro (evocación fatal en un caso en que hay un laberinto), el problema virtualmente estaba resuelto”<sup>29</sup>.

*El Aleph*, aparte de sostener la posibilidad de llevar a la pantalla los textos de Borges, dada su visualidad especial, se podría relacionar con esta película de Nolan en cuanto a la imagen de la casa, - este „rincón del mundo, y uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre”<sup>30</sup>. La transposición de la casa de Beatriz Viterbo podría ser la casa que habita Cobb en sus sueños, la casa que compartió con Mal. Destaca también para este propósito la idea del descenso, - físico, doblado por uno interior - de Borges llevado por al sótano, para ver *El Aleph* que podría tener una correspondencia en la película es la escena del elevador que los lleva a otro sótano - el limbo – a Cobb y a Ariadna.

El lector de Borges, igual que el espectador de *Inception* que intenta establecer una relación entre los cuentos mencionados (quizás haya más cuentos que muy bien se podrían relacionar con esta película), está intentando un descenso, hasta llegar al Aleph o al sótano que aparece en *Inception*, al limbo de Cobb, ya que este lugar es „el ser oscuro de la casa, el ser que participa de los poderes subterráneos. Y soñando con él, nos acercamos a la irracionalidad de lo profundo”<sup>31</sup>, que parece ser lo que Nolan está poniendo de manifiesto en *Inception*, siguiéndolo a Borges. Este cuento, junto con la apropiación que de él hace Nolan pone también de manifiesto, como *La casa de Asterión* y *Abenjacán...*, sobre todo, la estrecha relación entre un cierto tipo de espacio y su habitante y más que eso la identificación ser-construcción-espacio, ya que „el cuerpo, como el Cosmos, es, en esencia un «estado», un sistema de condicionamientos asumido. (...), homologado desde un punto de vista ritual al Cosmos (...) es asimilado también a una casa”<sup>32</sup>. Claro está „la homologación se hace también al revés, porque el templo o la casa son, a su vez semejantes a un cuerpo humano”<sup>33</sup>. Se trataría, por

<sup>28</sup> Cristina Corriaso, *art. cit.*, p. 44.

<sup>29</sup> Jorge Luis Borges, *Obras completas, ed. cit.*, p. 605.

<sup>30</sup> Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, trad. Ernestina de Champourcin, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 29.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>32</sup> Mircea Eliade, *Sacral și profanul*, trad. Brândușa Prelipceanu, Humanitas, București, 1995, p. 99. En rumano: “corpul, ca și Cosmosul, este în ultimă instanță o “stare”, un sistem de condiționări asumate. (...), omologat din punct de vedere ritual Cosmosului (...) este asimilat și unei case.”

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 99.

lo tanto, de una condición híbrida, entretejido inseparable de persona y edificio, o sea que las personas y sus construcciones son un „todo indisoluble”, según decía Spiro Kostof<sup>34</sup> y como vemos en la película, entrando, mediante los sueños en lo más profundo del subconsciente de los soñadores, repleto de construcciones. Cobb es en su interior, siguiendo esta posibilidad de interpretación, de hecho, esa misma construcción inquietante como una casa de varios niveles, a los que conecta un ascensor.

En sumo, este trabajo intentó acercar, aunque sea brevemente, ciertos espacios laberínticos de J.L.Borges a la película de C. Nolan para lograr así, quizás, una lectura más profunda del film. Y al mismo tiempo el que sigue este camino, en realidad, se acerca más a Borges, porque mediante una lectura de las fuentes y de su posible recreación en la película, tiene que aclararse los conceptos que desarrolla el escritor argentino, o sea que tiene que prestar atención a las enigmas de sus textos e intentar aclararlas.

Se intentó trazar las líneas principales que podrían servir para una investigación mucho más detallada. El propósito fue en primer lugar fue observar cómo es que Borges elabora y desarrolla los dos símbolos (el laberinto y el sueño) en la serie de cuentos mencionados, para que, luego, poder ver si es que Nolan se acerca o más bien se aparte de los símbolos borgesianos. Esto es explicable, porque Borges, como se pudo ver, lo que hace es una reescritura permanente de un mismo espacio, que es, en este caso, el laberinto. En otras palabras el lector de Borges debe estar acostumbrado a acercarse a su universo como a un juego de muñecas rusas. Esta es la idea vislumbrada por Borges, que un texto „no es sino reescritura de otros textos y quizás de de un primer texto”<sup>35</sup> - y reforzada, consagrada mediante los trabajos de Bajtín y Kristeva – ya que señalaba que durante muchos siglos, „estas tres historias – la de Troya, la de Ulises, la de Jesús – le han bastado a la humanidad. La gente las ha contado y las ha vuelto a contar una y otra vez”<sup>36</sup>. Asimismo se podría justificar una opción como la que propone este trabajo, de escoger varios cuentos literarios e intentar hablar de su apropiación en una sola película.

Concluyendo, se podría decir que hay suficiente información para hablar de una intertextualidad cine-literatura. El breve análisis que intento este trabajo parece sostener que sí se puede hablar de una relación entre estos cuentos de Jorge Luis Borges y la película de Nolan. Y más que eso, un análisis así parece muy indicado ya que las obras de ambos creadores se enriquecen en significados, permanecen vivas unas por medio de la otra y al revés.

## Bibliografía

### Primaria

*Inception*, Christopher Nolan, Warner Bros., Legendary Pictures, Syncopy, 2010.

**BORGES**, Jorge Luis - *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1974.

### Secundaria

**BACHELARD**, Gastón - *La poética del espacio*, trad. Ernestina de Champourcin, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.

**BORGES**, Jorge Luis - *El informe de Brodie*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.

**BORGES**, Jorge Luis - „El otro”, en *El libro de arena*, Alianza Editorial, Madrid, 1998.

**BORGES**, Jorge Luis - *El libro de los seres imaginarios*, Editorial Destino, Barcelona, 2007. En [http://biblio3.url.edu.gt/Libros/borges/ imaginarios.pdf](http://biblio3.url.edu.gt/Libros/borges/imaginarios.pdf)

**CASALE O'RYAN**, Mariana - *The Making of Jorge Luis Borges as an Argentine Cultural Icon*, tesis doctoral presentada en la Universidad de Manchester, 2010, p. 91.

**CORIASO**, Cristina - „El laberinto como símbolo del referente inexistente: una comparación entre Borges y Buzzati”, *Amaltea. Revista de mitocrítica*, vol. 1, Madrid, 2009. En <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/amaltea/revista/num1/coriasco.pdf>

---

<sup>34</sup> S. Kostof, *apud* Yolanda Izquierdo, *Acoso y ocaso de una ciudad: La Habana de Alejo Carpentier y Guillermo Cabrera Infante*, Editorial Isla Negra, Puerto Rico, 2002, p. 19. URL: <http://books.google.ro/books?id=fJ68dMgRzY0C&pg=PA74&lpg=PA74&dq=acaso+y+ocaso+de+una+ciudad&source=bl&ots=VDPTL1RK1-&sig=cv2J0dIgwLi2SK60Gja8HpS2PnU&hl=ro&sa=X&ei=4eZvU9qoHer07AaWr4HwAw&ved=0CDAQ6AEwAA#v=onepage&q=acaso%20y%20ocaso%20de%20una%20ciudad&f=false>

<sup>35</sup> Luis Alejandro Nitrihual Valdebenito, “Borges y Bolaño: un juego intertextual desde la divergencia”, *Especulo*, núm. 36, 2007. En <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero36/borgbola.html>

<sup>36</sup> Jorge Luis Borges, *apud*. Luis Alejandro Nitrihual Valdebenito, *art. cit.*

- ELIADE**, Mircea - *Sacrul și profanul*, trad. Brândușa Prelipceanu, București, Humanitas, 1995.
- ELIADE**, Mircea - *La prueba del laberinto. Conversaciones con Claude Henri-Rocquet*, trad. J. Valiente Malla, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1980.
- ELSAESSER**, Thomas - „The Mind Game Film”, Warren Buckland (ed.), *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, 2006.
- FARAG FAHIM**, Ishak - „Un patrón estructural del laberinto borgeano: «El inmortal»”, *Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética*, 7-8, 2010. En <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Farag%20Farim.pdf>
- GRAU**, Cristina - *Borges y la arquitectura*, Madrid, Cátedra, 1989.
- ITZKOFF**, Dave - *A Man and His Dream: Christopher Nolan and «Inception»*. En [http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2010/06/30/a-man-and-his-dream-christopher-nolan-and-inception/?\\_r=0](http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2010/06/30/a-man-and-his-dream-christopher-nolan-and-inception/?_r=0)
- IZQUIERDO**, Yolanda - *Acoso y ocaso de una ciudad: La Habana de Alejo Carpentier y Guillermo Cabrera Infante*, Editorial Isla Negra, Puerto Rico, 2002. En <http://books.google.ro/books?id=fJ68dMgRzY0C&pg=PA74&lpg=PA74&dq=acaso+y+ocaso+de+una+ciudad&source=bl&ots=VDPTL1RK1-&sig=cv2J0dIgwLi2SK60Gja8HpS2PnU&hl=ro&sa=X&ei=4eZvU9qoHer07AaWr4HwAw&ved=0CDAQ6AEwAA#v=onepage&q=acaso%20y%20ocaso%20de%20una%20ciudad&f=false>
- PÉREZ LABORDE**, Elsa - „El sueño como lenguaje en la poética de Borges”, *Contextos: Revista de humanidades y ciencias sociales*, 11, 2004. En [http://www.antoniomiranda.com.br/colaboradores/elga\\_laborde\\_borges.pdf](http://www.antoniomiranda.com.br/colaboradores/elga_laborde_borges.pdf)
- REVERT**, Jordi - „El origen de Origen y la construcción del mind-game film definitivo”, *L'ATALANTE. Revista de estudios cinematográficos*, núm. 15, 2013. En [https://www.academia.edu/6168420/El\\_origen\\_de\\_Origen\\_y\\_la\\_construcción\\_del\\_mind-game\\_definitivo?auto=download](https://www.academia.edu/6168420/El_origen_de_Origen_y_la_construcción_del_mind-game_definitivo?auto=download)
- SÁNCHEZ NORIEGA**, José Luis - *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2000.
- VALDEBENITO**, Nitrihual - „Borges y Bolaño: un juego intertextual desde la divergencia”, *Especulo*, núm. 36, 2007. En <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero36/borgbola.html>.
- ZAVALETA BALAREZO**, Jorge - „Borges y el cine: imagería visual y estrategia creativa”, *Mester*, 39 (1), 2010.



# ELEMENTOS DE ROMANCE Y NOVELA EN LOS EPISODIOS INTERCALADOS DE DON QUIJOTE DE CERVANTES Y AVELLANEDA

Andra Ioana NEGOȘANU

## 1. El romance y el novel en los episodios

En su libro, *Introducción al Quijote*, Riley enumera algunos rasgos del romance:

1. El *romance* es una historia de amor o de aventura, y con frecuencia de ambas cosas a la vez. 2. Generalmente presenta un viaje, una búsqueda o una prueba a superar. 3. Está más cerca del mito que la novela moderna. 4. No pone trabas a lo sobrenatural. 5. El tiempo y el espacio no están necesariamente sujetos a las normas empíricas. 6. Héroes y heroínas están más o menos idealizados en cuanto que están más o menos dotados de belleza, juventud, posición, riqueza, virtud e inteligencia. Socialmente, se los debe considerar la flor de la aristocracia. 7. La psicología de los personajes es simple. Tienden a influir directa y fuertemente en las emociones del lector, a convertirse en arquetipos psicológicos y a prestarse a alegorías y simbolismos. 8. Las cuestiones morales están simplificadas. Se puede confiar en que triunfe la virtud, pero el final feliz no es seguro. 9. En los *romances* extensos la acción narrativa toma la forma de una sucesión más o menos larga de incidentes, que a veces forman historias entrelazadas. Estas historias pueden estar estrechamente urdidas y formar *novelle* que podrían funcionar con plena autonomía. 10. El desarrollo y el desenlace de la acción están fuertemente gobernados por las peripecias de la fortuna y por los encuentros fortuitos. (...) 11. Se aproximan con frecuencia a los sueños, en especial a los que satisfacen los deseos más profundos. 12. Los detalles descriptivos pueden ser numerosos, sensuales y visualmente vívidos. 13. El estilo suele ser elevado y no favorece el diálogo realista. 14. El *romance* "se ajusta con esmero a la moda del día y está forjado en el molde exacto de la sensibilidad de una época" (...)<sup>1</sup>.

Sin embargo, considero que en el análisis de los episodios no todos estos rasgos son especialmente relevantes. Voy a tener en cuenta en el análisis solo algunas de las características enumeradas por Riley, como las primeras dos, la cuarta y la quinta que hacen referencia a asuntos similares, las que hablan sobre los personajes. También son importantes los rasgos que se refieren a "las cuestiones morales", como a la presencia de la Providencia o al estilo.

El primer episodio es el que cuenta la historia de Marcela y de Grisóstomo. Es una historia de amor, o mejor dicho, cuenta la historia del enamoramiento de Grisóstomo y las consecuencias de este amor. Desde el principio sabemos que Marcela no tiene los mismos sentimientos hacia Grisóstomo.

Se podría interpretar este episodio como una prueba que Grisóstomo tiene que superar, pero que, sin embargo, no consigue hacerlo: "superar" el amor que siente por Marcela para poder vivir. Tanto el tiempo, como el espacio están sujetos a las normas empíricas. No hay ningún rasgo de lo sobrenatural en este episodio.

Ambos personajes parecen idealizados porque ambos son jóvenes, bellos, ricos, procedentes de familias acomodadas. Ninguno de los personajes se presenta como un arquetipo psicológico, manifestando cada uno rasgos complejos. Al principio, Grisóstomo puede parecer "más idealizado", una persona más noble que Marcela, más virtuoso porque era sensible, escribía canciones y su único "pecado" fue el haberse enamorado de alguien que no le correspondía los sentimientos. Ambrosio le hace una descripción muy idealizada: "Ése es el cuerpo de Grisóstomo, que fue único en el ingenio, solo en la cortesía, extremo en la

---

<sup>1</sup> E.C. Riley, *Introducción al Quijote*, Editorial Crítica, Barcelona, 2004, p.24.



gentileza, fénix en la amistad, magnífico sin tasa, grave sin presunción, alegre sin bajeza, y, finalmente, primero en todo lo que es ser bueno, y sin segundo en todo lo que fue ser desdichado.”<sup>2</sup>

Los amigos de Grisóstomo le hacen a Marcela un retrato poco favorecedor y la acusan de la muerte de Grisóstomo [“(…) y se murmura que ha muerto de amores de aquella endiablada moza de Marcela”<sup>3</sup>]. Ambrosio, el amigo de Grisóstomo, es el que retrata a la pastora de una forma profundamente negativa. [“(…) aquella enemiga mortal del linaje humano”<sup>4</sup>]. La pastora es presentada, al principio, como un ser egoísta que quiso herir a Grisóstomo por pura maldad. Sin embargo, al adentrarnos en la historia y al escuchar la versión de Marcela, nuestra visión sobre la historia y sobre los personajes cambia. La motivación de Marcela, expresada con mucho coraje, despierta la simpatía: ”Yo conozco, con el natural entendimiento que Dios me ha dado, que todo lo hermoso es amable; mas no alcanzo que, por razón de ser amado, esté obligado lo que es amado por hermoso a amar a quien le ama.”<sup>5</sup>

Llegamos a percibir a Grisóstomo como a un joven egoísta porque pretendía que una doncella le ame solo por el mero hecho de que él la ame a ella. Marcela prosigue con su razonamiento:

Y más, que podría acontecer que el amador de lo hermoso fuese feo, y siendo lo feo digno de ser aborrecido, cae muy mal el decir ”Quiérote por hermosa: hasme de amar aunque sea feo”. Pero, puesto que corran igualmente las hermosuras, (...) sería un andar las voluntades confusas y descaminadas, sin saber en el cuál habían de parar, porque, siendo infinitos los sujetos hermosos, infinitos habían de ser los deseos. Y, según yo he oído decir, el verdadero amor no se divide, y ha de ser voluntario, y no forzoso.<sup>6</sup>

Marcela demuestra mediante su intervención que el razonamiento de Grisóstomo era erróneo y que lo que éste pedía era imposible de conseguir. Pero Grisóstomo solo lo pide por ser un joven enamorado sin esperanzas que quiere hacer todo lo posible para conquistar a su amada. Es un ser sensible y desesperado, que sufre. Marcela, por no estar enamorada de él (o de cualquier otra persona) ve la situación de una manera más fría e incluso calculada. Es una situación moral sumamente complicada.

Se podría interpretar a Marcela como un personaje idealizado, en el sentido de prototipo de mujer independiente, en una época en la que no existía el concepto de feminismo. Ella solo quería ser libre, vivir libremente, constituyendo un tipo de personaje hacia el cual Cervantes manifiesta cierta preferencia, ya que lo había esbozado desde 1585, en su *Galatea*, al presentar a la pastora desamorada Gelasia. Cervantes presenta, como siempre, una misma realidad (en este caso el carácter de Marcela) desde varios puntos de vista: el de los amigos de Grisóstomo, el de Marcela misma, más tarde el de Don Quijote.

En cuanto a la intervención de la Providencia, ésta es menor que en otros episodios. Podríamos considerar la aparición de Marcela, justamente en el entierro de Grisóstomo como una intervención del destino. Respecto a lo que pasa antes del episodio en sí, pero sigue en este marco, el encuentro de don Quijote con otros caballeros que van justamente al mismo entierro también podría ser visto como una intervención de la Providencia. El final es trágico, pero triunfa la virtud de Marcela.

El segundo episodio cuenta una historia entrelazada de amor. Los personajes principales son Cardenio, Luscinda, Dorotea y don Fernando. Podría ser vista como una prueba, en el sentido más cruel de la palabra, que los enamorados tienen que superar. Cruel, porque hay un engaño en el medio. Es una historia complicada, con muchos niveles. Cardenio tiene que encontrar a su esposa, Luscinda, con la que se quería casar don Fernando, que era el esposo de Dorotea, a la que había engañado. Sin embargo, la historia tiene un final feliz.

Los personajes son jóvenes, bellos, ricos, nobles (salvo Dorotea) y virtuosos (salvo don Fernando, que carece de honestidad). Pero estos personajes son más complejos de lo que parece a primera vista. Como cualquier asunto elaborado por Cervantes, nada es lo que parece a primera vista. Cardenio huye a la sierra, decepcionado por la actitud de Luscinda y el engaño de don Fernando al que consideraba su amigo. Llega a tener ataques de locura pasajeros por el dolor que le causa esta traición. Dorotea también se huye, a causa del engaño de don Fernando. Las cosas tampoco son sencillas para don Fernando y Luscinda. Esta

<sup>2</sup> Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, Círculo de lectores, Barcelona, 2004, I, cap. XIII, p.158.

<sup>3</sup> *Ibidem*, I, cap. XII, p.140.

<sup>4</sup> *Ibidem*, I, cap. XIII, p.157.

<sup>5</sup> *Ibidem*, I, cap. XIII, p.167.

<sup>6</sup> *Idem*.

finge un desmayo en la ceremonia, y aunque se va con él, no lo hace de buen grado. Es muy interesante el hecho de que a Luscinda le gustaban los libros de caballerías. Hay otra referencia a los libros de caballerías: Dorotea se comporta con don Quijote como lo haría una doncella en un libro de caballerías.

Desde el principio, se observa la intervención de la Providencia en el encuentro de Cardenio con don Quijote porque Cardenio aparece justo cuando don Quijote decide buscarle. [“Pero hízolo mejor la suerte de lo que él pensaba ni esperaba (...)”<sup>7</sup>]. También en el encuentro de Cardenio con Dorotea en la sierra se observa “el destino”. Justamente dos partes de este “rectángulo amoroso” llegan a encontrarse en la sierra. Pero la culminación de la intervención del destino reside en la llegada a la venta de los mismos don Fernando y Luscinda.

Un rasgo *novel* que se observa en este episodio es la presencia de varios aspectos de la vida cotidiana: el hecho de que antes de contar su historia, Cardenio pide que le traigan algo de comer o la mención de las joyas de Dorotea. Y lo más gracioso, contrastando con los demás elementos *romance* del episodio, es que la ventera, cuando todos estaban muy contentos y emocionados, se alegra también, pero por el hecho de que van a pagarle los daños hechos por don Quijote.<sup>8</sup>

Los personajes creen en la Providencia. Hacen varias referencias a ésta. Por ejemplo, Cardenio, al encontrarse con don Quijote y Sancho: “Bien veo yo, señores, quienquiera que seáis, que el cielo, que tiene cuidado de socorrer a los buenos, y aun a los malos muchas veces, sin yo merecerlo me envía (...)”<sup>9</sup>

Cardenio hace varias referencias a la Providencia [“(...) mas no ha querido la suerte quitármela (...)”<sup>10</sup> o “(...) nos tuviese el cielo guardado”<sup>11</sup>] y se observa claramente que cree en el papel que está tiene en la vida de la gente.

También Dorotea menciona “el cielo” en sus intervenciones. Por ejemplo, cuando se encuentra con Cardenio y le pide que le cuente si sabe algo de su historia: “(...) si algo le había dejado bueno la fortuna”<sup>12</sup>. O cuando habla de lo que sucedió después del supuesto segundo matrimonio de don Fernando: “(...) podría ser que el cielo hubiese puesto aquel impedimento (...)”<sup>13</sup>. Luscinda también se refiere al “cielo”: “Notad como el cielo (...)”<sup>14</sup>.

Hay un juego de perspectivas que en otros relatos *romance* clásicos no se observa y esto ocurre con casi todos los episodios de Cervantes. Tenemos la historia de Cardenio y Dorotea, la de la princesa Micomicona, la historia inventada por el cura para justificarse y los protagonistas de este episodio asisten a otros relatos intercalados.

El tercer episodio se llama *El curioso impertinente* y narra la historia de dos amigos, Anselmo y Lotario. Es una historia de amor, o mejor dicho, hay dos historias de amor. Si en los episodios anteriores no se trataba de una prueba en el verdadero sentido de la palabra, aunque los acontecimientos podrían ser interpretados como tal, aquí hay una prueba verdadera: Anselmo quiere suponer a su esposa a una prueba para demostrar su virtud. Tampoco aquí encontramos rasgos de lo sobrenatural.

Los dos amigos son “ricos y principales”<sup>15</sup> y sobre Camila también se nos dice que es “doncella principal y hermosa (...) hija de tan buenos padres”<sup>16</sup>. La psicología de los personajes no es simple, como tampoco lo son los asuntos morales. En este episodio no interviene la Providencia. Como lo señala Riley en su libro, *Introducción al <<Quijote>>*, “cada giro del argumento es perfectamente plausible”<sup>17</sup>.

Los personajes no son monocordes y se observan varios rasgos psicológicos de ellos. En un primer instante, Lotario está indignado por la propuesta hecha por Anselmo, pero acaba aceptando. Se podría decir que es atormentado por la mera propuesta de su amigo. Se trata de un deseo difícil de explicar de Anselmo, que resulta más poderoso que la voluntad misma del personaje o que todos los argumentos racionales que

<sup>7</sup> *Ibidem*, I, cap. XXIII, p.284.

<sup>8</sup> Edwin Williamson, “Romance and Realism in the Interpolated Stories of the *Quixote*”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 2.1 (1982): 43-67, 1982, The Cervantes Society of America, p. 52.

<sup>9</sup> Miguel de Cervantes Saavedra, *ed. cit.*, I, cap. XXVII, p. 333.

<sup>10</sup> *Ibidem*, I, cap. XXIX, p.363.

<sup>11</sup> *Ibidem*, I, cap. XXIX, p.365.

<sup>12</sup> *Ibidem*, I, cap. XXVIII, p.356.

<sup>13</sup> *Ibidem*, I, cap. XXVIII, p.362.

<sup>14</sup> *Ibidem*, I, cap. XXXVI, p.467.

<sup>15</sup> *Ibidem*, I, cap. XXXIII, p. 411.

<sup>16</sup> *Idem*.

<sup>17</sup> E.C. Riley, *op.cit.*, p.103.

le da Lotario.<sup>18</sup> Camila prueba su virtud al principio, ni siquiera quería ser dejada sola con Lotario. Pero parece que sea “obligada” a pecar por el deseo de Anselmo, que es el que empuja la situación y a Camila, más allá de sus límites.

Es un episodio que no tiene ningún rasgo del *romance*, es el más realista de toda la colección. Se podría observar una similitud con los episodios de Avellaneda, sobre todo con el primero, el del *rico desesperado*: dos personas llegan a sufrir por el deseo de una tercera y el final es trágico en ambos casos.

El siguiente episodio cuenta la historia del cautivo y de Zoraida-Maria. Es un *romance* bizantino y como cualquier *romance* de este tipo cuenta una historia de amor y las pruebas por las que tienen que pasar los enamorados. No hay ningún rasgo de sobrenatural en esta historia. Los personajes son ricos y bellos y no son monocordes. Como en ninguno de los episodios de Cervantes, no se trata de un *romance* tradicional. Las cuestiones morales no son simplificadas y aunque no se nos menciona explícitamente el final, podríamos pensar que es uno feliz. En este episodio se observa claramente la intervención de la Providencia, sobre todo al relacionarlo con la llegada a la venta del hermano del cautivo junto con su hija, Clara.

Se acentúa la belleza extraordinaria de Zoraida, en comparación con Dorotea y Luscinda, ambas sumamente hermosas: ¡(...) descubrió un rostro tan hermoso, que Dorotea la tuvo por más hermosa que a Luscinda, y Luscinda por más hermosa que a Dorotea, y todos los circustantes conocieron que si alguno se podría igualar al de las dos era el de la mora, y aun hubo algunos que le aventajaron en alguna cosa!<sup>19</sup>

El cautivo también cree en el poder de la fortuna en el destino de las personas al hablar de un compañero suyo, soldado: “(...) su suerte le trujo a la galera (...)”<sup>20</sup> como en otras ocasiones [“Mas quiso nuestra buena suerte (...)”<sup>21</sup>; “No fueron tan vanas nuestras oraciones, que no fuesen oídas del cielo (...)”<sup>22</sup>; “(...) quiso nuestra ventura (...)”<sup>23</sup>]. Se observa la intervención de la Providencia en el hecho de que don Fernando y sus camaradas conocían a este compañero del cautivo, don Pedro de Aguilar y por consiguiente, reaccionan al escuchar su nombre. También cuando llegan a tierra, se encuentran justamente con un tío de uno de los mozos. El cautivo es un personaje que pasa por muchas aventuras, pero que sin embargo, no renuncia a la esperanza de una suerte mejor: “(...) buscaba otra esperanza que me sustentase, aunque fuese débil y flaca.”<sup>24</sup> Es interesante el hecho de que el cautivo menciona a “un soldado español llamado tal de Saavedra”<sup>25</sup> lo que nos lleva a pensar en el autor mismo del libro, Miguel de Cervantes. Además, Riley menciona en su libro, *Introducción al Quijote*, que Cervantes “aprovecha muchas de sus experiencias personales en el norte de África” para la realización de este episodio.<sup>26</sup> Por lo tanto, la mención de Saavedra en el episodio del cautivo podría ser un argumento a favor de la afirmación de Riley. El cautivo demuestra su lealtad cuando se le da la oportunidad de escaparse, pero solo quiere hacerlo si lo logran todos.

Zoraida posee también otras cualidades además de su belleza. El cautivo subraya su virtud en varias ocasiones. A pesar de ser mora, es cristiana en el fondo del corazón y esto se observa desde el principio, cuando escucha su nombre árabe y contradice rápidamente al cautivo diciendo: “¡No, no *Zoraida: María, María!*”<sup>27</sup>. Solo cuando el cautivo cuenta sobre las cartas que había mandado y al seguir leyendo la historia observamos el deseo de Zoraida de poder vivir su religión en paz y todos los peligros por los que pasó para conseguirlo. Pero, se observa una dualidad: hay dos grandes amores en su alma, el de su padre y el de la religión. Incluso cuando está a punto de irse, defiende a su padre y quiere que no se le haga ningún daño, como tampoco a los otros moros. El momento más emocional es cuando su padre se entera de la verdad y decide arrojarle al mar. Su final no es trágico, porque logran salvarlo.

La presencia del dinero es un rasgo del *novel*, como lo es también la presencia de las joyas de Zoraida y la descripción que se le hace, cuando va “vestida” con todas sus joyas: “(...) solo diré que más

---

<sup>18</sup> *Ibidem*, p.103.

<sup>19</sup> Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote*, ed.cit., I, cap.XXXVII, p.483.

<sup>20</sup> *Ibidem*, I, cap. XXXIX, p. 502.

<sup>21</sup> *Ibidem*, I, cap. XLI, p.530.

<sup>22</sup> *Ibidem*, I, cap. XLI, p.531.

<sup>23</sup> *Ibidem*, I, cap. XLI, p.532.

<sup>24</sup> *Ibidem*, I, cap. XL, p.506.

<sup>25</sup> *Ibidem*, I, cap. XL, p.507.

<sup>26</sup> E.C. Riley, *op.cit.*, p.105.

<sup>27</sup> Miguel de Cervantes Saavedra, ed.cit., I, cap. XXXVII, p.483.

perlas pendían de su hermosísimo cuello, orejas y cabellos que cabellos tenía en la cabeza. En las gargantas de los sus pies (...) traía dos *carcajes* (...) de purísimo oro, con tantos diamantes engastados (...)<sup>28</sup>

La descripción de esta escena continúa y aunque contiene muchos detalles, resulta difícil poder visualizar tanto lujo.

El quinto episodio de la Primera Parte cuenta la historia de la sobrina del cautivo, doña Clara y don Luis. Desde el principio se observa la intervención de la Providencia, porque doña Clara y su padre llegan a la venta justamente cuando acaba el cautivo su historia. Los dos hermanos se encuentran y se abrazan después del cuento del cura e incluso don Quijote las percibe como “extraños sucesos”<sup>29</sup>. Pero esta no es la única intervención de este tipo porque después del encuentro de los dos hermanos, a la venta llega don Luis, el enamorado de doña Clara. Y una vez más se observa la actuación del destino porque a la venta llegan los que buscaban a don Luis por órdenes de su padre. Don Luis también cree en el poder del destino, se observa esto en lo que les dice a los que le buscaban: “Eso será como yo quisiere o como el cielo lo ordenare”<sup>30</sup>.

El episodio cuenta una historia de amor. Los protagonistas son jóvenes, bellos, ricos, de buenas familias, Doña Clara es la hija de un oidor y don Luis es “señor de lugares”<sup>31</sup>. Son virtuosos, no sobrepasan ninguna barrera moral. Doña Clara ni siquiera le ha hablado a don Luis, son muy tímidos en sus interacciones. Don Luis se viste de “mozo de mulas”<sup>32</sup> para poder seguir a su amada. Los personajes no presentan la misma profundidad psicológica que los demás, pero ambos son igualmente sensibles. Una razón posible sería que son mucho más jóvenes. La cuestión moral es más sencilla y hay menos obstáculos en el camino de los protagonistas. Su historia es la de un amor puro entre dos jóvenes inocentes. Es tan pura que incluso Dorotea no puede evitar la risa al escucharla y al escuchar sobre todo los temores de la joven. No se nos cuenta explícitamente el final de la historia, pero lo podemos sospechar.

El último episodio de la Primera Parte cuenta la historia de Leandra. Es un episodio pastoril. La protagonista es descrita al principio por el cabrero que narra también su historia: “(...) de tan estremada hermosura, rara discreción, donaire y virtud, que el que la conocía y la miraba se admiraba de ver las estremadas partes con que el cielo y la naturaleza la habían enriquecido.”<sup>33</sup>

Pero el cabrero también le acusa a Leandra de su infelicidad, no le hace solamente un retrato halagador, por los motivos que siguen. El narrador de la historia, que, nos enteramos más adelante, se llama Eugenio, era uno de los pretendientes de Leandra. Eugenio también se describe a sí mismo: “(...) limpio en la sangre, en la edad floreciente, en la hacienda muy rico y en el ingenio no menos acabado.”<sup>34</sup>

No era el único pretendiente de Leandra, la cuestión moral es más complicada. Había también otro pretendiente, Anselmo. Pero, en la aldea llega Vicente de la Roca. Este la seduce, Leandra se va con él y Vicente le roba todo lo que esta tenía, para después abandonarla en una cueva. Vicente no le roba sin embargo su honor, lo que incluso para Eugenio resulta poco creíble. Leandra acaba en un monasterio y sus pretendientes se hacen cabreros (Eugenio) o pastores (Anselmo) y llegan a vivir, como Eugenio mismo lo dice, “en la pastoral Arcadia”<sup>35</sup>.

El hecho de que los pretendientes de Leandra lleguen a vivir en una Arcadia, como pastores y cabreros es un importante rasgo del *romance*. Pero, en esta historia se nos menciona también el dinero o las joyas, lo que constituye un rasgo del *novel*. Se observa menos la intervención de la Providencia en este relato que en otros episodios.

La psicología de los personajes no es simple. Leandra llega a pecar (aunque ella sostiene que no le han robado el honor, huirse con un hombre seguía siendo un pecado y era un hecho que afectaba por lo tanto el honor de una dama) a causa de los encantos de Vicente y, se nos dice más adelante, a causa de su edad (y por consiguiente, su ingenuidad). Eugenio parece no guardarle rencor, aunque se lee la tristeza en su relato.

---

<sup>28</sup> *Ibidem*, I, cap. XLI, p.520.

<sup>29</sup> *Ibidem*, I, cap. XLII, p.546.

<sup>30</sup> *Ibidem*, I, cap. XLIII, p.562.

<sup>31</sup> *Ibidem*, I, cap. XLIII, p.549.

<sup>32</sup> *Ibidem*, I, cap. XLIII, p.552.

<sup>33</sup> *Ibidem*, I, cap. LI, p.631.

<sup>34</sup> *Idem*.

<sup>35</sup> *Ibidem*, I, cap. LI, p.636.

La Segunda Parte comienza con el episodio de las bodas de Camacho. Se trata de una historia de amor, pero también se trata de una prueba, como se verá más adelante. Los protagonistas son Camacho, Quiteria y Basilio. Aun antes del comienzo propiamente dicho de la historia se observa un rasgo *novel*: la presencia de la riqueza. Uno de los labradores con los que se encuentra don Quijote le invita a “una de las mejores bodas y más ricas”<sup>36</sup>.

Los personajes no se acercan a los arquetipos psicológicos. Sobre Camacho se nos dice que es rico: “él, el más rico de toda esta tierra”<sup>37</sup> y sobre Quiteria que es “la más hermosa que han visto los hombres”<sup>38</sup>. Ambos son labradores y jóvenes, ya que Quiteria tiene dieciocho años y Camacho, veintidós. Pero no se trata de una historia tradicional de amor, porque un vecino de Quiteria, Basilio, que era pobre, se había enamorado de ella y ella de él. Sin embargo, el padre de Quiteria decide casarla con Camacho.

Después de enterarse de la decisión del padre, Basilio cambia y llega a parecerse con Cardenio, de la Primera Parte, por andar “pensativo y triste”<sup>39</sup> y hablar solo.

La descripción de la novia hecha por Sancho es graciosa, pero se subraya de esta forma la belleza de Quiteria, como la elegancia de sus hábitos. Sancho hace referencia a sus joyas, otros rasgo *novel*: Quiteria llevaba perlas y anillos de oro.

La interrupción de Basilio es sumamente teatral, (incluso a Sancho se le parece que Basilio habla demasiado, siendo herido como lo era) pero le ayuda a cumplir con su deseo, que era el de casarse con su amada Quiteria. En una de sus intervenciones, se observa como Basilio cree en la Providencia: “(...) con el claro entendimiento que el cielo quiso darme (...)”<sup>40</sup>. Por el sacrificio que hace Camacho de seguir con las bodas aun sin ser suyas y después de la burla, se nos revela el carácter noble de éste. Pero Basilio y Quiteria no aceptan “el regalo” y se van. El final de la historia es feliz, aunque no para todos.

El siguiente episodio es el de los rebuznadores. Este no cuenta una historia de amor, pero podría ser visto como una aventura. El episodio habla sobre dos regidores, el uno que había perdido un asno y el otro que se ofrece a ayudarlo. Van a buscarlo y deciden rebuznar para que el asno les responda y así poder encontrarlo. Lo gracioso es que andan encontrándose el uno al otro a causa de los rebuznos porque el asno estaba muerto.

La intervención positiva de la providencia que actúa en los episodios de tipo *romance* está, aquí, suplantada, en opinión de su narrador, por una intervención diabólica: “(...) y el diablo, que no duerme, como es amigo de sembrar y derramar rencillas y discordia por doquiera, levantando caramillos en el viento y grandes quimeras de nonada (...)”<sup>41</sup>

La intervención de la Providencia se observa en el encuentro que tiene don Quijote con los rebuznadores después de dejar la venta. Los rebuznadores escuchan el discurso de don Quijote, como también las palabras de Sancho, pero cuando éste empieza a rebuznar, “los del escuadrón”<sup>42</sup> malinterpretan este gesto y el episodio hubiera acabado en una lucha si los dos protagonistas del libro no hubieran huido y si los rebuznadores no se hubieran contentado con esto.

No hay mucha descripción ni se puede comentar mucho acerca de la psicología de los personajes, ya que no tenemos protagonistas propiamente dichos del episodio. Y los dos alcaldes del principio, que son los únicos personajes individualizados, intervienen poco para poder formarnos una opinión. Lo que resulta especialmente curioso es el motivo por el que se ha llegado a esta situación, porque no se nos explica más que por la afirmación comentada anteriormente.

El tercer episodio de la Segunda Parte es el que cuenta la historia de doña Rodríguez. La dueña cuenta primero su historia, que es una triste y luego la de su hija, que ha sido engañada. Si nos referimos al capítulo en el que aparece Tosilos, hablamos sobre una prueba que tiene que superar y que aparentemente lo hace, pero más adelante nos enteramos de que la historia no ha acabado con un final feliz.

---

<sup>36</sup> *Ibidem*, II, cap. XIX, p.853.

<sup>37</sup> *Idem*.

<sup>38</sup> *Ibidem*, II, cap. XIX, p.854.

<sup>39</sup> *Ibidem*, II, cap. XIX, p.856.

<sup>40</sup> *Ibidem*, II, cap. XXI, p.879.

<sup>41</sup> *Ibidem*, II, cap. XXV, p.916.

<sup>42</sup> *Ibidem*, II, cap. XXVII, p.941.

Doña Rodríguez le hace una descripción muy idealizada a su hija: “(...) creció mi hija, y con ella todo el donaire del mundo. Canta como una calandria, danza como el pensamiento, baila como una perdida, lee y escribe como un maestro de escuela y cuenta como un avariento.”<sup>43</sup>

Y prosigue con alabar su virtud y su juventud (solo tiene dieciseis años). Como Leandra, ésta había pecado, porque un labrador rico se había enamorado de ella. Doña Rodríguez quiere salvar a su hija y acude a don Quijote como lo haría en un libro de caballerías una doncella menesterosa,<sup>44</sup> llamándole “valeroso caballero” (II, cap. LII, p.1151) y toda su petición está hecha en el lenguaje típico de esa literatura. Como lo señala Riley, este episodio es el que más se parece a lo que don Quijote imagina ser y entiende por aventuras de los caballeros andantes.<sup>45</sup> Hay una dueña en este caso, no doncella, aunque indirectamente se trata de una doncella también, que pide ayuda a un caballero andante, en el lenguaje específico y “hay” un duelo entre el caballero andante y el que la había engañado.

La situación es compleja, doña Rodríguez le había pedido primero ayuda al Duque, pero este no la ayuda. El dinero, rasgo del *novel*, es el que indirectamente impide la resolución del caso. Aunque don Quijote acepta el pedido de la dueña, el Duque sigue interviniendo y complica la situación inicial. Él es el que habla con su lacayo para hacerse pasar por el que había ofendido a la doncella.

El hecho de que Tosilos se enamore de la hija de doña Rodríguez podría ser visto como una intervención de la Providencia, para así estropearle los planes al Duque, aunque no del todo, como se verá más adelante. El duelo nunca ocurre, porque Tosilos decide rendirse antes de luchar. En esto el episodio deja de parecerse a lo que don Quijote había imaginado. Todos saben que Tosilos no es el que verdaderamente había engañado a la hija de doña Rodríguez, salvo don Quijote y Sancho que acusan a los encantadores que le quieren hacer daño. Sin embargo, la hija de doña Rodríguez quiere casarse con Tosilos: “Seáse quien fuere este que me pide por esposa, que yo se lo agradezco, que más quiero ser mujer legítima de un lacayo que no amiga y burlada de un caballero, puesto que el que a mí me burló no lo es.”<sup>46</sup>

De hecho, se ve que a la hija de doña Rodríguez no le importa tanto si el que será su esposo es exactamente el que la engañó, sino que recupere su “honra”.

A pesar del final aparentemente dichoso, unos capítulos más tarde nos enteramos de que el Duque ha intervenido, dándole a Tosilos “cien palos por haber contravenido a las ordenanzas”<sup>47</sup>; doña Rodríguez se fue y su hija llegó a entrar en un monasterio. Un final no esperado y poco feliz para los protagonistas de esta historia.

Se observa muy poco la intervención de la Providencia, salvo en el caso del enamoramiento de Tosilos y en su encuentro con don Quijote, mucho después de la “resolución” del episodio.

El cuarto episodio de la Segunda Parte es el que cuenta la historia de la hija de Diego de la Llana. Es, como lo afirma Riley, una “interesante versión embrionaria de una novela corta romántica”.<sup>48</sup> El episodio es muy breve. La situación de los protagonistas no es igualmente complicada que en el resto de los episodios. Los personajes son jóvenes y ricos y solo quieren gozar de un poco de libertad. Aquí tampoco se observa la intervención de la Providencia. Los personajes no están muy detalladamente caracterizados, pero su historia despierta la emoción en el lector. Tampoco observamos rasgos de lo sobrenatural.

La descripción de la joven doncella remite a elementos del *novel* e indica el estado social y económico de la doncella, se acentúa la presencia de las joyas y de las telas finas que no eran llevadas sino por la aristocracia:

(...) recogidos los cabellos con una redecilla de oro y seda verde, hermosa como mil perlas. Miráronla de arriba abajo y vieron que venía con unas medias de seda encarnada con ligas de tafetán blanco y rapacejos de oro y aljófár; los greguescos eran verdes, de tela de oro, y una saltaembarca o ropilla de lo mismo suelta, debajo de la cual traía un jubón de tela finísima de oro y blanco (...) y en los dedos, muchos y muy buenos anillos.<sup>49</sup>

---

<sup>43</sup> *Ibidem*, II, cap. XLVIII, p.1114.

<sup>44</sup> E.C. Riley, *op.cit.*, p.124.

<sup>45</sup> *Idem*.

<sup>46</sup> Miguel de Cervantes Saavedra, *ed.cit.*, II, cap. LVI, p.1188-1189.

<sup>47</sup> *Ibidem*, II, cap. LXVI, p.1280.

<sup>48</sup> E.C. Riley, *op.cit.*, p.125.

<sup>49</sup> Miguel de Cervantes Saavedra, *ed.cit.*, II, cap. XLIX, p.1124.

Por el hecho de que iba vestida de hombre, la hija de don Diego de la Llana se parece a Dorotea, que tampoco iba vestida de mujer. Su belleza también la asemeja a todas las protagonistas de los episodios de Cervantes.

Los hábitos de su hermano representan también un rasgo *novel*: “No traía sino un faldellín rico y una mantellina de damasco azul con pasamanos de oro fino”<sup>50</sup>.

El quinto episodio de la Segunda Parte tiene como protagonista a Ana Felix, la hija de Ricote. El episodio narra la historia de Ricote y del amor de su hija con don Gregorio. Riley afirma que se trata de un “*romance* de aventuras”<sup>51</sup> y observa algunos elementos de éste:“(…) la persecución por los altos mares, la doncella vestida de capitán moro, su amante disfrazado en el harén (...) la providencial aparición de Ricote en el momento justo.”<sup>52</sup>

El episodio trata un situación difícil, Ricote y su hija debían ser expulsados de España, don Gregorio la sigue, poniendo en peligro su vida. Ricote cuenta sus aventuras y se observa la intervención de la Providencia primero en el hecho de que se encuentra con Sancho, cuando ninguno de los dos se lo esperaba. La presencia de la comida es un rasgo *novel*.

Pero no solo su amado iba vestido de mujer, también Ana Felix se había vestido de hombre, al principio piensan que es “turco de nación o moro o renegado”<sup>53</sup>. Después empieza a contar sus aventuras. Ana Felix menciona también unas joyas y el dinero (rasgo *novel*). Los dos enamorados son muy bellos y nobles, como nos revela el relato de la protagonista.

Se observa otra vez la intervención de la Providencia en la aparición de Ricote en el momento en el que su hija había acabado la historia.<sup>54</sup> Su vida y sus lágrimas emocionan al general y al virrey, como también a los lectores.

El destino interviene también en la llegada de don Gregorio a la playa, que alegra a todos. Su llegada está anunciada por don Antonio: “¡Albricias, señor don Quijote, que don Gregorio y el renegado que fue por él está en la playa!”<sup>55</sup>. Se menciona otra vez el dinero al final de la historia, cuando Ricote le ofrece “mil escudos”<sup>56</sup> a don Gregorio, pero este no los acepta.

La historia de los tres protagonistas emociona a los lectores. No se trata de una situación sencilla, ni tampoco los personajes están contruidos de esta forma. No se observa ningún rasgo de lo sobrenatural, tanto el tiempo como el espacio están sujetos a las normas empíricas.

El último episodio de la Segunda Parte cuenta la historia de Claudia Jerónima. Es una historia trágica de amor. La situación moral es complicada. Los elementos del *romance* se mezclan con los del *novel*. La intervención de la Providencia se observa desde el principio, cuando Claudia Jerónima se encuentra con Roque, a quien buscaba. Las acciones de Claudia Jerónima son la causa de su propia desgracia porque es ella la que malinterpreta la realidad y le dispara al que le había prometido de ser su esposo.

La escena del encuentro de don Vicente es una escena muy realista y dura, aparece la sangre y se nos da a entender que don Vicente no sobrevivirá: “Llegaron al lugar donde le encontró Claudia y no hallaron en él sino recién derramada sangre; (...) debía de ser don Vicente, a quien sus criados o muerto o vivo llevaban o para curarle o para enterarle. (...) con cansada y debilitada voz rogaba que le dejaran allí morir, porque el dolor de las heridas no consentía que más adelante pasase.”<sup>57</sup>

Las escenas que presentan el momento en el que Claudia Jerónima se entera de la verdad y lo que hace después son especialmente conmovedoras. Las palabras de la protagonista reflejan su dolor inmenso:

¡Oh cruel e inconsiderada mujer – decía –, con qué facilidad te moviste a poner en ejecución tan mal pensamiento! ¡Oh fuerza rabiosa de los celos, a qué desesperado fin conducís a quien os da acogida en su pecho! ¡Oh esposo mío, cuya desdichada suerte, por ser prenda mía, te ha llevado del tálamo a la sepultura!”<sup>58</sup>

---

<sup>50</sup> *Ibidem*, II, cap. XLIX, p.1128.

<sup>51</sup> E.C. Riley, *op.cit.*, p.126.

<sup>52</sup> *Idem*.

<sup>53</sup> Miguel de Cervantes Saavedra, *ed.cit.*, II, cap. LXIII, p.1257.

<sup>54</sup> E.C. Riley, *op.cit.*, p.126.

<sup>55</sup> Miguel de Cervantes Saavedra, *ed.cit.*, II, cap. LXV, p.1271.

<sup>56</sup> *Ibidem*, II, cap. LXV, p.1274.

<sup>57</sup> *Ibidem*, II, cap. LX, p.1225.

<sup>58</sup> *Ibidem*, II, cap. LX, p.1226-1227.

El personaje no es reducido a un arquetipo psicológico. Claudia Jerónima se da cuenta de gravísimo error, pero es ya demasiado tarde. Decide renunciar a la vida mundana para hacerse monja.

El primer episodio de Avellaneda, el del *Rico desesperado*, presenta una historia de amor y parecería, a primera vista, que ésta sea la clave en la que tiene que ser leído el episodio. Por lo tanto, según esta primera característica pertenecería al *romance*. La siguiente característica del *romance* presentada por Riley es la existencia de una búsqueda, un viaje o una prueba a superar. El personaje principal, Japelín, tiene que superar una primera prueba – cuando decide volver a la vida mundana después de entrar a ser dominicano. Una prueba que no supera. Después de casarse, su matrimonio tiene que pasar la prueba “del soldado”. Es decir, el hecho de que acogen al soldado se transforma en una prueba para ambos y por consiguiente para el matrimonio. Pero no la consiguen superar, el soldado es el que destruye el matrimonio y la felicidad de los protagonistas. Japelín y su mujer no están idealizados, no aparecen como modelos a seguir, aunque sí son jóvenes y bellos, Japelín es rico y tiene una cierta posición en la sociedad. No hay un final feliz porque los dos han cometido grandes pecados, pero podríamos considerar que triunfa la virtud – los dos no podrían seguir viviendo felices después de lo que habían hecho. Los asuntos morales no están simplificados, aparecen los dos atormentados por la situación en la que están y por las decisiones que han de tomar, que, hacia el final de la historia se hacen cada vez más difíciles. Sus acciones no están gobernadas por la Providencia, son el resultado claro de sus opciones. En este episodio hay algunos elementos *romance*, pero, desde mi punto de vista, el episodio no pertenece al género *romance* porque el episodio representa la degradación de la leyenda mitológica de Amfitrion trasladada en el ambiente de la vida cotidiana del 1600.

El segundo episodio, el de los *Felices amantes*, presenta una historia de amor pero también las aventuras por las que pasan los enamorados para esconderse y vivir su amor en paz. Los dos se mudan de una ciudad a otra hasta regresar a su ciudad. Teniendo en cuenta estos aspectos, la historia se parece a una historia bizantina. Los enamorados tienen que superar una prueba, pero, a diferencia de Japelín y su mujer, los personajes de esta historia logran superar su prueba porque se arrepienten de sus pecados. Aparece en esta historia lo sobrenatural, cuando la Virgen le habla a la priora, después de regresar al convento. Además, como otro ejemplo de la aparición de lo sobrenatural en esta historia, la realidad no está sujeta a las normas empíricas: mientras que Luisa vive con su enamorado, la Virgen toma su apariencia y su lugar en el convento, gracias a la oración que Luisa hace antes de irse. De este modo, cuando la priora vuelve, puede retomar su vida sin que nadie sepa algo de lo que sucedió. Este acontecimiento le sorprende también a su antiguo enamorado, que se queda indignado por este hecho, pero nada puede hacer para convencer a una monja con la que habla de lo que verdaderamente ha sucedido. Es como si nunca hubiera pasado nada entre los dos. Los personajes son idealizados al final, porque llegan a ser considerados ejemplos a tomar. Los asuntos morales no están simplificados. Triunfa la virtud y hay también un final feliz, aunque no el clásico final feliz de las historias pertenecientes al *romance*. El final es feliz porque los dos personajes principales se dan cuenta del camino que verdaderamente deben seguir en la vida y lo hacen cuando no todavía no es demasiado tarde para salvarse. El episodio se acerca al sueño o a un milagro, debido a esa intervención de la Virgen. Es una intervención muy importante, el episodio está construido según el modelo de un milagro de la Virgen, que ha sido narrado también por Berceo en su libro *Milagros de Nuestra Señora*. Pueda parecer que el destino de los personajes es el resultado de sus acciones y su salvación – de las penitencias, pero sin esta intervención fundamental, los protagonistas no se podrían haber salvado.

## 2 El papel moralizador de los episodios

En Cervantes no podemos hablar del papel moralizador de los episodios porque su intención es distinta. En su artículo, “La ética del *Quijote* y la función de los episodios intercalados”, Neuschäfer afirma que se puede hablar de una ética de los episodios, “una ética de la solidaridad”.<sup>59</sup> Además, subraya el optimismo que traspassa en todos los episodios.<sup>60</sup> Cervantes no minimiza los defectos de las personas, no los rechaza, transmite mediante sus episodios la idea de que en casos difíciles, en los que parece que no se

<sup>59</sup> Hans-Jörg Neuschäfer, *La ética del Quijote y la función de los episodios intercalados*, AISO. Actas V (1999), p.41.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p.41.



encuentra una solución es muy importante poder pedir ayuda y poder darla cuando se necesite.<sup>61</sup> Sin eliminar la libertad del individuo, o minimizar sus poderes, su fuerza, Cervantes transmite la idea de que es muy importante, además de basarse en las fuerzas propias, darse cuenta cuando no se puede enfrentar una situación sin la ayuda de los demás<sup>62</sup>.

Esto se observa en los episodios. Hay personajes que a causa de su soberbia llegan a tener un final trágico, como también hay personajes que tienen un final feliz con la ayuda de otras personas. En el primer episodio, Grisóstomo podría haber superado el dolor con la ayuda de sus amigos. Dorotea, Cardenio, Luscinde y don Fernando llegan a tener un final feliz porque de una forma u otra se ayudan. Camila hubiera podido “sobrepasar” la prueba de su marido si este la hubiera ayudado.<sup>63</sup> El cautivo y Zoraida se ayudan el uno al otro. Podemos sospechar que también el oidor ayuda a don Luis. Y Eugenio y Anselmo se consuelan el uno al otro. Basilio ayuda a Quiteria a liberarse de la boda de Camacho. El alcalde también había ayudado al otro a buscar su asno. Doña Rodríguez pide ayuda a don Quijote y hubiera tenido un final feliz si el Duque no se hubiera intrometido. La hija de don Diego de la Llana tiene a su hermano. Ana Félix a don Gregorio y a su padre. Y Claudia Jerónima actúa independientemente y llega a perderlo todo.

En los episodios de Avellaneda, el tema religioso es muy importante. El destino de los personajes es influenciado por su respeto (o falta de ello) al dogma religioso. Los episodios llegan a ser, a diferencia de los de Cervantes, moralizadores; lo principal era que las historias moralizaran a los oyentes. Ambos episodios acaban con una moraleja explícita, lo que Cervantes nunca hizo con ninguno de sus episodios, porque su intención no era la de enseñar, sino de transmitir un mensaje distinto.

El episodio del rico desesperado es un episodio moralizador, que actúa como catarsis, es un *exemplum* negativo, demuestra lo que no se debe hacer si no se quiere llegar al final al cual han llegado los protagonistas. El episodio se parece a una predica, y de hecho termina como una, con una enseñanza, una moraleja. El canónigo explica el sentido del cuento y el mensaje con el que se tienen que quedar los lectores:

(...) porque muy de temer es el fin triste de todos los interlocutores desa tragedia; pero no podrán tenerle mejor (moralmente hablando) los principales personajes della habiendo dejado el estado de religiosos que habían empezado a tomar, pues, como dijo bien el sabio prior al galán cuando quiso salirse de la religión, por maravilla acaban bien los que la dejan.<sup>64</sup>

Se acentúa una vez más la cuestión moral y se retoman las palabras del prior para subrayar que ninguna persona que “sale de la religión” puede acabar bien. Sin embargo, el siguiente episodio matiza esta cuestión y no pretende solo despertar el miedo en los lectores sino la esperanza de que, aun en el momento en el que pensamos que lo hemos perdido todo, hay esperanza.

En el segundo episodio, el ermitaño hace un comentario que podría parecerse a una moraleja implícita, antes de que el episodio acabe. La presencia de estas moralejas, tanto aquí como en el episodio anterior se justifica no solo por la intención del escritor, sino también dentro de la historia, porque los narradores son unos personajes religiosos, aquí la historia de los felices amantes es contada por un ermitaño, resulta verosímil que haya una moraleja:

(...) más hay que espantarse de los pecados que deja de hacer el alma a quien desampara su divina misericordia que de los que comete; que eso, dice David, vocean los demonios, enemigos de nuestra salvación, al hombre que llega a tal miseria, tomando ánimo por ello de perseguirle, y prometiéndose vencerle en todo género de vicios<sup>65</sup>

Cuando Luisa se vuelve hacia Dios, después de todo lo que hizo, se menciona cómo obró Dios, “como aquel que la quería dejar por ejemplo de penitentes”.<sup>66</sup> Lo podríamos interpretar como una versión femenina del “hijo pródigo”. La acusación de la Virgen es muy poderosa y despierta el miedo en el alma de

---

<sup>61</sup> *Idem*.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p.40.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p.41.

<sup>64</sup> Alonso Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Editorial Juventud, Barcelona, 1980, cap. XVI, p. 166-167.

<sup>65</sup> *Ibidem*, cap. XVI, p. 178.

<sup>66</sup> *Ibidem*, cap.XIX, p. 188.

los creyentes, pero es más poderosa que cualquier moraleja explícita, porque después la Virgen revela su gran bondad, en haberle pedido a su Hijo que perdonara a esa priora que había llegado a ser una mujer de malas costumbres. Se subraya así que Dios lo puede perdonar todo, si el pecador siente remordimiento verdadero:

Con todo, para que eches de ver que es infinitamente mi Hijo más misericordioso que tú mala, y que sabe más perdonar que ofenderle todo el mundo, y que no quiere la muerte de los pecadores, sino que se conviertan y vivan, le he yo rogado por tu reparo (obligada de las fiestas, solemnidades y rosarios que en honra mía celebraste, festejaste y me rezaste cuando eras la que debías), sin que tú lo merezcas; y él, como piadosísimo que es, ha puesto tu causa en mis manos; y yo, por imitarle en cuanto es hacer misericordias, deseando verificar en ti el título que de Madre de ellas me da la Iglesia, como a él se lo da de Padre de tan grande atributo, he hecho por ti lo que no piensas ni podrás pagarme aunque vivas dos mil años y los emplees todos en hacerme los servicios que me solías hacer en los primeros años de tu profesión.<sup>67</sup>

La Virgen le perdona los pecados y le da otra oportunidad de reparar lo que hizo, aunque se dice claramente que su pecado ha sido muy grande. Esto despierta la esperanza en las almas de los creyentes porque refleja que, al fin y al cabo, cada uno de nosotros puede encontrar el camino justo si verdaderamente lo queremos.

También Don Gregorio recibe la oportunidad de salvación. Éste escucha un sermón, luego se confiesa, se hace peregrino y finalmente llega a su patria para hacerse religioso en la misma religión de Luisa. Ambos personajes se salvan gracias a la religión, que es según este episodio el verdadero amor, el único que merece ser vivido y el único que eleva el espíritu humano a las más altas cumbres. De hecho, en este episodio se trata de una doble historia del hijo pródigo que encuentra el camino a la salvación.

Uno de los canónigos se ve profundamente impresionado con la historia y se acuerda de que había leído otra “igual a ella en la sustancia”<sup>68</sup> en un milagro. El canónigo quiere subrayar la veracidad del episodio. Después de escuchar la historia, este canónigo manifiesta su intención de ser muy devoto de esa cofradía.

El episodio de los felices amantes es desde mi punto de vista más impactante que el anterior, porque demuestra la misericordia de la Virgen, que incluso unos pecadores tan grandes como la priora y Don Gregorio pueden encontrar la salvación. Se retoma el tema del abandono a la religión, pero aquí, por haberse arrepentido a tiempo, el final es feliz, a diferencia de la primera historia. Se matiza la cuestión de los pecados por amor o por no obedecer los estamentos, porque es muy probable que, si los protagonistas del primer episodio se hubieran arrepentido a tiempo, no habrían acabado como lo hicieron.

### 3 El tema amoroso

En los episodios cervantinos se presentan varias facetas del amor. En el primer episodio aparece el amor como condena, pero no como pecado (como en Avellaneda). El amor es el que lleva a Grisóstomo a la muerte. Pero no es el amor el único culpable de su destino, sus ideas sobre el amor tienen también la culpa de ello.

En el segundo episodio se nos presenta un rectángulo amoroso, pero que se resuelve felizmente gracias al amor que las protagonistas sentían por sus amados. El tercer episodio se parecería con los episodios de Avellaneda, porque el amor es como un pecado que los lleva a los tres a un desenlace trágico. Tanto en el *Curioso impertinente* como en el episodio del *Rico desesperado* dos personajes sufren a causa del deseo inexplicable de un tercer personaje. En ambos casos se trata de la transgresión de una norma: la de la fidelidad en el matrimonio. La historia del cautivo y de Zoraida, como la de doña Clara y don Luis presentan un amor puro, el amor como salvación. El último episodio de la Primera Parte presenta el amor como engaño y causa de la perdición. En este último episodio, la presentación del tema amoroso se parece a la de Avellaneda. El amor, o el engaño amoroso lleva a Leandra a perder su honor, su virtud, lo más preciado para una doncella.

---

<sup>67</sup> *Ibidem*, cap. XIX, p. 191.

<sup>68</sup> *Ibidem*, cap. XXI, p. 205.

En la Segunda Parte, el primer episodio revela el amor como salvación pero también como industria, ya que no se nos dice explícitamente si Quiteria estuvo de acuerdo con lo que hizo Basilio, pero es probable que lo fuera. En el episodio de doña Rodríguez aparece el amor como engaño (también en el caso de la deshonra de la hija de doña Rodríguez como en la segunda parte, relacionada con Tosilos). El episodio de la hija de don Diego de la Llana presenta el amor fraterno. La historia de Ana Felix presenta el amor como salvación también. El último episodio presenta el amor como causa de la perdición, pero no como en Avellaneda. Aquí aparece también la idea de celos por amor. En Avellaneda existe un binomio jerárquico entre el amor hacia Dios, que representa la salvación y el amor carnal, la perdición. Sin embargo, Claudia no rechaza el amor a la Divinidad por el amor carnal. Su perdición reside en el hecho de que a causa de sus celos comete un crimen.

En *El rico desesperado*, el personaje principal, Japelin, había entrado a ser dominicano y su esposa “había estado encomendada a una prima suya”<sup>69</sup>, pero sin que llegara a ser monja. En este episodio, el amor es, desde sus principios, el camino hacia la desgracia. Como le había dicho el prior, no muchos acababan bien después de dejar el estado de religioso para volver a la vida mundana. Japelin decide no hacer caso al prior y al principio de su vida como casado todo va bien, pero hacia el final se cumple la profecía del prior. Su casamiento es el principio de su fin. Su esposa se queda embarazada, Japelin se va para resolver unos asuntos, por el camino se encuentra con un soldado español al que quiere alojar y al volver, su esposa da a luz a un niño. El regocijo de Japelin es inmenso. Cenan y durante la mesa, el soldado español se enamora perdidamente de la mujer de Japelin. El amor no es ni esta vez puro o digno, sino que es el agente del adulterio. Hace al soldado español no pensar claramente, el amor es como un velo encima de su mente, pero al mismo tiempo es el que libera sus instintos. También a causa del gran amor que le tiene a su marido, la esposa no se atreve a oponer (mucho) resistencia al que supuestamente era su marido. Cuando se entera de lo que realmente sucedió, el amor de Japelin se mezcla con la rabia y con el deseo de matar al que deshonró a su mujer. Otra vez, el amor deja de ser un sentimiento puro y noble y se mancha con el odio, la rabia, la vergüenza y finalmente, el crimen. El asesinato del soldado, el suicidio de la mujer, el asesinato del hijo y el suicidio del mismo Japelin. “No viva hijo de un tan desventurado padre y de madre tan infeliz, ni haya tampoco memoria de un hombre cual yo en el mundo.”<sup>70</sup> El mismo amor actúa en este último momento del protagonista, pero es el amor del hombre desesperado, que había perdido su razón de vivir (o una de ellas), que quiere unirse con su esposa en donde ella esté y salvar a su hijo de una vida mísera. El amor no lleva a los protagonistas a un final feliz, no es puro, no ennoblece. Los lleva a la desgracia, pero solo porque ninguno de los personajes respeta su condición primera.

El siguiente episodio presenta el amor de la misma manera que el anterior. Don Gregorio se enamora perdidamente de Luisa y, al principio, Luisa lo rechaza. Pero, el amor, que tampoco en este episodio es puro o noble, actúa de nuevo. Primero es presentada su faceta demoníaca, porque, al fin y al cabo, corrompe el casto corazón de una priora, el amor es como un fuego que destroza lo puro del alma de la prior:

(...) ayudó a que el demonio (que lo que a las mujeres se dice una vez, se lo dice a solas él diez) tuviese bastante leña con ello para encender como encendió, el lascivo fuego con que comenzó a abrasarse el casto corazón de la descuidada priora; y fue tan cruel el incendio, que pasó con él la noche con la misma inquietud que la pasó don Gregorio, imaginando siempre en la traza que tenía para declararse su amoroso intento.<sup>71</sup>

Don Gregorio es el instrumento, el agente de la corrupción. Luisa se encuentra entre dos amores: el amor de una mujer hacia un hombre y el de una prior hacia Dios. El amor es visto también como el principio de la perdición, y si todo comenzó a causa de Gregorio, la priora es igual de culpable de su perdición (“ella fue quien dio principio a su misma perdición”<sup>72</sup>). Parece que hay algo más fuerte que su amor a Dios, porque decide irse con su enamorado. Cuando se despidió de la Virgen, justifica su conducta, se da cuenta de que ha tomado el camino de la perdición, pero no puede impedirlo. El amor es símbolo de la supuesta felicidad, pero también de una traición y de una ceguera de la razón, lo que evidentemente le causa una tristeza profunda. El amor es visto como las caras de una moneda:

---

<sup>69</sup> *Ibidem*, cap. XV, p. 151.

<sup>70</sup> *Ibidem*, cap. XVI, p. 166.

<sup>71</sup> *Ibidem*, cap. XVII, p. 172.

<sup>72</sup> *Ibidem*, cap. XVII, p. 175.

Madre de Dios y Virgen purísima, sabe el cielo y sabéis vos cuánto siento el ausentarme de vuestros ojos; pero están tan ciegos los míos por el mozo que me lleva, sin hallar fuerzas en mí con que resistir a la pasión amorosa que me lleva tras sí. Voy tras ella sin reparar en los inconvenientes y daños que me están amenazando; (...) voy despeñándome tras lo que me ha de hacer perder lo uno y lo otro.<sup>73</sup>

Se repite el motivo de la fuga, porque después de dos años, los enamorados se quedan sin dinero y se huyen de Lisboa a Badajoz, pero a pie y solamente con la ropa que llevaban puesta. Hasta este momento no se nos vuelve a decir nada del arrepentimiento de Luisa, pero ahora, en este estado de pobreza vuelve a sentirse culpable por haber dejado su monasterio por este “amor”. El amor hacia Dios vuelve a tomar su lugar en el corazón de Luisa. Hay otras alusiones religiosas, como la del hijo pródigo, que es evidentemente la prior. Llegados en este punto de su aventura, ambos enamorados se arrepienten de su decisión. El amor aparece como una locura que no les ha traído nada bueno. Más adelante nos damos cuenta de que a los dos no los unió un amor verdadero, sino uno pasajero, porque Don Gregorio consiente que Luisa tenga tratos con otros hombres, siempre que los pudiera estafar. Se presenta la faceta más sucia de este supuesto “amor”.

Luisa se da cuenta del estado en el que llegó y se vuelve hacia Dios. Este es presentado como el amor verdadero, el que purifica y es noble. Lo que hasta entonces vivió con Don Gregorio puede ser considerado como “infierno”. Pero hasta el “cielo” todavía queda el “purgatorio”, que es lo que vive ahora, cuando se da cuenta de su error e intenta remediarlo. El amor verdadero, el de la Virgen, es el que salva su alma. Es un amor que lo puede todo, que lo perdona todo. Gregorio también se da cuenta de sus pecados, entra a ser religioso y al final ambos encuentran la paz en la religión, la paz que esperaron encontrar el uno con el otro, pero que casi los llevó a la perdición.

## Bibliografie

DE AVELLANEDA, Alonso Fernández - *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Editorial Juventud, Barcelona, 1980.

DE CERVANTES SAAVEDRA, Miguel - *Don Quijote de la Mancha*, Círculo de lectores, Barcelona, 2004.

NEUSCHÄFER, Hans-Jörg - La ética del *Quijote* y la función de los episodios intercalados, AISO. Actas V (1999).

RILEY, E.C. - *Introducción al Quijote*, Editorial Crítica, Barcelona, 2004.

WILLIAMSON, Edwin - *Romance and Realism in the Interpolated Stories of the Quixote*, en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 2.1 (1982): 43-67, 1982, The Cervantes Society of America.

---

<sup>73</sup> *Ibidem*, cap. XVII, p. 177.



# DIFICULTADES O PROBLEMAS PARA LA TRADUCCIÓN DE LAS UNIDADES FRASEOLÓGICAS COLOQUIALES ESPAÑOLAS

Cornelia Camelia DINICĂ

## 1. Introducción

Al investigar sobre la traducción literaria, hay quienes han concebido un perfil de la persona adecuada para llevarla a cabo:

El traductor literario debe tener una sólida formación literaria, ser un gran lector de literatura y tener una especial sensibilidad hacia el hecho literario. Asimismo, ha de realizar una lectura total del texto que incluya una apreciación de todos los rasgos estilísticos que lo conforman. La competencia literaria sólo se adquiere tras una exposición continuada a los textos literarios<sup>1</sup>.

En ausencia de un marco teórico y metodológico adecuado, capaz de ofrecer una descripción abarcadora y una orientación para los novatos, la coloquialidad de las obras literarias (también llamada “mimesis de lo coloquial”<sup>2</sup> u “oralidad fingida”<sup>3</sup>), presente en diversos niveles lingüísticos, plantea una dificultad adicional en el proceso traductor. En general, las soluciones traductorales se justifican por opciones personales, basadas en las competencias lingüística y enciclopédica y en la creatividad del traductor.

Entre las características léxicas del registro coloquial, los lingüistas mencionan, además de los coloquialismos propiamente dichos y las voces marcadas sociolectalmente, los elementos de fraseología. Pero la traducción de las estructuras fraseológicas en una obra literaria constituye un proceso complejo, que supone el recurso a competencias o conocimientos de diversas disciplinas —lingüística, pragmática, estilística, teoría de la literatura, lingüística cognitiva y, no en último lugar, traductología— y que deberá tener en cuenta siempre la obra en su conjunto y las funciones que cumplen en el contexto.

La dificultad que plantea la transferencia de unidades fraseológicas ha sido resaltada por numerosos traductólogos. Condrea<sup>4</sup>, por ejemplo, afirma que en la práctica de la traducción los fraseologismos ocupan el primer lugar en cuanto a nivel de dificultad. Por su parte, al estudiar las locuciones, Ruiz Gurillo<sup>5</sup>, advierte sobre la falta de equivalentes fraseológicos, la existencia de falsos amigos o equivalentes parciales, contextos en que los traductores pueden ser propensos a equivocarse:

Traducir locuciones no es tarea fácil, pues supone, en el mejor de los casos, que existe una locución equivalente en la lengua de destino. Ahora bien, este equivalente de forma puede no ser de significado o, aunque coincidan esencialmente, podrían existir matices que se encontraran en una y en otra no<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Josep Marco Borillo; Joan M. Verdegel Cerezo; Amparo Hurtado Albir, “La traducción literaria”, en Amparo Hurtado Albir (dir.), *Enseñar a traducir*, Madrid, Edelsa, 1999, p. 167.

<sup>2</sup> Araceli López Serena, *Oralidad y escrituralidad en la recreación literaria del español coloquial*, Madrid, Gredos, 2007, p. 130

<sup>3</sup> Término introducido por Jenny Brumme, quien lo define como un determinado tipo de oralidad inventado por un autor, novelista, guionista, etc., que crea la ilusión de un habla auténtica característica para el idiolecto de un personaje (Jenny Brumme, *La oralidad fingida: Descripción y traducción. Teatro, cómic y medios audiovisuales*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert Verlag, 2008, p. 9)

<sup>4</sup> Irina Condrea, “Redarea frazeologismelor în traducere”, en *Anale Științifice ale Universității de Stat din Moldova. Seria “Științe filologice”*, Chișinău, 2000, p. 26.

<sup>5</sup> Leonor Ruiz Gurillo, *Las locuciones en español actual*, Madrid, Arco Libros, 2001.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 93.

Los traductólogos han investigado principalmente sobre la funcionalidad de las estructuras fraseológicas, las causas de su difícil traducción a otras lenguas y el cómo buscar equivalencias en la traducción (planteamientos didácticos). Asimismo, se han realizado clasificaciones según los casos de equivalencia o no equivalencia encontrados, formulándose recomendaciones o proponiéndose protocolos de actuación. Newmark<sup>7</sup> recomienda establecer la función del lenguaje coloquial dentro del texto y considera imprescindible el conocimiento del uso pragmático de las expresiones fraseológicas coloquiales, así como una fina capacidad para identificar los matices de ironía o de humor. Zuluaga<sup>8</sup> pasa revista, concretamente, a las funciones que cumplen las unidades fraseológicas en las obras literarias y las divide en funciones inherentes y no inherentes, es decir, independientes o determinadas por el contexto en que aparecen. Entre las funciones inherentes enumera las siguientes: a) función *fraseológica*: transmitir un mensaje de forma muy comprimida, concisa y garantizar su recepción rápida debido a su conocimiento o institucionalización dentro de la comunidad lingüística respectiva); b) *connotación* o *evocación* con marcas diasistémicas: proporcionar información indirecta o adicional de tipo lingüístico o sociolingüístico: indicar el origen geográfico del hablante, marcar el estilo o idiolecto, conferir autenticidad a los diálogos, etc.; c) función *icónica*: presentar un contenido mediante una imagen concreta de índole visual, que le confiere expresividad, y d) función *lúdico-poética*: conferir al discurso gracia y humor mediante la aliteración, la rima, el ritmo, las repeticiones, los paralelismos, etc. En un trabajo posterior<sup>9</sup>, el mismo investigador añade a la lista una quinta función, la de *realce*: dar relieve al mensaje, al texto o segmento de texto en que se emplea. En cuanto a las funciones no inherentes, Zuluaga advierte sobre la importancia del contexto extra e intralingüístico en el que aparecen los fraseologismos:

[...] una UF<sup>10</sup> no solo puede cumplir en una parte de un texto varias funciones distintas, sino que también puede presentarse varias veces en el mismo texto, y cada vez con funciones diferentes<sup>11</sup>.

Todas estas funciones han de contemplarse a la hora de traducir un texto literario que contenga — como a menudo ocurre— expresiones fraseológicas.

Entre los traductólogos que llaman la atención sobre la dificultad para transferir fraseologismos hay quienes incluso consideran que son “intraducibles”, en el sentido de que no se pueden traducir de forma literal, como suma de las traducciones de cada uno de sus componentes<sup>12</sup>. Según Castillo Carballo<sup>13</sup>, la intraducibilidad de los fraseologismos se debería tanto a su fijación originada en hechos históricos o situaciones concretas propias de la comunidad lingüística, como a la opacidad de significado como consecuencia de su idiomatidad.

Otros investigadores no se refieren a la intraducibilidad, pero sí a las causas que dificultan el proceso traductor. Gutiérrez Díez<sup>14</sup> apunta a la complejidad formal e idiomática y a la falta de equivalencia intercultural de los referentes que designan. Los casos más problemáticos, verdaderos desafíos para la capacidad creativa del traductor, son, desde el punto de vista de Zuluaga<sup>15</sup> y de otros investigadores, los de desautomatización (alteración formal intencionada) de las unidades fraseológicas.

En el presente estudio nos proponemos enfocar la traducción de las unidades fraseológicas coloquiales del español al rumano para identificar posibles dificultades o problemas que plantean. Dadas la extensión del trabajo y las limitaciones inherentes del corpus del que disponemos, no pretendemos ofrecer un cuadro exhaustivo.

<sup>7</sup> Peter Newmark, *Manual de traducción*, Madrid, Cátedra, 2010 (1992), p. 272.

<sup>8</sup> Alberto Zuluaga, “Sobre las funciones de los fraseologismos en textos literarios”, en *Paremia*, 6, 1997, pp. 631-640.

<sup>9</sup> Alberto Zuluaga, “Análisis y traducción de unidades fraseológicas desautomatizadas”, Freie Universität Berlin, 2001, consultable en *Freie Universität Berlin*, <http://web.fu-berlin.de/phn/phn16/p16t5.htm>.

<sup>10</sup> unidad fraseológica, n.n.

<sup>11</sup> Alberto Zuluaga, “Sobre las funciones de los fraseologismos...”, art. cit., pp. 638.

<sup>12</sup> Antonia María Tristán Pérez, “La fraseología y la fraseografía”, en Gerd Wotjak (ed.), *Estudios de fraseología y fraseografía del español actual*, Frankfurt-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1998, p. 300.

<sup>13</sup> María Auxiliadora Castillo Carballo, “El concepto de unidad fraseológica”, en *Revista de lexicografía*, 4, 1998, p. 73.

<sup>14</sup> Francisco Gutiérrez Díez, “Idiomatidad y traducción”, en *Cuadernos de filología inglesa*, 4, 1995, p. 38.

<sup>15</sup> Alberto Zuluaga, “Sobre las funciones de los fraseologismos...”, art. cit., p. 636.

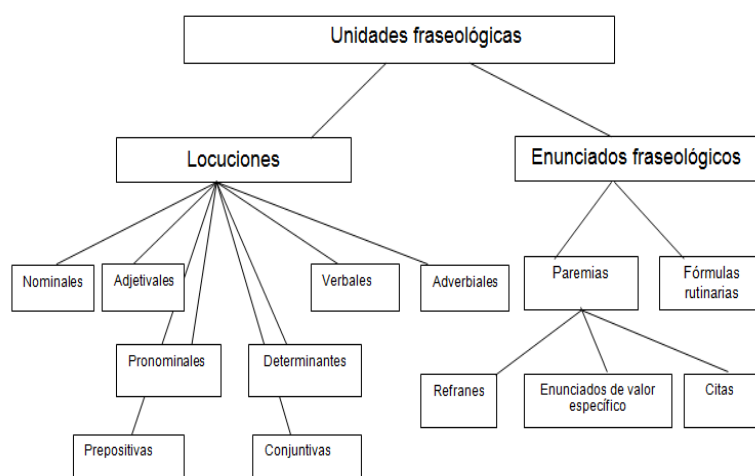
## 2. Metodología

Nuestro estudio se basa en un corpus de dieciséis novelas españolas contemporáneas caracterizadas por un lenguaje predominantemente coloquial y sus respectivas versiones rumanas, que han sido publicadas durante los últimos treinta años. Se trata de obras de Lucía Etxebarria, Almudena Grandes, Ray Loriga, Juan Marsé, Rosa Montero, Carmen Rico Godoy, Carlos Ruiz Zafón, Andrés Trapiello, Pablo Tusset y Manuel Vázquez Montalbán.

Partiendo del marco teórico de la fraseología iniciado por Julio Casares<sup>16</sup> y desarrollado por Zuluaga<sup>17</sup>, Coseriu<sup>18</sup>, Corpas Pastor<sup>19</sup> y Ruiz Gurillo<sup>20</sup> entre otros, hemos seleccionado las unidades fraseológicas de diferentes tipos —locuciones, enunciados fraseológicos, paremias, enunciados de valor específico y fórmulas rutinarias, dejando aparte las colocaciones<sup>21</sup>— y las hemos cotejado con los equivalentes formulados en las versiones rumanas. Nos hemos centrado en el análisis de la adecuación de las soluciones ofrecidas para alcanzar la equivalencia denotativa y connotativa y, cuando los resultados no han sido satisfactorios, hemos intentado entender los posibles motivos de ello e identificar las características específicas de la traducción de fraseología del español al rumano. Una atención especial se ha prestado al contexto (la situación) comunicativo, al registro lingüístico, a las características pragmalingüísticas y al idiolecto, así como a los efectos pretendidos / producidos en el lector.

Hemos seguido fundamentalmente el enfoque funcionalista de Christiane Nord y la teoría de Hatim y Mason, quienes subrayan la importancia del papel del traductor como mediador intercultural e inciden en las dimensiones pragmática, comunicativa y semiótica involucradas en el proceso de traducción, ya que, por su naturaleza, las unidades fraseológicas son elementos pragmáticos por definición, portadores de matices y significados que, en ocasiones, cambian según el contexto.

En cuanto a la clasificación de las unidades fraseológicas, nos hemos basado fundamentalmente en el esquema propuesto, desde planteamientos traductológicos, por Richart Marset<sup>22</sup>, al que hemos hecho algunas modificaciones. Hemos optado por una variante simplificada, que deje de lado las controversias relativas a determinados tipos de locuciones, como las interjectivas, oracionales, clausales, marcadoras o participiales. He aquí, pues, nuestro esquema:



<sup>16</sup> Julio Casares, *Introducción a la lexicografía moderna*, Madrid, C.S.I.C., 1992 (1950).

<sup>17</sup> Alberto Zuluaga, *Introducción al estudio de las expresiones fijas*, Frankfurt, Peter D. Lang, 1980.

<sup>18</sup> Eugenio Coseriu distingue entre técnica del discurso y discurso repetido, es decir trozos de discurso ya hecho y que se pueden emplear de nuevo, en diferentes niveles de la estructuración concreta del habla (Eugenio Coseriu, *Principios de semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1991 [1977], p. 113). El discurso repetido abarca toda una serie de conceptos que la mayoría de lingüistas acostumbran a agrupar bajo el epígrafe *fraseología*.

<sup>19</sup> Gloria Corpas Pastor, *Manual de fraseología española*, Madrid, Gredos, 1996.

<sup>20</sup> Leonor Ruiz Gurillo, *La fraseología del español coloquial*, Barcelona, Ariel, 1998; Leonor Ruiz Gurillo, *op. cit.*

<sup>21</sup> Nuestro análisis parte de la acepción amplia de la fraseología, pero, siguiendo el planteamiento de Ruiz Gurillo, descarta las colocaciones, y —por consiguiente— tendrá en cuenta las locuciones (los sintagmas) y los enunciados fraseológicos, aunque haya enfoques que excluyen a estos últimos y les asignan una disciplina propia, la paremiología.

<sup>22</sup> Mabel Richart Marset, “Las unidades fraseológicas y su resistencia a la traducción”, en *Foro de profesores de E/LE*, 4, 2008, p. 9



Desde el punto de vista numérico, el vaciado de fraseologismos coloquiales del corpus de textos originales (extraídos de las novelas españolas) daría los siguientes resultados:

Locuciones						Enunciados fraseológicos		
						Paremias	Fórmulas rutinarias	
Nominales	Adjetivales	Adverbiales	Pronominales	Determinantes	Verbales	Refranes	Enunciados de valor específico	
15	38	27	3	1	171	7	4	77
255						88		

### 3. Constataciones. Problemas y dificultades de traducción

Ante todo hemos de precisar que no adoptaremos aquí la distinción que realiza Nord<sup>23</sup> entre dificultad y problema de traducción. Según la investigadora, la dificultad de traducción es una cuestión problemática subjetiva, relacionada con las competencias del traductor y sus condiciones de trabajo, mientras que un problema de traducción es un problema objetivo que todo traductor debería ser capaz de resolver durante su tarea. Nuestra justificación se basa, por un lado, en la posición de Hurtado Albir<sup>24</sup> de la que nos hacemos partidarios, conforme a la cual los límites entre problemas y dificultades son todavía muy difusos y haría falta investigar más en este ámbito para recaudar datos valiosos, útiles en la formación de los traductores. Por otro lado, el análisis de nuestro corpus no nos ofrece suficientes datos para establecer claramente si un fenómeno observado constituye una dificultad o un problema. Por tanto, hemos decidido plantearlos de forma conjunta. Dicho esto, vayamos a las constataciones.

Se ha observado que, en general, los traductores transfieren fraseología por fraseología, demostrando una considerable flexibilidad: cuando no sustituyen una locución verbal por otra, elaboran equivalentes formados por un verbo acompañado de otro tipo de estructura fraseológica (una locución adjetival o adverbial), lo que demuestra una buena competencia lingüística.

El análisis contrastivo de las unidades fraseológicas ha puesto de relieve una similitud mucho mayor de la que se esperaba: en numerosas ocasiones, y sobre todo en el caso de las locuciones, los equivalentes rumanos obedecen a los mismos patrones estructurales que los españoles, poseen modos de conceptualización idénticos o similares y pertenecen al mismo registro lingüístico (coloquial). Dichas similitudes en ocasiones hacen incluso posible la traducción literal. No obstante, como es lógico, esta técnica traductora solo en una minoría de casos es aplicable y, si se aplica en otros, tal como afirman los investigadores, conduce al error (equivalentes inadecuados —falsos sentidos, sinsentidos, o errores de interferencia).

Las cuestiones problemáticas de la transferencia de fraseologismos españoles se podrían clasificar siguiendo las principales etapas del proceso traductor, tal como las establecen Corpas Pastor<sup>25</sup> y otros estudiosos del ámbito<sup>26</sup>:

1. la identificación de las unidades fraseológicas;
2. la interpretación (descodificación) de las mismas;

<sup>23</sup> Christiane Nord, *Textanalyse und Übersetzen*, Heidelberg, J. Groos Verlag, 1988.

<sup>24</sup> Amparo Hurtado Albir, *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*, Madrid, Cátedra, 2011 (2001), p. 287.

<sup>25</sup> Gloria Corpas Pastor, *Diez años de investigación en fraseología: análisis sintáctico-semánticos, contrastivos y traductológicos*, Madrid, Vervuert, 2003.

<sup>26</sup> Daniela Ene, "Conceptul de «echivalență» în traducerea îmbinărilor stabile de cuvinte din limbile engleză și română", en *Philologica Jassyensia*, 6, 2 (12), 2010, pp. 199-210.

3. la identificación de las correspondencias, ya sea a nivel semántico o bien a nivel estilístico o de registro.

Cabe advertir, no obstante, que, con excepción de algunos ejemplos que citaremos a continuación, en la mayoría de los casos, pese a los falsos sentidos o al incumplimiento del principio de lealtad<sup>27</sup>, se consigue una equivalencia comunicativa, puesto que los errores no resultan llamativos o molestos para el lector desprevenido.

### 3.1. Identificación de las unidades fraseológicas españolas

Las dificultades de identificación se encuentran en todos los tipos de unidades fraseológicas españolas: locuciones y enunciados fraseológicos, tanto paremias como fórmulas rutinarias. Veamos un primer ejemplo que refleja su estrecha relación con la cultura:

Sergio ha salido a ti, **está como una cabra**. (CRG-CSM, 56)

Sergio îți seamănă, **e ca o capră**. (69)

[... es como una cabra.]

Esta hiperliteralidad sorprende porque *estar como una cabra* (“estar loco, chiflado”) es una de las expresiones fijas que se enseñan en los primeros años de estudio del español. La figura de la cabra en español es el prototipo de locura; en cambio, en la cultura rumana no tiene necesariamente esta connotación, a menos que se acompañe del adjetivo “nebună” [loca]. La cabra, en rumano, puede designar a una persona alta o falta de gracia, probablemente por analogía con la banquilla para serrar leña, que en rumano se denomina con el mismo término (“capră”). Por tanto, al error de identificación del fraseologismo se suma la falta de un mismo presupuesto cultural, lo que da como resultado un falso sentido y un error grave en la equivalencia comunicativa.

Otro ejemplo que proponemos se refiere a la transferencia de la locución adjetival *de perros*, que el traductor probablemente desconoce —“1. loc. adj. Dicho de un período de tiempo, como un día o una noche: Desapacible, de muy malas condiciones meteorológicas. 2. loc. adj. Muy malo, molesto o doloroso”<sup>28</sup>—, por lo que la traduce de forma explicativa, asignándole sin querer un falso sentido. Se trata de una traducción libre que sí alcanza una equivalencia comunicativa y cuya implicatura conversacional remite a las bajas temperaturas, pero la solución amplificada propuesta no refleja el contenido semántico conciso y el registro que buscaba el autor al emplear una construcción fija coloquial:

—[...] Venga usted, Óscar, vamos a encender un fuego, que hace una noche **de perros**... (CRZ-M, 60)

—[...] Vino, băiete, hai să aprindem focul, că-**n noaptea asta nu putem lăsa nici măcar un câine afară**. (53)

[Ven, chico, vamos a encender el fuego, que esta noche no podemos dejar ni siquiera un perro fuera]

Pasando de las locuciones a los enunciados fraseológicos, cabe observar que a veces, cuando los traductores no los identifican como elemento de discurso repetido, toman la vía de una forzada literalidad. Por ejemplo, en el siguiente caso la traducción literal tiene asimismo por resultado un falso sentido:

—Vale: **no quieres caldo: dos tazas**—dice P para sí mismo. (PT-NC, 374)

—Bine, **nu vrei supă; atunci două porții**, vă rog. (257)

[Vale, no quieres caldo; entonces dos raciones, por favor]

La frase despista totalmente al lector por su inserción inesperada en un contexto en el que nadie está hablando de comida (al personaje que la pronuncia acaban de confesarle que se han enamorado de él). El error se debe a la no identificación de la expresión fraseológica, lo que ha impedido transmitir la contrariedad con la que dicho personaje recibe la noticia, que viene a sumarse a otra noticia del mismo tipo que ha recibido antes. Aunque la traducción literal no tenga consecuencias importantes en el plano de la coherencia textual —porque la siguiente réplica refleja el asombro de otro personaje ante las palabras

<sup>27</sup> Christiane Nord, “Las funciones comunicativas en el proceso de traducción: un modelo cuatrifuncional”, en *Núcleo*, 27, 2010, pp. 239-255.

<sup>28</sup> <http://dle.rae.es/?id=SihVF3L>

disparatadas que se han pronunciado—, el error sí afecta a la recepción lectora y conlleva pérdidas pragmático-semánticas: mediante una traducción correcta se habría obtenido una implicatura conversacional diferente.

En otras ocasiones los traductores sí se dan cuenta de la inoportunidad de la opción literal y recurren a otras técnicas traductorales, como la creación discursiva, que supone —evidentemente— una lectura interpretativa. Un ejemplo es la fórmula *Menos lobos* (variante de: *Menos lobos*, *Caperucita*), que se emplea para comunicarle al interlocutor que está exagerando en lo que afirma:

—Pues yo me lo he pasado divinamente —digo, y Line me dirige una mirada escéptica que finjo no captar—. Estuve bailando trance toda la noche y acabé mirando el amanecer desde la terraza. [...].

—**Menos lobos** —me suelta Line con su vocecita aguda—. A ti lo único que te pasa es que desde que te ha dejado el bobo de Iain no levantas cabeza. Estás colgadísima de él, admítelo. (LE-ACPD, 111)

— **O spui cu juma' de gură**, zice Line cu grasul ei pițigăiat. Eu știu ce e cu tine, de când te-a lăsat tontul de Iain ești la pământ. Ești îndrăgostită lulea de el, recunoaște-o. (102)

[Lo dices a media voz, dice Line ...]

En este diálogo, dos amigas, Cris y Line, charlan sobre cómo se han divertido durante la noche anterior y una de ellas hace alarde de lo bien que se lo ha pasado bailando en vez de estar con un chico; la otra la interrumpe con la expresión “Menos lobos”, insinuando así que no la cree. Si el traductor hubiera consultado un buen diccionario español-rumano, habría encontrado como equivalente la expresión coloquial “las-o mai moale” [te estás pasando, déjalo ya] y habría podido o utilizarla directamente o, a partir de ella, hacer una traducción interpretativa correcta basada en el contexto, evitando así el falso sentido.

Como se puede constatar, reconocer un fraseologismo coloquial español en un texto literario puede plantear ciertas dificultades para el traductor rumano. Al no encontrar soluciones adecuadas, éste puede incurrir en falsos sentidos que en ocasiones se repercuten también en la percepción lectora (afectan a la percepción de la intención autorial, a la caracterización de los personajes o a la captación de los matices de humor o ironía).

### 3.2. Interpretación (descodificación) de las unidades fraseológicas

Pasando a la etapa de interpretación de las locuciones, ofreceremos el siguiente ejemplo: la construcción “cara de cristo” experimenta una traducción interpretativa, derivada del contexto (el personaje en cuestión recibía una paliza, por lo que iba adquiriendo cada vez peor aspecto, un aspecto que daba pena). La solución es una amplificación de cuestionable adecuación si tenemos en cuenta el contexto según el cual tras la paliza todo estaba lleno de sangre y de dientes: “mutra lui care se învinețise” [su cara que se le había puesto morada] (MVM-P, 81-82 / 97):

— [...] a mí que me daba el terele y venga decirle a ésta, déjalo ya, déjalo ya, porque me daba pena la **cara de cristo** que se le estaba poniendo. (MVM-P, 81-82)

— [...] mie mi s-a făcut rău, și hai să-i spun ăsteia: „Lasă-l odată! Lasă-l odată!” fiindcă mi-era milă de **mutra lui care se învinețise**. (97)

[me daba pena su jeta que se había vuelto morada]

En cuanto a los enunciados fraseológicos, creemos conveniente mencionar la expresión *Toma del frasco*, *carrasco*, que se emplea cuando algo le sale mal a alguien y cuya traducción interpretativa en el siguiente fragmento no guarda relación alguna con el significado denotativo y el valor pragmático original. Tal como ocurre en el otro enunciado de valor específico “no quieres caldo: dos tazas”, a pesar de conseguirse una equivalencia comunicativa, no se realiza una equivalencia pragmática o funcional y hubiera sido preferible que el traductor recurriera al diccionario bilingüe español-rumano, que recoge esta expresión y ofrece como equivalente “așa-ți trebuie!” [¡eso te lo mereces!]<sup>29</sup>:

—**Toma del frasco, carrasco**. Y luego le tienes que enjabonar la jeta de gorila y afeitarte... (JM-RL,143)

<sup>29</sup> Alexandru Calciu; Zaira Samharadze, *Dicționar spaniol-român*, București, Univers Enciclopedic Gold, 2010, p. 430.

— **O ia întâi cu trasu' la măsea, fir-ar mă-sa a naibii.** Apoi trebuie să-i săpunești moaca de gorilă și să-l bărbierești... (163)  
[Primero se pone a empinar el codo, al diablo con su madre.]

La descodificación de las construcciones fraseológicas puede resultar problemática ya sea por la ambigüedad del contexto, o bien por la limitada competencia comunicativa del traductor rumano. El análisis de las transferencias ha puesto de relieve una vez más la imprescindibleidad de los diccionarios aun cuando se trate de fraseologismos españoles de significado aparentemente transparente.

### 3.3. La identificación de las correspondencias

Los problemas específicos que pueden surgir en esta etapa se refieren básicamente a la regulación del registro coloquial. Se han identificado casos en que el traductor propone equivalentes estándar o atenuados desde el punto de vista estilístico. En semejantes casos, la carencia de los matices expresivos propios de la coloquialidad es inevitable, viéndose perjudicada la intención autorial, al igual que la recepción de la obra por parte de los lectores. Por otra parte, las soluciones atenuadas pueden en determinadas ocasiones resultar necesarias, especialmente al tratarse de unidades fraseológicas malsonantes con valor elativo o enfático (*de la hostia, de mala hostia, de cojones*, etc.) que difícilmente recibirían soluciones del mismo nivel de vulgaridad en una obra literaria traducida al rumano, por cuestiones ideológicas (de tabú) y relacionadas con la estética de la recepción (el horizonte de expectativas del lector)<sup>30</sup>.

Problemáticas, pero en menor medida, pueden resultar asimismo las interferencias (el caso de “más tozuda que una mula”, volcada por *mai îndărătnică decât o catârcă* [más terca que una mula], en CRZ-M, 41 / 36) y los juegos de palabras o las desautomatizaciones cuando en rumano no existen estructuras análogas (“llevar el gato al agua” – “el gato [nos] lleva al agua” en CRZ-SV, 295 / 244).

A diferencia de las locuciones, algunas de las cuales están atenuadas o neutralizadas, gran parte de las fórmulas rutinarias ofensivas reciben equivalentes vulgares, eficaces en el cumplimiento de la función pragmática.

## 4. Conclusiones

El análisis realizado y los casos comentados han puesto de manifiesto dificultades y/o problemas que se pueden dar en las tres etapas del proceso de transferencia de las unidades fraseológicas coloquiales españolas al rumano. Se trate de una competencia lingüística, comunicativa o traductora limitada o no, consideramos que la identificación de los diversos fenómenos y de sus posibles causas pueden resultar útiles en la formación de los futuros traductores rumanos, en su proceso de familiarización con las similitudes y diferencias de las características morfosintácticas, estilísticas, conceptuales (semánticas) y pragmáticas de las construcciones españolas. Si bien la buena competencia lingüística, cultural y traductora puede asegurar una adecuada transferencia de las unidades fraseológicas coloquiales, sigue siendo problemática la correcta descodificación de las mismas en el contexto, fruto de la competencia comunicativa del traductor. Asimismo, al tratarse de traducciones literarias, destacamos la importancia de rescatar y transferir las funciones de los fraseologismos en las respectivas obras, especialmente las funciones expresivo-estilística y pragmática: el valor estilístico que conllevan, las connotaciones, las imágenes y los presupuestos culturales, el nivel de coloquialidad que los caracteriza, las implicaturas conversacionales que conllevan y su frecuencia de uso en la lengua, siempre relacionada con el idiolecto del personaje o narrador que los emplea.

---

<sup>30</sup> Hans Robert Jauss, “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”, en *La literatura como provocación*, Barcelona, Península, 1976, pp. 131-211.

## Bibliografia

### 1. Bibliografia primaria (corpus)

- ETXEBARRIA, Lucía - *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, Barcelona, Debolsillo, 2005 (LE-ACPD).
- ETXEBARRIA, Lucía - *Dragoste, curiozitate, prozac și indoieli*. Traducere din limba spaniolă și prefață de Ana Maria Tamaș, Târgoviște, Pandora M, 2006 (LE-ACPD).
- ETXEBARRIA, Lucía - *Beatriz y los cuerpos celestes*, Barcelona, Destino, 2011.
- ETXEBARRIA, Lucía - *Beatriz și corpurile cerești*. Traducerea din spaniolă Ioana Cornea, București, Niculescu, 2005.
- GRANDES, Almudena - *Las edades de Lulú*, Barcelona, Tusquets, 2011.
- GRANDES, Almudena - *Vârstele lui Lulú*. Traducere din spaniolă de Mihai Elen, București, Humanitas, 2007.
- GRANDES, Almudena - *Castillos de cartón*, Barcelona, Tusquets, 2009.
- GRANDES, Almudena - *Castele de carton*. Traducere din spaniolă de Cornelia Rădulescu, București, Humanitas, 2006.
- LORIGA, Ray - *Héroes*, Barcelona, Punto de lectura, 2010.
- LORIGA, Ray - *Eroi*. Traducere din limba spaniolă și note de Florin Galiș, București, Curtea Veche, 2009.
- LORIGA, Ray - *Caidos del cielo*, Barcelona, Punto de lectura, 2009.
- LORIGA, Ray - *Căzuți din cer*. Traducere din limba spaniolă de Florin Galiș, București, Curtea Veche, 2009.
- MARSÉ, Juan - *Rabos de lagartija*, Barcelona, Debolsillo, (JM-RL), 2011.
- MARSÉ, Juan - *Cozi de șopărlă*. Traducere de Mihai Cantuniari, Iași, Polirom, 2003 (JM-RL).
- MONTERO, Rosa - *El corazón del Tártaro*, Madrid, Punto de lectura, 2009.
- MONTERO, Rosa - *În inima infernului*. Traducere de Diana Vajda, București, Rao, 2008.
- MONTERO, Rosa - *La hija del Caníbal*, Madrid, Punto de lectura, 2010.
- MONTERO, Rosa - *Ziua inocenților*. Traducere din limba spaniolă de Gabriela Grigorescu, București, Rao, 2005.
- RICO GODOY, Carmen - *Cómo ser una mujer y no morir en el intento*, Madrid, Ediciones Planeta, 2011 (CRG-CSM).
- RICO GODOY, Carmen - *Cum să nu dai chix ca femeie*, Traducere din limba spaniolă de Lolita Tăutu y Ana Maria Tamaș, Târgoviște, Pandora M., 2005 (CRG-CSM).
- RUIZ ZAFÓN, Carlos - *Marina*, Barcelona, Edebé, 2007 (CRZ-M).
- RUIZ ZAFÓN, Carlos - *Marina*. Traducere din limba spaniolă și note de Ileana Scipione, Iași, Polirom, 2010 (CRZ-M).
- RUIZ ZAFÓN, Carlos - *La sombra del viento*, Barcelona, Planeta, 2011 (CRZ-SV).
- RUIZ ZAFÓN, Carlos - *Umbra vântului*. Traducere din limba spaniolă și note de Dragoș Cojocaru, Iași, Polirom 2005 (CRZ-SV).
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel - *El Pianista*, Barcelona, Seix Barral, 1985, (MVM-P).
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel - *Pianistul*. Traducere din limba spaniolă Adriana Ersilia Steriopol, București, Rao, 2004 (MVM-P).
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel - *La rosa de Alejandría*, Barcelona, Planeta, 2010.
- Vázquez Montalbán, Manuel - *Roza din Alexandria*, Traducere din limba spaniolă de Ileana Scipione, București, Art, 2009.
- TRAPIELLO, Andrés - *Los amigos del crimen perfecto*, Barcelona, Destino, 2007.
- TRAPIELLO, Andrés - *Amicii crimei perfecte*, Traducere din spaniolă de Cornelia Rădulescu, București, Humanitas, 2003.
- TUSSET, Pablo - *En el nombre del cerdo*, Destino, Barcelona, 2006 (PT-NC).
- TUSSET, Pablo - *În numele porcului*, Traducere din spaniolă și note de Cornelia Rădulescu, București, Humanitas, 2009 (PT-NC).

### 2. Bibliografia secundaria

- BRUMME, Jenny (ed.) - *La oralidad fingida: Descripción y traducción. Teatro, cómic y medios audiovisuales*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert Verlag, 2008.
- CALCIU, Alexandru; SAMHARADZE, Zaira - *Dicționar spaniol-român*, București, Univers Enciclopedic Gold, 2010.
- CASARES, Julio - *Introducción a la lexicografía moderna*, C.S.I.C., Madrid, 1992 (1950).
- CASTILLO CARBALLO, María Auxiliadora - "El concepto de unidad fraseológica", en *Revista de lexicografía*, 4, 1998, pp. 67-79.
- CONDREA, Irina - "Redarea frazeologismelor în traducere", en *Anale Științifice ale Universității de Stat din Moldova*. Seria "Științe filologice", Chișinău, 2000, pp. 26-31.
- CORPAS PASTOR, Gloria - *Diez años de investigación en fraseología: análisis sintáctico-semánticos, contrastivos y traductológicos*, Madrid, Vervuert, 2003.
- CORPAS PASTOR, Gloria - *Manual de fraseología española*, Madrid, Gredos, 1996.
- COSERIU, Eugenio - *Principios de semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1991 (1977).
- ENE, Daniela - "Conceptul de «echivalență» în traducerea îmbinărilor stabile de cuvinte din limbile engleză și română", en *Philologica Jassyensia*, 6, 2 (12), 2010, pp. 199-210.

- GUTIÉRREZ DÍEZ**, Francisco - “Idiomática y traducción”, en *Cuadernos de filología inglesa*, 4, 1995, pp. 27-42.
- HATIM**, Basil; **MASON**, Ian (1995 [1990]) - *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*, Barcelona, Ariel, 1995 (1990).
- HURTADO ALBIR**, Amparo - *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*, Madrid, Cátedra, 2011 (2001).
- JAUSS**, Hans Robert - “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”, en *La literatura como provocación*, Barcelona, Península, 1976, pp. 131-211.
- LÓPEZ SERENA**, Araceli - *Oralidad y escrituralidad en la recreación literaria del español coloquial*, Madrid, Gredos, 2007.
- MARCO BORILLO**, Josep; **VERDEGAL CEREZO**, Joan M.; **HURTADO ALBIR**, Amparo - “La traducción literaria”, en Amparo Hurtado Albir (dir.) *Enseñar a traducir*, Madrid, Edelsa, 1999, pp. 167-181
- NEWMARK**, Peter - *Manual de traducción*, Madrid, Cátedra, 2010 (1992).
- NORD**, Christiane - *Textanalyse und Übersetzen*, J. Groos Verlag, Heidelberg, 1988.
- NORD**, Christiane - “El funcionalismo en la enseñanza de traducción”, en *Mutatis Mutandis*, 2, 2, 2009, pp. 209-243.
- NORD**, Christiane - “Las funciones comunicativas en el proceso de traducción: un modelo cuatrifuncional”, en *Núcleo*, 27, 2010, pp. 239-255.
- RICHART MARSET**, Mabel - “Las unidades fraseológicas y su resistencia a la traducción”, en *Foro de profesores de E/LE*, 4, 2008, pp. 1-10, consultable en <http://dialnet.unirioja.es/revista/22457/A/2008>.
- RUIZ GURILLO**, Leonor - *La fraseología del español coloquial*, Barcelona, Ariel, 1998.
- RUIZ GURILLO**, Leonor - *Las locuciones en español actual*, Madrid, Arco Libros, 2001.
- TRISTÁ PÉREZ**, Antonia María - “La fraseología y la fraseografía”, en Wotjak, Gerd (ed.) *Estudios de fraseología y fraseografía del español actual*, Frankfurt-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1998, pp. 297-305.
- ZULUAGA**, Alberto - *Introducción al estudio de las expresiones fijas*, Frankfurt, Peter D. Lang, 1980.
- ZULUAGA**, Alberto - “Sobre las funciones de los fraseologismos en textos literarios”, en *Paremia*, 6, 1997, pp. 631-640.
- ZULUAGA**, Alberto - “Análisis y traducción de unidades fraseológicas desautomatizadas”, Freie Universität Berlin, 2001, consultable en <http://web.fu-berlin.de/phn/phin16/p16t5.htm>.



# **POUVOIR D'ACHAT, ÉPARGNE, INFLATION: ANALYSE CONCEPTUELLE SUR OBJECTIF DE TERMINOLOGIE BILINGUE FR - RO**

**Maria-Cristina CIUPĂGEANU  
Anca Ioana DINCĂ**

## **1. Intérêt et délimitation du sujet/ Objectifs de la recherche**

Nous nous proposons de décrire le système conceptuel (plus ou moins explicite) en place dans une ressource documentaire en ligne à finalité pédagogique, de date assez récente, relative au français des affaires. Cette analyse conceptuelle est censée étayer elle-même un projet de terminographie bilingue (français-roumain), dont la présente contribution n'élabore que quelques champs thématiques, à savoir : <pouvoir d'achat>, <épargne>, <inflation>. Il s'agit donc d'une analyse conceptuelle sur objectif terminologique, qui s'intéresse surtout à la définition des concepts et à l'identification des relations entre ceux-ci, et qui tient pour acquise, étant donné la visée pédagogique du document-source, une cohérence minimale entre système de de termes et système des concepts, cruciale à la structuration et à la transmission des connaissances.

Précisons en outre que le glossaire thématique bilingue FR-RO dont relèveront aussi nos tables d'équivalences est d'emblée orienté vers la communication interculturelle : il s'agira d'élaborer une terminologie minimale bilingue FR-RO en matière de culture économique *française*, plutôt que de réaliser une comparaison exhaustive entre système économique français et système économique roumain. Aussi proches que les deux cultures soient l'une de l'autre (mondialisation, globalisation et intégration européenne obligent !), il subsistera toujours des différences sur tel ou tel point particulier (par exemple, dans les types de revenus du travail, dans les diverses formules de redistribution adoptées, etc.). Nous n'y ferons référence qu'au cas par cas, dans la mesure où cela a des incidences directes sur la recherche de l'équivalent interlingual (mais non : interculturel) roumain – équivalent censé renvoyer au même concept que le terme français de départ. Un terme roumain censé donc désigner une réalité *française*.

Il faut en outre noter qu'aux fins de cette communication, nous comprenons par **champ notionnel** l'ensemble de termes appartenant au même domaine de référence (liens associatifs ou selon le cas, rapports hiérarchiques entre concepts plutôt qu'entre signifiés), et par **champ lexical**, l'ensemble de lexèmes (mots) qui entretiennent des relations de parenté sémantique (relations au niveau des signifiés) – cf. Velicu 2014 : §2.

Contrairement à l'usage linguistique, mais de manière consistante à l'usage en terminologie et en lexicologie (notamment en lexicologie spécialisée), nous emploierons le terme de *champ thématique* comme synonyme, non de *champ lexical*, mais de *champ notionnel* (dans la logique : domaine référentiel = domaine thématique). Contra : Robert 2008 : 30<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Champ notionnel : « ensemble de mots au plan du **signifié** qui appartiennent à un même **concept** » vs champ thématique (ou: lexical): « ensemble de mots qui gravitent autour d'un **thème** »(Robert 2008 :30). Notons, à la suite de Velicu 2014 : §2, que l'auteur ne dissocie pas correctement signifié (de langue) et concept, d'où une confusion relative dans les définitions, au point que les deux champs se laissent plutôt distinguer à la faveur des exemples donnés, qui illustrent l'idée de relations entre signifiés pour le champ lexical, et respectivement de relations entre objets du monde et concepts qui les appréhendent, pour le champ notionnel.



## 2. Présentation du document-source

Il s'agit d'une « ressource pédagogique en ligne pour enseignants et formateurs en français des affaires, offerte par la Chambre de Commerce Internationale de Paris (2010), co-autorée par Joëlle BONENFANT et Jean LACROIX, connus pour leurs contributions dans le domaine de la didactique du FLE grâce notamment à la participation à de nombreux ouvrages collectifs d'exercices de lexique et d'exercices de grammaire en contexte, par niveaux de difficulté – niveau débutant, intermédiaire ou avancé – à corrigés intégrés ou en volume séparé, parus dans les années 2000, chez Hachette.

Cette ressource pédagogique comprend une partie de présentation du monde des affaires (composante documentaire DNL<sup>2</sup>, intitulée « Notions »), elle-même divisée en deux grands chapitres (« Comprendre l'environnement économique » et respectivement « Comprendre le monde de l'entreprise »), et une partie « Activités », manifestement vouée à l'exploitation didactique directe (...)» (Velicu 2014 : 3).

Aux fins de notre recherche nous avons exploité uniquement le premier volet de la partie « Notions », en l'occurrence *Comprendre l'environnement économique* – désormais : [CEéc].

## 3. Considérations méthodologiques

### 3.1. Concernant l'analyse conceptuelle

La métalangue (langue de la description) sera le français, et les langues-objets (langues décrites), à tour de rôle le français et le roumain ; la culture économique objet de la description sera (sauf spécification contraire) la culture économique française.

Nous allons dans un premier temps recenser les concepts dans l'ordre d'occurrence de leurs désignations<sup>1</sup> dans le texte à l'étude, puis recenser les définitions et éléments de définition pertinents dans le texte, et compléter les définitions manquantes par recours à d'autres ressources (GDT notamment, dictionnaires explicatifs spécialisés, textes normatifs etc.).

Ce n'est qu'ensuite que nous nous emploierons à expliciter les relations entre concepts et à réaliser les représentations conceptuelles, conformément à Felber 1987, dont les idées sous-tendent les spécifications en la matière dans la norme ISO 704 (systèmes conceptuels mixtes).

### 3.2. Concernant la mise en équivalence des termes FR et RO

Nous ne faisons pas de recours au dictionnaire bilingue général, mais aux dictionnaires explicatifs roumains notamment spécialisés, ou (sinon) hypothèse de traduction ainsi que la validation par recherche ciblée du candidat terme RO (Google, Yahoo) pour attestations de notre hypothèse de traduction. Le crochet terminologique étant par hypothèse de l'ordre du concept (définition du concept), nous recensons des définitions RO elles-mêmes attestées, afin de valider l'équivalence, une fois les candidats termes RO attestés dans des textes spécialisés fiables.

Les équivalences interculturelles sont suggérées pour les notions françaises sans correspondant direct dans l'économie roumaine, tel par exemple le <smic>, à titre seulement documentaire, pas comme solutions de traduction (du moins dans le cadre d'un scénario de traduction FR-RO selon lequel le texte-cible serait censé décrire les mêmes réalités que le texte-source, respectivement le monde français des affaires).

## 4. Préalables théoriques

Un **objet** est tout ce qui se conçoit ou se perçoit.

En terminologie, les **concepts** sont considérés comme des représentations mentales d'**objets** dans un contexte ou domaine spécialisé. Au sens de la Norme ISO 704, le **concept** ne doit pas être considéré seulement comme une unité de pensée, mais aussi comme une unité de connaissance.

---

<sup>2</sup> Discipline non linguistique.

Dès qu'une branche de la connaissance humaine considère des **objets similaires**, ou même un **objet unique**, comme une unité de pensée signifiante, les propriétés d'un objet sont isolées par abstraction sous la forme des caractères qui sont combinés pour constituer un ensemble conduisant à la formation d'un concept.

Tous les caractères ne sont pas d'importance égale. Les caractères sont considérés comme essentiels s'ils sont indispensables pour comprendre le concept dans un domaine de connaissance : l'absence d'un **caractère essentiel** modifie fondamentalement le concept. L'absence d'un caractère essentiel durant l'analyse conduit à une appréhension médiocre, voire erronée du concept. Il est à noter qu'une même propriété correspondant à un objet peut être isolée par abstraction comme **caractère essentiel** d'un concept dans *un* domaine mais peut représenter un **caractère non essentiel** dans un autre.

Ainsi que notre directeur nous l'a fait remarquer, les caractères essentiels eux-mêmes varient d'un domaine à l'autre, ou, à l'intérieur d'un même domaine – tel le domaine <économie française> – d'un sous-domaine ou d'un secteur à un autre, pour des conceptualisations (distinctes) d'un même objet (ou : classe d'objets).

Par exemple, les <prestations sociales> sont des <**revenus** de transferts> pour leurs bénéficiaires (domaine : comptes du ménage), mais des <**dépenses** à caractère social> pour la Sécu et/ou pour les administrations publiques chargées d'opérer ces versements (domaine : comptabilité nationale). Le concept de <revenu de **transferts**> comporte un caractère définitoire non intrinsèque <source> (= <transferts>), tandis que le concept de <dépense à **caractère social**> comporte un caractère essentiel non intrinsèque relatif à la <destination> de la dépense concernée.<sup>3</sup>

L'analyse terminologique ne s'arrête pas à la détermination des caractères essentiels et des caractères non essentiels qui constituent la compréhension d'un concept. Chaque caractère essentiel d'un concept étudié doit être analysé par rapport aux concepts associés du système de concepts. Les caractères communs ou partagés indiquent des similitudes entre les concepts, les **caractères distinctifs** révèlent les différences qui distinguent entre eux des concepts coordonnés (dans un système hiérarchique) ; pour les systèmes génériques, ils correspondent en outre à ce qui distingue un concept, du concept immédiatement superordonné (ce qui distingue une espèce de son genre prochain, tout en la distinguant des autres espèces coordonnées – souvent appelé **différence spécifique**).

Les caractères distinctifs, qui permettent de délimiter les concepts entre eux, sont fondamentaux à leur définition. Une définition doit en effet douer le concept d'une compréhension et d'une extension uniques. En terminologie, nous distinguons les types suivants de définitions :

- Définitions par compréhension, qui doivent se composer de l'énoncé de **concept superordonné**, immédiatement supérieur ou d'un niveau plus élevé, suivi de ou des caractères distinguant ce concept des autres concepts. Le concept superordonné remplace le concept dans le contexte approprié au sein du système de concepts.
- Définitions par extension, formulées comme une liste de **concepts subordonnés**, dans une seule dimension, correspondant aux objets constituant l'extension du concept.

Il est important de rappeler la différence entre **extension** et **définition par extension**. La liste représente les **concepts** qui correspondent aux **objets constituant l'extension** et non les objets eux-mêmes.

### **Systèmes conceptuels -relations entre concepts**

Conformément à la Norme ISO 704 on doit garder présent à l'esprit que les concepts n'existent pas en tant qu'unités de pensée isolées, mais sont toujours en relations les uns par rapport aux autres. Ces relations sont constitutives de divers types de systèmes conceptuels.

Les concepts du champ conceptuel correspondant doivent être examinés et comparés. La Norme internationale en discussion (ISO 704) distingue :

- 1) relations hiérarchiques:
  - a) relations génériques;
  - b) relations partitives;
- 2) relations associatives;

---

<sup>3</sup> Exemples fournis par Anca-Marina Velicu, lors des CM de terminologie (premier semestre 2014-2015).

1. a) Une **relation générique** existe entre deux concepts lorsque la compréhension du *concept subordonné* inclut la compréhension du *concept superordonné* et possède au moins un caractère distinctif supplémentaire.

Le *concept superordonné* d'une *relation générique* est appelé *concept générique* et le *concept subordonné* est appelé *concept spécifique*.

1. b) On considère qu'il existe une **relation partitive** lorsque le *concept superordonné* représente un tout, et que les *concepts subordonnés* des parties de ce tout.

Le *concept superordonné* d'une *relation partitive* est appelé *concept intégrant* et le *concept subordonné* est appelé *concept partitif*.

Des *concepts subordonnés* de même niveau et partageant la même dimension sont également appelés *concepts coordonnés*.

2. Les **relations associatives** ne sont pas hiérarchiques. En effet, une *relation associative* existe lorsque l'expérience permet l'établissement d'un lien thématique entre des *concepts*.

Certaines relations associatives existent lorsqu'un lien de dépendance est établi entre des concepts, en raison d'une proximité spatiale (<lieu (repère) - objet (repéré)> , <contenu - contenant> , <source - mouvement> , <mouvement - cible> , ...), ou d'une proximité temporelle (<moment> , <période> , <durée> d'un <événement/processus/état> , ou bien < situation relative (dans le temps) > de deux <événements/processus/états>: <simultanéité> , <antériorité> , <postériorité>).

En ce qui concerne le système de concepts, on distingue le trois types des systèmes suivants:

- **système générique de concepts;**
- **système partitif de concepts;**
- **système associatif de concepts.**

Aux systèmes énumérés ci-dessus il faut naturellement ajouter les **systèmes mixtes**, qui combinent plusieurs types de relations conceptuelles.

### **Typologie des définitions :**

Comme on a déjà eu l'occasion d'observer en parlant de compréhension et d'extension du concept, les définitions varient d'abord selon cette dimension: **définitions par compréhension** (ou : **intensionnelles**) et **définitions par extension** (ou : **extensionnelles**); cela dit, les définitions par compréhension ou par extension peuvent à leur tour instancier des espèces différents, selon le type de relation conceptuelle exploitée : définitions génériques, définitions partitives, définitions associatives.

### **Terme, signifié (de langue), concept :**

En terminologie un **terme** est une *désignation* composée d'un ou plusieurs mots et représentant un *concept général* dans une *langue de spécialité*. Il y a des **termes simples**, qui ne contiennent qu'une seule racine, et des **termes complexes**, qui contiennent deux racines ou plus.

Dans l'idéal, la constitution d'une correspondance terme-concept dans une *langue de spécialité* sert à garantir qu'un *terme* donné ne dénote qu'un seul *concept* et qu'un *concept* donné n'est exprimé que par un seul *terme*; cette condition qui correspond à la relation de *monosémie* réduit l'ambiguïté, inhérente à l'homonymie ou à la polysémie

**Concept** et **signifié** ne sont pas forcément identiques (cf. Depecker 2008 : 111<sup>4</sup>), ce qui se laisse en particulier voir avec les termes complexes, qui désignent des concepts parfois très différents de leurs signifiés compositionnels. Aussi le signifié compositionnel du terme complexe de *prestations sociales* (« ce qui doit être fourni/ accompli pour les membres les plus défavorisés d'une société ») ne comporte-t-il aucun sème agentif (agent non spécifié, simplement présupposé) ; tandis que l'agent est au contraire un caractère essentiel du concept correspondant désigné par ce terme, en comptabilité nationale : < ce que **l'Etat** doit fournir/ accomplir pour les membres les plus défavorisés de la société>.

---

<sup>4</sup> Le passage directement pertinent est en l'occurrence : « La confusion est souvent faite entre concept et signifié. Le découpage que font les langues du réel montrent cependant que le signifié reste distinct du concept, même s'il a tendance à être confondu avec lui » (op. cit., p. 111).

La distinction concept vs signifié peut avoir des retombées non triviales sur l'établissement du **crochet terminologique** (lien d'équivalence entre termes de langues différentes), puisque ce dernier est par hypothèse de l'ordre du **concept**, et non de l'ordre du signifié.

## 5. Analyse conceptuelle des champs thématiques à l'étude Champ notionnel <Revenus>.

Sauf mention contraire, notre analyse conceptuelle reprendra les définitions (ou éléments définitoires pertinents) fournis dans [CEÉC-revenus primaires], [CEÉC-revenus de transfert] et respectivement dans [CEÉC-opérations]. Sélection des passages pertinents et identification des relations entre concepts de notre main.

Les notions retenues en première instance sont (dans l'ordre d'attestation des termes correspondants dans le texte) : *revenus des agents économiques, répartition, répartition primaire, revenus primaires, répartition secondaire (= redistribution), revenus de transferts, revenus d'activité(=revenus du travail), revenus de la propriété(=revenus du capital), revenus salariaux, salaire, SMIC, traitements, appointements, gages, autres revenus du travail, bénéfiques, honoraires, revenus fonciers(= revenus immobiliers), loyer, rente, fermage, revenus mobiliers, dividendes, intérêts, revenu disponible, allocations, prestations, prestations familiales, pensions de retrait, remboursements de médicaments, indemnités journalières, indemnités de chômage, aides sociales, autres services, Services Publics, subventions, bourses, quotient familial.*

Dans Bonenfant et Lacroix, la notion de < **revenu des agents économiques** > est évoquée à propos des *opérations de répartition* «qui décrivent la formation du **revenu des agents**» tout en montrant «la façon dont ces revenus circulent», sans pourtant être définie. (cf. [CEÉC – Opérations], nous soulignons)

Aussi avons-nous procédé à une recherche du terme de *revenu(s)* (singulier et pluriel) dans l'ensemble du document ([CEÉC]). Nous avons pu constater que le terme n'est défini nulle part, étant posé comme une sorte de « primitif » – ce qu'il n'est évidemment pas.

Une recherche complémentaire ciblée dans le GDT nous permettra de combler ce manque à définir de notre ressource à l'étude. Dans le domaine de l'économie (finance, comptabilité), on entend par *revenu* la « part de la production qui revient aux individus ou aux collectivités, en tant que sujets économiques, comme rémunération de leur travail ou fruit de leur capital » (Office québécois de la langue française, 2001, apud GDT). Il s'agit là d'une définition générique par compréhension.

La notion de **répartition** est définie, par contre, dans [CEÉC-opérations], en tant que « destination de la production et formation des revenus ». Cette définition appelle commentaire/ précisions, puisqu'il n'est pas aisé d'en déterminer le type : si c'est une définition générique intensionnelle, quel serait le genre prochain ?

Le GDT fournit seulement une définition du concept plus général de répartition (du travail/ des bénéfiques), pas opérationnelle dans le système à l'étude.

Par contre, le Système européen des comptes (SEC 2010) comporte une définition technique des espèces de répartition des revenus, dont on peut inférer la définition par extension de la notion de répartition (des revenus) elle-même, comme ou bien distribution de la valeur ajoutée générée par la production entre la main-d'œuvre, le capital et les administrations publiques et des opérations de redistribution du revenu et de la richesse, ou bien redistribution: nous y reviendrons.

**Revenus primaires:** «résultat de la répartition primaire» (définition par compréhension associative, extraite de la définition dans [CEÉC-revenus primaires] du concept associé ; cela étant, nous retiendrons une définition non redondante de ce concept associé lui-même soit:

1. **répartition primaire** : « répartition de la valeur ajoutée réalisée, à travers le marché »
2. définition par extension , de la notion de **revenus primaires** : revenus d'activité (= revenus du travail) ou revenus de la propriété (= revenus du capital).

Selon la [CEÉC - redistribution], la **répartition secondaire (= redistribution)** «est un mécanisme mis en place par l'État qui consiste à prélever des revenus chez certains, par les cotisations sociales et les impôts, pour les redistribuer à d'autres, sous forme d'allocations ou de prestations.» Après avoir avancé avec notre recherche dans le GDT, nous avons trouvé une définition concise, mais structurellement et sémantiquement pertinente de la <redistribution>: «Nouvelle répartition des ressources opérée au profit de certaines catégories sociales.» (Office québécois de la langue française, 1985, apud GDT, domaine : économie, finances publiques).

D'après [CEÉC - revenus de transfert ou la redistribution] et [CEÉC - revenus primaires], la *répartition secondaire (=redistribution)* conduit «à la formation des **revenus de transferts**». «Les revenus de transfert issus de cette redistribution sont versés par l'État et les organismes sociaux aux ménages, en fonction du statut des personnes et de leur situation sociale. »

En ce qui concerne les <revenus de transfert >, le GDT n'offre qu'une fiche terminologique qui manque de définition.

Les **revenus d'activité (= revenus du travail)** : «salaires, excédent brut d'exploitation de l'entrepreneur», ou bien « les revenus salariaux, les autres revenus du travail ». Dès qu'on peut voir, dans [CEÉC - revenus primaires], le terme dispose dans une première instance d'une définition par compréhension reposant sur une relation générique et puis d'une définition par extension portant sur une relation générique en énumérant les types de <revenus d'activité > que nous traiterons à la fois au bon moment.

Bonenfant et Lacroix expliquent la notion de < **revenus de la propriété (=revenus du capital)**> en partant de la notion de <propriété>, appelée aussi *capital* ou *patrimoine* qui «est formée par l'ensemble des biens mobiliers et immobiliers et des créances » et qui « peut apporter à son détenteur des revenus» (cf.[CEÉC - revenus primaires]).

Dans le domaine des finances et du placement des capitaux, le GDT fournit, en contrepartie, la définition suivante: « Transferts effectifs et imputés du revenu provenant de la propriété d'actifs financiers, de terres agricoles et d'autres terres, de brevets, de droits d'auteur, de concessions et des autres actifs incorporels.» (Conseil international de la langue française, 1971, apud GDT).

«Certains **revenus** sont appelés **mixtes** car ils rémunèrent à la fois le travail et la propriété du capital : c'est le cas, par exemple, des **revenus de l'entreprise agricole**.» [CCIP – revenus primaires]. Le contexte comporte les éléments essentiels d'une définition générique par extension (se laissant régulariser à : <revenus mixtes> : <revenus qui rémunèrent à la fois le travail et la propriété >).

**Revenus salariaux et salaires**: à défaut d'une définition explicite unique qui comprenne la relation exacte entre les deux notions, dans [CEÉC] on trouve la définition du salaire qui «est la rémunération versée par un employeur à un salarié en contrepartie du travail fourni conformément au contrat de travail qui les lie » , mais aussi un passage explicatif qui porte sur une relation partitive: «Près de 3/4 des travailleurs étant salariés, les *salaires* constituent les *revenus primaires* principaux.» ([CEÉC - revenus primaires]).

(les revenus salariaux seraient une somme des salaires nets perçus sur une année par un individu)

Le **SMIC**: la notion « salaire minimum interprofessionnel de croissance», bénéficie dans [CEÉC - revenus primaires] du contexte définitoire suivant : « l'Etat a fixé un salaire minimum, le SMIC (salaire minimum interprofessionnel de croissance) en dessous duquel un salarié ne peut être rémunéré.»

L'énoncé suivant «Le *salaire*, qui rémunère le facteur travail, peut prendre divers noms : **traitement** pour les fonctionnaires, **appointements** pour les employés, **gages** pour les gens de maison, etc.», dans [CEÉC - revenus primaires], comprend une énumération des types de salaire, donc on peut sous-entendre une définition par compréhension qui repose sur une relation générique du type «le **traitement** est le *salaire* destiné aux fonctionnaires». Pour mieux comprendre la nature et le degré d'actualité des trois concepts que nous traitons, nous apporterons une précision fournie par le GDT, à savoir: «Auparavant, l'usage distinguait des appellations diverses selon le statut des personnes et la nature des activités exercées : *traitement* (fonctionnaires, personnages importants), *appointements* (cadres supérieurs), *gages* (domestiques), *solde* (militaires). Toutefois, cette distinction s'estompe aujourd'hui, et le terme *salaire* tend à prendre une valeur de générique. Il faut noter que toutes ces formes de rémunération ont en commun la présence, explicite ou implicite, d'un contrat qui lie le salarié à l'employeur et le versement de la somme selon une période déterminée.»(Office québécois de la langue française, 2006, apud GDT).

**Les autres revenus du travail:** «Dans cette catégorie de revenus, on distingue principalement : les *bénéfices* (...); les *honoraires*(...)» Ici il s'agit d'une définition par extension reposant sur des relations génériques (extraite de [CEÉC - revenus primaires].

«Les **bénéfices** : ils sont tirés des activités artisanales, agricoles, industrielles ou commerciales». Il s'agit ici d'une définition par compréhension reposant sur des relations associatives, plus exactement relation de <cause – effet>, entre les divers types d'activité et les *bénéfices* que l'on en tire.

Le contexte suivant dans [CEÉC-revenus primaires] « Les activités de ces entrepreneurs entraînent des coûts et génèrent des recettes. Le *profit* (lorsque les recettes sont supérieures aux coûts) devient leur *revenu*. » apporte des précisions sur la notion de <bénéfices> (ce sont donc des explications).

«Les **honoraires** : ce sont les revenus des professions libérales : médecins, avocats, notaires, architectes... » [CEÉC-revenus primaires]. Ici il s'agit d'une définition générique par compréhension, qui fait référence au genre prochain du concept à définir.

«Les **revenus fonciers** ou **revenus immobiliers** : il s'agit du **loyer** perçu par le propriétaire d'un bien immobilier (logement, local professionnel) qui le loue. Le propriétaire peut aussi percevoir une **rente**, qui rémunère les facteurs naturels (par exemple, la rente pétrolière) ou un **fermage** qui est versé pour la location d'une terre.» (extraite de [CEÉC - revenus primaires]. Le paragraphe a la structure d'une définition générique par extension de la notion de <revenus fonciers> (ou <revenus immobiliers>), par énumération des espèces: <loyer>, <rente>, <fermage>. À leur tour, les espèces sont mises en relation avec des concepts associés, donc nous avons des amorces de définitions par compréhension reposant sur des relations associatives, pour les espèces, à l'intérieur d'une définition par extension du genre prochain.

Finalement on a les **bourses**, « sommes d'argent finançant des études, des projets», définition intentionnelle qui porte sur une relation générique dans [CEÉC - revenus de transfert ou la redistribution].

Une autre catégorie de *revenus de transfert* est la catégorie des **autres services**. Dans ce cas, [CEÉC] manque de précisions de toute nature ne définissant à proprement parler que l'extension du concept : *Services Publics, subventions* et *bourses*.

En ce qui concerne les **Services Publics**, dans [CEÉC - revenus de transfert ou la redistribution], ils sont définis comme « des services non marchands gratuits ou à tarif réduit (routes, stades, musées, transports...) appelés Services Publics » mis à la disposition des collectivités par L'Etat et les Collectivités locales. Il s'agit ici d'une définition par compréhension reposant sur une relation générique.

«L'Etat accorde également des **subventions**», à savoir « aides gratuites distribuées à divers agents (entreprises, associations servant à l'acquisition d'équipements, de logements...)». On a affaire toujours à une définition par compréhension qui porte sur une relation générique, définition extraite du document [CEÉC.]

Le [CEÉC] ne fournit dans le cas des **revenus mobiliers** qu'une définition générique par extension: « les *dividendes* (...) ou les *intérêts* ». Pour plus de précision, prenons note également de la définition par compréhension fournie dans le GDT : «Revenu perçu par des détenteurs de capitaux ou de titres sous la forme d'intérêts ou de dividendes», qui intègre les dividendes et les intérêts comme concepts associés (sources des revenus mobiliers, plutôt qu'espèces de revenus mobiliers); ainsi que des synonymes du terme-vedette *revenus mobiliers* : *revenus de placement* et respectivement *produits financiers* (tous les trois termes français correspondant à l'anglais *investment income*). (Office québécois de la langue française, 1987, apud GDT, domaine finance, placement de capitaux ).

Le [CEÉC] ne fournit pas de définition en ce qui concerne les **dividendes**. Il n'y a que des contextes dont nous mentionnons : «Les **dividendes** (revenus des actions) perçus par les actionnaires » [CEÉC-revenus primaires], mais pour notre recherche, nous citons aussi Raymond Guillien qui définit les *dividendes* comme étant « Part des bénéfices réalisés par une société, distribuée généralement à la fin de chaque exercice aux actionnaires, par décision de l'assemblée qui tient compte de l'inventaire et du bilan. » (Guillien, Raymond, 1974, apud GDT)

«Les **intérêts** (revenus des placements financiers, revenus des obligations) perçus par les épargnants», nous avons affaire à une définition par compréhension du [CEÉC - revenus de transfert ou la redistribution].

«Le **revenu disponible** correspond à l'ensemble de ses revenus desquels il faut déduire les impôts et les cotisations sociales» est une définition par compréhension reposant sur une relation générique. La définition est assortie d'explications (compléments d'information) : « ce revenu est effectivement à la

disposition des ménages pour consommer et épargner.» et « [1] les ménages perçoivent souvent plusieurs types de revenus : des revenus du travail(...), des revenus de transfert(...) et des revenus du capital(...) ».

La formule mathématique de calcul du *revenu disponible* redouble l'énoncé définitoire en discours suivi, pour faciliter la compréhension/ l'apprentissage:

«Revenu disponible = revenu primaire + revenus de transfert - (impôts + cotisations sociales)»  
[CEÉC - revenus de transfert ou la redistribution]

Les **prestations sociales** : «peuvent être classées en cinq catégories : les prestations familiales, les pensions de retraite, les remboursements de médicaments et les indemnités journalières, les indemnités de chômage, les aides sociales.» Clairement, ici nous avons affaire à une définition par extension reposant sur des relations génériques. Le GDT nous offre cette fois-ci encore une définition intensionnelle qui clarifie le concept : «Versements en espèces ou en nature à but social effectués en faveur des ménages par les administrations ou les entreprises et qui, en règle générale, sont liés à l'acquiescement préalable d'une cotisation. » (Bernard, Yves, 1975, domaine - économie, apud GDT).

Une autre catégorie de *revenus de transfert* est la catégorie des **autres services**. Dans ce cas, la [CEÉC] manque de précisions de toute nature et même de définitions du concept et, en revanche, elle procède directement à une exemplification qui inclue les suivantes: *Services Publics, subventions* et *bourses*. Dès que la notion est ambiguë, on continue avec l'observations de ses composants. (Voir Annexe)

#### CHAMP POUVOIR D'ACHAT

« Le **pouvoir d'achat** est la possibilité, plus ou moins grande, que donne un revenu (salaire, loyer, allocations familiale), à son bénéficiaire, de se procurer des biens et des services. » [CEÉC – Le pouvoir d'achat]. Il s'agit ici d'une définition par compréhension reposant sur des relations associatives ; le concept défini « pouvoir d'achat » est en relation associative avec le concept associé « revenu », associé à son tour au concept « bénéficiaire » ; « biens » et « services » sont en relation associative de <source – résultat> avec « revenu » que le bénéficiaire utilise pour se les procurer. La définition fournie par le document CEéc est complétée par une explication: « Le pouvoir d'achat du consommateur, à un moment donné, va dépendre de son revenu, du niveau des prix et de la pression fiscale. » (Définition par compréhension associative, extraite de la définition dans [CEÉC-revenus primaires] du concept associé.

#### CHAMP INFLATION

« L'**inflation** est une hausse généralisée, auto-entretenu, durable et plus ou moins importante des prix. » Il s'agit d'une définition par compréhension associative, extraite de la définition dans [CEÉC – L'inflation] du concept associé.

Le contexte explicatif « C'est un phénomène macro-économique mettant en jeu l'interdépendance entre toutes les parties et tous les mécanismes de l'économie. » L'inflation est présentée comme un phénomène économique ayant les causes que l'on distingue dans le paragraphe qui suit.

« L'**inflation par la demande** résulte d'un déséquilibre entre une demande trop forte par rapport à une offre à un prix donné. » Il s'agit d'une définition (extraite de [CEÉC - § 2.Les causes de l'inflation]) reposant sur une relation associative de type <cause – effet> ainsi que l'indique le connecteur « résulte ».

« Pour rétablir l'équilibre entre offre et demande, les prix augmentent (tirant la demande à la baisse car la hausse des prix décourage la consommation). » Le contexte explicatif fournit des informations complémentaires, relatives aux mesures anti-inflationnistes appropriées.

**L'inflation par les coûts** « Les entreprises fixent leurs prix en fonction de leur coûts, or les coûts de production peuvent augmenter (hausse des salaires, des matières premières, des prélèvements, des taux d'intérêt...) et l'entreprise répercutera cette hausse sur le prix de vente.» Il s'agit ici, d'une définition (tirée de [CEÉC - § 2.Les causes de l'inflation]) qui n'offre pas un accès direct au concept. Nous distinguerons une structure compréhensive reposant sur des relations associatives, « l'augmentation des coûts de production » étant en relation de cause à effet avec « l'inflation par les coûts ».

**L'inflation par la monnaie** « Une création excessive de monnaie se traduit par des dépenses supplémentaires, qui peuvent être cause d'inflation si l'offre ne suit pas.» Il s'agit ici d'une définition par compréhension reposant sur une relation associative (extraite de [CEÉC - § 2. Les causes de l'inflation]).

Le contexte explicatif « sous forme de crédits accordés aux agents » porte sur les raisons de la création de monnaie, invoquée dans la définition.

**L'inflation par les structures économiques et sociales** « C'est le cas quand une entreprise est en situation de monopole ou que le pouvoir des syndicats est trop fort. » Il s'agit ici d'une définition par extension reposant sur des relations génériques, ainsi que l'indique l'emploi de l'opérateur « ou » (définition extraite de la définition dans [CEÉC - § 2. Les causes de l'inflation]).

La périphrase désignant le concept en français se traduit en roumain par une forme plus abrégée, à savoir « inflația prin structuri », qui n'explicite plus les types de structures concernées (« **économiques et sociales** »).

Le contexte explicatif « Les rapports de force sur les marchés ne permettent pas toujours une libre fixation du prix d'équilibre. » précède, dans la structure du document CEÉC, la définition.

**L'inflation importée** [CEÉC - § 2. Les causes de l'inflation] « Si un bien importé joue un rôle fondamental dans la production, la hausse de son prix peut avoir un impact inflationniste. De même la dépréciation de la monnaie fait augmenter le prix des biens importés. » Il s'agit ici d'une définition par compréhension reposant sur des relations associatives de type <condition – résultat >, jouant sur le connecteur *si*. Ainsi, nous identifions d'une part, la **condition** « rôle important d'un bien dans la production » et le **résultat** « la hausse de son prix peut avoir un impact inflationniste » et de l'autre, nous pouvons distinguer une relation <cause – effet> dans une deuxième partie de la définition, selon laquelle « la dépréciation de la monnaie » entraîne l'augmentation des prix des biens importés. Le contexte explicatif comporte un exemple concret « cela a été le cas avec le choc pétrolier de 1973 ».

#### CHAMP EPARGNE

« **L'épargne**<sup>5</sup> est constituée de la partie du revenu disponible des ménages qui n'est pas consacrée à une consommation immédiate, qui n'est pas consommée. » Il s'agit ici d'une définition par compréhension reposant sur des relations partitives (extraite de la définition dans [CEÉC – L'épargne]).

Le contexte explicatif « Les économistes la considèrent comme une consommation différée dans le temps. » apporte un commentaire supplémentaire.

Seront ensuite définies diverses espèces d'épargne, selon la dimension des raisons incitant l'individu à épargner.

« Avoir une réserve, une **épargne de précaution** pour se prémunir contre les risques potentiels et les aléas de la vie ». Il s'agit ici d'une définition par compréhension, reposant sur des relations génériques (extraite dans [CEÉC – §2. Les raisons de l'épargne]). La définition manque de copule et met le prédicat devant la désignation du concept à définir. Mais nous ne pouvons pourtant pas caractériser cette définition comme incomplète.

Le contexte explicatif comporte une énumération « chômage, maladie, accident... » des situations possibles qui justifieraient l'existence de ce type d'épargne. Notons toutefois le caractère non exhaustif de la liste, ce qui revoit à la baisse son éventuelle portée définitoire, la reléguant aux explications (complément d'information).

**L'épargne patrimoniale**<sup>6</sup> est une espèce d'épargne non nommée, mais seulement définie, dans le document-source :

« se **constituer un patrimoine** pour disposer d'un complément de revenus, léguer un capital à ses descendants ou ne plus payer de loyer (dans le cas de l'achat d'une résidence principale par exemple) ». Il s'agit ici d'une définition par extension, reposant sur des relations génériques, ainsi que l'indique l'emploi de l'opérateur <ou> (définition extraite de [CEÉC – §2. Les raisons de l'épargne]). Bien que les notions d'épargne et d'investissement soient par hypothèse distinctes sinon opposées (en termes de gestion du risque), l'épargne patrimoniale est en fait une formule d'épargne sur objectif d'investissement ou réalisée

---

<sup>5</sup> *Épargne* est un terme français. Son étymologie, conformément au site web du *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* (<http://www.cnrtl.fr/etymologie/epargne>) est puisée à la collocation *faire esparne*, « donner quartier », apparue dans « *Roman de Brut — Wace* » (1155). Plus tard, chez Jean de Meun, dans le « *Roman de la rose* », le terme *esperne* apparaît au sens de « somme épargnée ».

<sup>6</sup> Le terme de patrimoine « vient du latin *patrimonium*, 'ce qui vient du père' (...). S'agissant du champ économique et financier, le sens est devenu plus large que le seul héritage paternel. Le patrimoine d'un individu ou d'une famille est **l'ensemble des biens sur lesquels celui-ci ou celle-ci peuvent faire valoir un titre de propriété ou un droit et qui peuvent être vendus**». <http://www.lafinancepourtous.com/Decryptages/Dossiers/Patrimoine/Qu-est-ce-qu-un-patrimoine> consulté le 12 avril 2015



par l'intermédiaire d'un investissement (acquisition d'un bien immeuble par exemple) ; cela pourrait être rendu en roumain par une périphrase telle *economisire pentru realizarea de investitii*, ou directement par *economisire pentru constituirea unui patrimoniu* (périphrase définitoire).

« Réaliser une **épargne préalable** et **avoir des liquidités** en vue d'effectuer une dépense de consommation importante dans un futur proche ». Il s'agit ici d'une définition par compréhension (extraite dans [CEÉC – §2. Les raisons de l'épargne]), reposant sur des relations associatives (comme mentionné dans le schéma, < **épargne préalable** > et < **avoir des liquidités** > sont deux concepts se trouvant dans une relation associative de type <cause- effet>). Le contexte explicatif porte sur la matérialisation de l'épargne « acquérir une croisière, une voiture ».

« Réaliser une **épargne de spéculation** pour acquérir des titres (actions...) en espérant les revendre à la hausse et obtenir une plus-value ». Il s'agit ici d'une définition par compréhension, reposant sur des relations associatives entre le concept défini < **épargne de spéculation** > et <titres (actions...) > (de [CEÉC – §2. Les raisons de l'épargne]). Les raisons pour lesquelles l'individu fait une épargne de spéculation (revendre à la hausse pour obtenir une plus-value) représentent des caractères distinctifs de cette espèce d'épargne.

« **L'épargne financière** comprend les moyens de paiement (billets, pièces, comptes chèques) et l'ensemble des placements financiers des ménages (assurance-vie, actions, obligations, SICAV, livrets d'épargne, dépôts à terme). » Il s'agit ici d'une définition par compréhension reposant sur des relations génériques (extraite dans [CEÉC – §3. Les formes de l'épargne]). A mentionner que le concept de <thésaurisation> est en relation associative de type <source-produit> avec le concept < **épargne financière** >.

« L'épargne conservée sous forme de billets et pièces, qui ne font pas l'objet d'un placement productif, s'appelle thésaurisation. ». Il s'agit ici d'une définition par compréhension reposant sur des relations génériques (extraite dans [CEÉC – §3. Les formes de l'épargne]). De plus, la définition se fait partiellement par la négative.

« **L'épargne non financière** avec, principalement, l'investissement immobilier ». Il s'agit ici d'une définition par compréhension reposant sur des relations génériques (extraite dans [CEÉC – §3. Les formes de l'épargne]). Nous nous confrontons de nouveau à l'absence de la copule, sans que cela n'affecte pourtant l'ensemble de la définition.

Le contexte explicatif « achat de logement » mentionne une des formes que peut prendre l'épargne non financière d'un individu.

## Voir Annexe - Carte conceptuelle

### 6. Tables d'équivalences FR-RO

Numéro item	Item français	Équivalent roumain	Définition et/ou contexte
1.	Revenu	Venit	Définition: Sumă de bani care revine unei persoane sau firme dintr-o activitate prestată sau din proprietatea deținută, într-o perioadă de timp; câștig, beneficiu. DEX'89 Contexte: toate veniturile in bani si/sau in natura, obtinute de o persoana fizica ce desfasoara o activitate in baza unui contract de munca (angajat cu carte de munca) <a href="http://www.conta.ro/dictionar_cauta.php#sthash.j5wk2kdT.dpuf">http://www.conta.ro/dictionar_cauta.php#sthash.j5wk2kdT.dpuf</a>
1.1.	Revenus primaires	Venituri primare	Définition(s): 1.rezultatul distributiei primare <sup>7</sup> . 2.salariu , profit , renta , dobanda. Context: 51 de regiuni au beneficiat de prestații sociale și de alte transferuri, astfel încât <b>venitul</b> disponibil pe cap de locuitor a fost mai mare decât <b>venitul primar</b> . <a href="http://epp.eurostat.ec.europa.eu/statistics_explained/index.php/GDP_at_regional_level/ro">http://epp.eurostat.ec.europa.eu/statistics_explained/index.php/GDP_at_regional_level/ro</a>

<sup>7</sup> Presupune împărțirea venitului între posesorii factorilor de producție pentru contribuția lor la activitatea economică. În acest proces se formează veniturile primare. ([www.economiesociala.net](http://www.economiesociala.net))

1.1.1.	Revenus d'activité (revenus du travail) <sup>8</sup>	Venituri (obținute) din munca <sup>9</sup>  Venituri din activitati curente (venituri curente)	Contexte: Totuși, țara în care aveți <b>domiciliul fiscal</b> vă poate impozita, în general, totalitatea veniturilor (obținute din muncă sau din alte surse). <a href="http://europa.eu/youreurope/citizens/work/taxes/income-taxes-abroad/index_ro.htm">http://europa.eu/youreurope/citizens/work/taxes/income-taxes-abroad/index_ro.htm</a> Définition: Veniturile curente sunt orice venituri ce se nasc din activitati desfasurate de o persoana <b>juridica</b> , ca parte integranta a obiectului sau de activitate, precum si activitatile conexe acestora. <a href="http://www.rubinian.com/dictionar_detalii.php?id=4239">http://www.rubinian.com/dictionar_detalii.php?id=4239</a> Contexte: Sumele colectate de o entitate in numele unor terte parti, inclusiv in cazul contractelor de mandat sau comision, nu reprezinta venit din activitatea curenta. In aceasta situatie veniturile din activitatea curenta sunt reprezentate de comisioanele cuvenite. <a href="http://contabilul.manager.ro/a/7603/venituri-specifice-desfasurarii-activitatii-fara-scop-patrimonial.html">http://contabilul.manager.ro/a/7603/venituri-specifice-desfasurarii-activitatii-fara-scop-patrimonial.html</a>
1.1.1.1.	Revenus salariaux	Venituri din salarii/ Castiguri salariale	Définition: Sunt considerate <b>venituri din salarii</b> toate veniturile in bani si/sau in natura obtinute de o persoana fizica ce desfasoara o activitate in baza unui contract individual de munca sau a unui statut special prevazut de lege, indiferent de perioada la care se refera, de denumirea veniturilor ori de forma sub care ele se acorda(...). <a href="http://codfiscal.net/68/art-55-definirea-veniturilor-din-salarii">http://codfiscal.net/68/art-55-definirea-veniturilor-din-salarii</a> Contexte: <b>Veniturile din salarii</b> reprezinta o categorie de venituri care, incepand cu 1 ianuarie 2005, se supun unui impozit lunar final in cota unica de 16%. <a href="http://legislatiamuncii.manager.ro/a/109/22-salariul-brut-salariul-net-castig-salarial.html">http://legislatiamuncii.manager.ro/a/109/22-salariul-brut-salariul-net-castig-salarial.html</a>
1.1.1.1.1.	Salaire	Salariu	Définition: Salariul reprezintă contraprestația muncii depuse de salariat în baza contractului individual de muncă. <a href="http://www.codulmuncii.ro/titulul_4/capitolul_1/art_159_1.html">http://www.codulmuncii.ro/titulul_4/capitolul_1/art_159_1.html</a> Contexte: La stabilirea și la acordarea salariului este interzisă orice discriminare pe criterii de sex, orientare sexuală, caracteristici genetice, vârstă, apartenență națională, rasă, culoare, etnie, religie, opțiune politică, origine socială, handicap, situație sau responsabilitate familială, apartenență ori activitate sindicală. <a href="http://www.codulmuncii.ro/titulul_4/capitolul_1/art_159_1.html">http://www.codulmuncii.ro/titulul_4/capitolul_1/art_159_1.html</a>
1.1.1.1.1.1.	SMIC	Salariul minim pe economie <sup>10</sup>  Salariu minim interprofesional de crestere <sup>11</sup>	Définition: Salariul fixat pe cale legala pentru a garanta salariatilor din categoriile defavorizate un venit care sa le asigure un minim decent de subzistenta, minim determinat in raport cu mediul social dat. Salariul minim reprezinta nivelul de salariu sub care nici un salariat nu trebuie sa fie platit. Contexte: România continuă să aibă al doilea cel mai mic salariu minim pe economie din Uniunea Europeană, după Bulgaria, deși a înregistrat cea mai mare creștere din UE. <a href="http://www.gandul.info/financiar/salariul-minim-pe-economie-romania-vs-europa-13897442">http://www.gandul.info/financiar/salariul-minim-pe-economie-romania-vs-europa-13897442</a>
1.1.1.1.1.2.	Traitement <sup>12</sup>	Salariu de functionar public	Sistemul unitar de <b>salarizare a funcționarilor publici</b> cuprinde: <b>salariul</b> și drepturile de natură salarială ale funcționarilor publici <a href="http://lege5.ro/Gratuit/geztsnjyga/legea-cadru-nr-284-2010-privind-salarizarea-unitara-a-personalului-platit-din-fonduri-publice">http://lege5.ro/Gratuit/geztsnjyga/legea-cadru-nr-284-2010-privind-salarizarea-unitara-a-personalului-platit-din-fonduri-publice</a> consulté le 15 avril 2015

<sup>8</sup> En français économique le revenu d'activité (synonyme à revenu d'activité) a deux corespondents en roumain.

<sup>9</sup> (munca) Desfășurare a unei activități fizice sau intelectuale îndreptată spre un anumit scop; activitate prin care omul modifică și adaptează lucrurile din natură pentru satisfacerea trebuințelor sale. Efort de a realiza ceva; strădanie; ocupație, îndeletnicire. DEX'09

<sup>10</sup> Équivalent interculturel (vs traduction de la désignation française), réalité roumaine vs réalité française.

<sup>11</sup> Calque attestée sur le site du MAE roumain (en parlant de la France).

<sup>12</sup> En roumain on ne peut pas traduire le terme <traitement> par un simple terme économique sinon par tout un syntagme. Même si en français <traitement> a plusieurs sens en fonction du domaine (en fr. économique: <Part de la rémunération des fonctionnaires compte non tenu des indemnités> (<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/traitement/78979>), en roumain le seul à s'être transmis est celui de <manière de traiter> (<http://dexonline.ro/definitie/tratament>).

1.1.1.1.3.	Appointement <sup>13,14</sup>	Lacune lexicale en roumain!	Obsolète : *apuntament n., pl. e (it. <i>appuntamento</i> , fr. <i>appointement</i> ). Salar, leafă, remunerațiune pentru o funcțiune. V. onorar. Sursa: Scriban (1939)
1.1.1.1.4.	Gages <sup>15</sup>	Équivalent: <i>salariu</i>	Définition: Salariul destinat unei menajere/ angajate domestice.
1.1.1.2.	Autres revenus du travail	Alte venituri	Définition: Beneficii, Onorarii.
1.1.1.2.1.	Bénéfices <sup>16</sup>	Beneficii	Définition: Rezultat financiar pozitiv al unei activitati economice, lucrative, reprezentand diferenta dintre veniturile realizate si cheltuielile ocazionate.
1.1.1.2.2.	Honoraires	Onorarii	Définition: Plată, retribuție dată unui intelectual (avocat, medic etc. liber-profesionist) pentru un serviciu prestat în sfera ocupațiilor sale.
1.1.2.	Revenus de la propriété (revenus du capital) <sup>17</sup>	Venituri din capital	Définition: Venituri proprii pentru investitii (venituri de capital sau amortizarea activelor fixe) <b>Federatia Autoritatilor Locale din Romania</b> <i>GHIDUL indicatorilor de performanta financiara</i>
1.1.2.1.	Revenus fonciers /immobiliers	Renta funciara (=Venituri din proprietati imobiliare)	Définition: Renta funciara (renta pamantului) reprezinta suma de bani platita de utilizator (arendas) proprietarului de terenuri agricole si silvice pentru dreptul de a exploata, pe un anumit termen, o suprafata de teren care apartine acestuia din urma. <a href="http://www.rasfoiesc.com/business/economie/Renta-funciara-si-pretul-paman77.php">http://www.rasfoiesc.com/business/economie/Renta-funciara-si-pretul-paman77.php</a> Contexte:Posibilitatea insusirii (formarii) rentei funciare (Rf) este legata de monopolul natural asupra pamantului care apartine proprietarului de pamant. <a href="http://www.rasfoiesc.com/business/economie/Renta-funciara-si-pretul-paman77.php">http://www.rasfoiesc.com/business/economie/Renta-funciara-si-pretul-paman77.php</a>
1.1.2.1.1.	Loyer	Chirie	Définition: Este suma de bani la plata careia se obliga chiriasul in cadrul unui contract de inchiriere a suprafetelor locative, in schimbul folosintei locuintei .
1.1.2.1.2.	Rente <sup>18</sup>	Renta	Définition: Venit relativ stabil realizat de posesorul unui bun imobiliar (teren, cladiri, constructii, resurse de apa etc.) sau mobilier (hartii de valoare).
1.1.2.1.3.	Fermage	Arenda	Définition: Din punct de vedere financiar, suma platita de arendas proprietarului pentru folosinta, exploatarea unui asemenea bun.
1.1.2.2.	Revenus mobiliers	Venituri din investitii	Définition: Veniturile considerate din investiții conform Codului Fiscal cuprind: • dividende; • venituri impozabile din dobânzi; • câștiguri din transferul titlurilor de valoare; • venituri din operațiuni de vânzare-cumpărare de valută la termen

<sup>13</sup> Il y avait un correspondant en roumain économique attesté dans les dictionnaires de l'année 1939, (ro. *apuntament*), mais qui n'est plus utilisé en langage économique actuel. (Scriban- lingv ro.)

<sup>14</sup> *apuntament* =punte; Noter qu'en roumain contemporain, *appointements/ apuntament* sont des faux amis, puisque, selon DEX, le terme *apuntament*<sub>ro</sub> relève du bâtiment et désigne un petit pont, en roumain *punte*.

<sup>15</sup> Faux amis – *gaj* (dex) : en roumain contemporain, le terme de *gaj* (< fr. *gages*) désigne un certain type de contrat de prêt, et la garantie y associée, et non le salaire d'un employé de maison. Conformément au dictionnaire d'August Scriban ("Dictionarul limbii romanesti") *gaj* (<fr. *gages*) désignait aussi le paiement accordé aux acteurs et musiciens.

<sup>16</sup> En français économique, <bénéfice> désigne les revenus " tirés des activités artisanales, agricoles, industrielles ou commerciales". En roumain le même terme ne fait pas référence à un domaine spécifique.

<sup>17</sup> Certains revenus sont appelés **mixtes** car ils rémunèrent à la fois le travail et la propriété du capital : c'est le cas, par exemple, des revenus de l'entreprise agricole.

<sup>18</sup> Le terme désigne en roumain les revenus mobiliers aussi bien qu'immobiliers, même si l'origine est française.  
(<http://dexonline.ro/definitie/renta> )

1.1.2.2.1.	Dividendes	Dividende	Définition: Cota-parte din beneficiul real ce se va plati fiecarui asociat al unei societati comerciale in raport direct proportional cu participarea sa la constituirea capitalului social (deci proportional cu aportul sau social).
1.1.2.2.2.	Intérêts <sup>19</sup>	Dobânda	Définition: Suma de bani platita de debitor creditorului pentru valoarea imprumutului acordat in banci. <a href="http://www.rubini.com/dictionar_detalii.php?id=489">http://www.rubini.com/dictionar_detalii.php?id=489</a>
1.2.	Revenus de transfert	Venituri de transfer	Définition: Venituri obținute din redistribuirea de către stat. <a href="http://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php/Archive:GDP_and_household_accounts_at_regional_level/ro">http://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php/Archive:GDP_and_household_accounts_at_regional_level/ro</a>
1.2.1.	Prestations sociales	Prestatii sociale	Définition: Prestatiile sociale sunt o forma de sprijin financiar care raspunde unei game largi de nevoi sociale si acopera atat drepturi universale (de exemplu, alocatia de stat pentru copii), cat si prestatii care se adreseaza doar persoanelor sau familiilor aflate intr-o situatie de dificultate, vulnerabilitate ori dependenta. <a href="http://maramures.prestatii sociale.ro/prestatii-sociale.php">http://maramures.prestatii sociale.ro/prestatii-sociale.php</a> Contexte: Sistemul prestatiiilor sociale din Romania cuprinde: alocatii familiale, ajutoare sociale, indemnizatii si facilitati. <a href="http://maramures.prestatii sociale.ro/prestatii-sociale.php">http://maramures.prestatii sociale.ro/prestatii-sociale.php</a>
1.2.1.1.	Prestations familiales	Prestatii familiale	Contexte: Legislația națională stabilește condițiile în care părinții primesc prestații familiale. <a href="http://europa.eu/youreurope/citizens/family/children/benefits/index_ro.htm">http://europa.eu/youreurope/citizens/family/children/benefits/index_ro.htm</a>
1.2.1.2.	Aides sociales	Ajutoare sociale	Définition: <b>Ajutoarele sociale</b> sunt prestatiiile sociale care se acorda persoanelor sau familiilor aflate in dificultate si ale caror venituri sunt insuficiente pentru acoperirea nevoilor minime de viata, evaluate prin ancheta sociala, precum si prin alte instrumente specifice. <a href="http://www.prostemcell.ro/articole/prestatii-sociale.html">http://www.prostemcell.ro/articole/prestatii-sociale.html</a>
1.2.1.3.	Pension de retraite	Pensii pentru limita de varsta	Définition: Pensia pentru limita de varsta se acorda asiguratilor care indeplinesc, cumulativ, la data pensionarii, conditiile privind varsta standard de pensionare si stagiul minim de cotizare realizat in sistemul public. <a href="http://www.dreptonline.ro/utile/pensie_pentru_limita_de_varsta.php">http://www.dreptonline.ro/utile/pensie_pentru_limita_de_varsta.php</a>
1.2.1.4.	Indemnités de chômage	Indemnizatii de somaj	Définition: Indemnizatia de somaj este o <b>compensatie partiala</b> a veniturilor unei persoane asigurate, ca urmare a pierderii locului de munca, sau a veniturilor absolventilor din invatamant care nu s-au putut angaja. Aceasta este acordata in baza prevederilor <i>Legii nr. 76/2002 privind sistemul asigurarilor pentru somaj si stimularea ocuparii fortei de munca</i> . <a href="http://www.avocatnet.ro/content/articles/id_39615/Indemnizatia-de-somaj-2015-In-ce-conditii-se-poate-obtine-in-acest-an.html">http://www.avocatnet.ro/content/articles/id_39615/Indemnizatia-de-somaj-2015-In-ce-conditii-se-poate-obtine-in-acest-an.html</a>
1.2.1.5.1	Remboursements de médicaments	Retete compensate si gratuite	Contexte 1: Pentru a obtine retete compensate sau gratuite: Asiguratii beneficiaza de medicamente cu sau fara contributie personala, pe baza de prescriptie medicala eliberata de medicii care sunt in relatii contractuale cu casele de asigurari de sanatate. <a href="http://www.cnas.ro/casmb/page/ce-trebuie-sa-faca-asiguratul.html">http://www.cnas.ro/casmb/page/ce-trebuie-sa-faca-asiguratul.html</a> Contexte 2: Listele de medicamente compensate si gratuite – Casa de Asigurari de Sanatate a Municipiului Bucuresti <a href="http://www.casmb.ro/lista_medicamente.php">http://www.casmb.ro/lista_medicamente.php</a>
1.2.1.5.2.	Indemnités journalières <sup>20</sup>	Concedii medicale	Contexte: Persoanele asigurate pentru concedii si indemnizatii de asigurari sociale de sanatate in sistemul de asigurari sociale de sanatate, denumite in continuare asigurati, au dreptul, in conditiile prezentei ordonante(...) <a href="https://www.casmb.ro/asigurati_concedii_medicale.php">https://www.casmb.ro/asigurati_concedii_medicale.php</a>

<sup>19</sup> Dans ce cas , on ne le traduit pas comme <interese>, mais comme <dobanzi>.

En roumain , dans le domaine économique on a un terme qui désigne uniquement les <intérêts> économiques.

<sup>20</sup> L'*indemnité journalière* est un montant que la Sécurité Sociale verse à un salarié dans le cas d'un arrêt maladie, l'objectif étant de compenser la perte de salaire suite à l'impossibilité du salarié de travailler pendant la période d'arrêt maladie.

<http://les-mutuelles-et-assurances.over-blog.com/article-l-indemnite-journaliere-c-est-quoi-46852443.html>

1.2.2.1.	Bourses	Burse	Contexte: Studenții beneficiază de burse de performanță sau de merit, pentru stimularea excelenței, precum și de burse sociale, pentru susținerea financiară a studenților cu venituri reduse.
1.2.2.2.	Subventions	Subvenții	Définition: Plata, finanțare, de regula nerambursabilă de la stat sau persoane private, acordată unor firme, grupuri industriale private, de stat, mixte sau unor persoane fizice pentru a acoperi diferența între costul producătorului și prețul de vânzare, în principiu, când prețul este mai mic decât costul marginal, precum și pentru realizarea unor acțiuni și obiective anume. <a href="http://www.rubinian.com/dictionar_detalii.php?id=3806">http://www.rubinian.com/dictionar_detalii.php?id=3806</a> Contexte: Programele de subvenții conform cărora subvențiile sunt acordate pe baza unor criterii obiective, economice ca natura și orizontale ca aplicare "nu favorizează anumite întreprinderi în detrimentul altora" sunt prin urmare, neacionabile. <a href="http://www.dce.gov.ro/Materiale%20site/Instrumente/ACORD_P_RIVIND_SUBVENTIILE_SI_MASURILE_COMPENSATORII.html">http://www.dce.gov.ro/Materiale%20site/Instrumente/ACORD_P_RIVIND_SUBVENTIILE_SI_MASURILE_COMPENSATORII.html</a>
1.2.2.3.	Services Publics	Servicii publice	Définition: Serviciile publice, sunt cele oferite de instituțiile publice și au ca sursă obligația legală de a desfășura activități în interes public. <a href="http://www.institutii-publice.org/servicii-de-interes-public.htm">http://www.institutii-publice.org/servicii-de-interes-public.htm</a>
	Revenu disponible	Venit disponibil	Définition: Venitul ramas la dispozitia fiecarui agent economic pentru satisfacerea necesitatilor. Marimea lui se deduce din venitul personal diminuat cu taxele ce le datoreaza fiecare individ <a href="http://www.rubinian.com/dictionar_detalii.php?id=1768">http://www.rubinian.com/dictionar_detalii.php?id=1768</a>
2.	Épargne	Economisire <sup>21</sup>	Définition: Economisirea reprezintă procesul de reținere din venituri a ceea ce rămâne după consum, alături de economisirea presupune "pastrarea" în siguranță a sumelor deținute, în timp ce prin investirea acestor sume se așteaptă o "multiplicare" a acestora. <a href="https://prezi.com/o2psupzq2ssj/instrumente-de-economisire/">https://prezi.com/o2psupzq2ssj/instrumente-de-economisire/</a> Contexte: Poți să economisești cu randament mare și să-ți asiguri un credit avantajos pentru viitor. Soluția este economisirea și creditarea pentru domeniul locativ! Ce înseamnă aceasta? <a href="https://www.bcrlocuinte.ro/ro/economisire">https://www.bcrlocuinte.ro/ro/economisire</a>
2.1.A.	Épargne de précaution	Economisire de precauție <sup>22</sup>	Définition: Această economisire de precauție regroupează plasamentele bancare pe termen scurt și mediu ale căror condiții de renumerare, durată și rambursare anticipată, sunt fixate contractual. <a href="http://www.rasfoiesc.com/business/economie/Plasamente-bancare-Caracterist68.php">http://www.rasfoiesc.com/business/economie/Plasamente-bancare-Caracterist68.php</a> Contexte: Principalele motivații ale economisirii: precauția, moștenirea și achiziția de bunuri de folosință îndelungată. <a href="http://www.google.ro/url?sa=t&amp;rct=j&amp;q=&amp;esrc=s&amp;source=web&amp;cd=8&amp;ved=0CEkQFjAH&amp;url=http%3A%2F%2Fwww.bnr.ro%2FDocumentInformation.aspx%3FidDocument%3D6637%26directLink%3D1&amp;ei=_dgeVcXWLM2_PL3rgagF&amp;usq=AFQjCNHFssy5TxuR80JOCGNZH50pTSV4mw&amp;sig2=0vZ7CAsWmUBqgAV9MnekWw">http://www.google.ro/url?sa=t&amp;rct=j&amp;q=&amp;esrc=s&amp;source=web&amp;cd=8&amp;ved=0CEkQFjAH&amp;url=http%3A%2F%2Fwww.bnr.ro%2FDocumentInformation.aspx%3FidDocument%3D6637%26directLink%3D1&amp;ei=_dgeVcXWLM2_PL3rgagF&amp;usq=AFQjCNHFssy5TxuR80JOCGNZH50pTSV4mw&amp;sig2=0vZ7CAsWmUBqgAV9MnekWw</a>
2.2.A.	Épargne préalable	Economisire prealabilă <sup>23</sup>	Définition: Contexte: În primul rând, orice investiție într-un bun de capital trebuie să presupună o economisire prealabilă de resurse (fie că ele sunt economisite de investitor, fie că ele sunt economisite de altcineva și apoi transferate investitorului printr-un mecanism de finanțare). <a href="http://www.academia.edu/7440370/Paradoxul_economisirii">http://www.academia.edu/7440370/Paradoxul_economisirii</a>

<sup>21</sup> origine ngr. ekonómisa

<sup>22</sup> Calque du français – on a gardé la même structure, même la préposition casuelle

<sup>23</sup> Calque

2.3.A.	Épargne de speculation	Economisire speculativă <sup>24</sup>	Définition: Contexte: Capătă pondere economisirea pe termen scurt si cu caracter speculativ in detrimentul celei pe termen lung. <a href="http://www.rasfoiesc.com/business/economie/CONSECINTELE-INFLATIEI81.php">http://www.rasfoiesc.com/business/economie/CONSECINTELE-INFLATIEI81.php</a>
2.4.A.	Épargne patrimoniale	Economisire cu <b>intenția de a lăsa moșteniri</b> <sup>25</sup> (degré d'équivalence : plus restreint)  <i>Economisire pentru constituirea unui patrimoniu</i> (degré d'équivalence : exact <sup>26</sup> )	Définition: Contexte: Comportamentul de economisire este determinat de calcule de arbitraj inter-temporal. Fie că variabilele de arbitraj sunt de natură economică (inflație, rata dobânzii bancare pasive, randamentul titlurilor de valoare, randamentul pieței imobiliare etc.) fie că sunt de natură psiho-sociologică (prudență, <b>intenția de lăsa moșteniri</b> , pesimism cu privire la veniturile viitoare etc.), acestea generează o anumită înclinație spre economisire. <a href="http://www.fgdb.ro/uploads/publications/buletin_07_s1.pdf">http://www.fgdb.ro/uploads/publications/buletin_07_s1.pdf</a> , nous soulignons Va trebui acum <b>sa constituiți patrimoniul</b> initial minim necesar înființarii ONG-ului. Acesta se constituie prin depozit bancar si are, pentru o asociatie non-profit, un cuantum egal cu 1 salariu minim brut pe economie (in acest moment, 500 lei noi). Patrimoniul se constituie prin depunerea banilor la o unitate bancara sub forma de "patrimoniu initial". Trebuie sa completati un formular, sa anexati o copie xerox dupa actul constitutiv autentificat si sa achitati o taxa de deschidere de cont, in valoare de circa 10 lei noi. Vetii primi un extras de cont doveditor. <a href="http://www.firme.ro/ghid-infiintare-ong/5/constituirea-patrimoniului.html">http://www.firme.ro/ghid-infiintare-ong/5/constituirea-patrimoniului.html</a> , nous soulignons Les deux équivalents RO représentent des termes proposés, construits en référence à des séquences attestées en langue cible (combinatoire libre ou collocations), et à la définition du concept désigné par le terme source.
	Avoir des liquidités	Lichidități <sup>27</sup>	Définition: Numerar și alte active care se estimează că vor fi transformate în numerar, în maxim un an , cum ar fi creanțele, stocurile instrumentele financiare tranzacționabile. <a href="http://www.conta.ro/dictionar_online_lichiditate.html">http://www.conta.ro/dictionar_online_lichiditate.html</a> Contexte: "Necesitatea de a avea lichiditate, și de a asigura, în același timp câștiguri sigure, obligă băncile să mențină o parte a fondurilor sub forma unor plasamente care îndeplinesc condițiile referitoare la lichiditate și securitate." <a href="http://www.oeconomica.uab.ro/upload/lucrari/820063/30.pdf">http://www.oeconomica.uab.ro/upload/lucrari/820063/30.pdf</a>
2.1.B.	Épargne financière	Economii bănești <sup>28</sup>	Définition: Parte din veniturile bănești curente necheltuite, precum și rezervele de mijloace de plată constituite la populație, destinate unor utilizări viitoare. <a href="http://www.stiucum.com/glosar/marketing/economii-banesti-ale-populatiei1288.php">http://www.stiucum.com/glosar/marketing/economii-banesti-ale-populatiei1288.php</a> Contexte: <b>Contract de depunere de economii banesti la C.E.C.</b> <a href="http://www.rubinian.com/dictionar_detalii.php?id=1748">http://www.rubinian.com/dictionar_detalii.php?id=1748</a>

<sup>24</sup> Calque

<sup>25</sup> fr. patrimonie

En langage économique, le terme <patrimoniu> est défini en roumain comme „totalitatea bunurilor mobile și imobile (inclusiv terenuri), evaluate în expresie bănească, disponibilitățile bănești, titlurile de valoare, drepturile și obligațiile bănești izvorâte din relațiile cu terții” ([http://www.conta.ro/dictionar\\_cauta.php](http://www.conta.ro/dictionar_cauta.php)).

Son dérivé, <patrimonial > apparaît dans <element patrimonial> *sortimente de materiale, sortimente de produse sau bunuri dintr-o gestiune, indiferent de natura lor (mijloace fixe, obiecte de inventar, marfuri)* et ne fait pas référence à l'intention de léguer quelque chose, ce pourquoi le calque \**economisire patrimonială* ne rendrait pas le sens du terme français, en roumain. Il n'y a donc aucune compatibilité de sens entre les cas d'usage de ces deux termes en français et en roumain.

<sup>26</sup> Périphrase définitoire (reformulation, en langue cible, de la définition FR).

<sup>27</sup> Din fr. liquidité.

<sup>28</sup> Calque

2.1.B.1.	Moyens de payement	Instrumente de plată <sup>29</sup>	Définition: Numerar și substitute de numerar, document, înscris, titlu de credit exprimat într-o valută și utilizat în operațiunile de efectuare a plăților (lichidarea creanțelor), întrebuintarea numerarului, valutei efective sau aurului. <a href="http://www.comunicatedepresa.ro/instrument-de-plata/definitie/">http://www.comunicatedepresa.ro/instrument-de-plata/definitie/</a> Contexte: “Prin <b>gama variată</b> de instrumente de plată pe care o punem la dispoziția dumneavoastră, puteți gestiona cu ușurință sumele plătite către furnizorii și partenerii de afaceri, având avantajul unui control crescut în ceea ce privește fluxurile de resurse financiare.” <a href="https://www.bcr.ro/ro/corporate/companii/cash-management/solutii-de-plata/instrumente-plata-clasice">https://www.bcr.ro/ro/corporate/companii/cash-management/solutii-de-plata/instrumente-plata-clasice</a>
2.1.B.1.1.	Billets	Bancnote <sup>30</sup>	Définition: Bancnota este un mijloc de plată din hârtie tipărită, emisă de o bancă. <a href="http://ro.wikipedia.org/wiki/Bancnot%C4%83">http://ro.wikipedia.org/wiki/Bancnot%C4%83</a> Contexte: “Bancnotele euro există în șapte cupiuri diferite: 5 EUR, 10 EUR, 20 EUR, 50 EUR, 100 EUR, 200 EUR și 500 EUR.”
2.1.B.1.2	Pièces	Monede <sup>31</sup>	Définition: O monedă este în general un lingou de metal de formă discoidală, folosită ca o formă de bani. <a href="http://ro.wikipedia.org/wiki/Moned%C4%83">http://ro.wikipedia.org/wiki/Moned%C4%83</a> Contexte: Această <b>listă de monede după țară</b> cuprinde toate cele 183 monede naționale actuale, după țară. Include toate monedele țărilor independente, parțial recunoscute și nerecunoscute și teritoriilor dependente. <a href="http://ro.wikipedia.org/wiki/List%C4%83_de_monede_dup%C4%83_%C8%9B%C4%83">http://ro.wikipedia.org/wiki/List%C4%83_de_monede_dup%C4%83_%C8%9B%C4%83</a>
2.1.B.1.3.	Comptes chèques	Carnet de cecuri <sup>32</sup>	Définition: Banca eliberează formulare în carnete de cecuri de 25,50 și 100 file ; aceste formulare sunt tipizate. Posesorul formularului de cec completează fila, o semnează și o predă beneficiarului, care la rândul său o va prezenta băncii sale spre încasare. <a href="http://www.robanks.ro/dictionar-bancar/dictionar-financiar-bancar-1/C/cec-133.html">http://www.robanks.ro/dictionar-bancar/dictionar-financiar-bancar-1/C/cec-133.html</a> Contexte: Cont curent și <b>carnete de cecuri</b> ; cont de economii; cont de împrumut și opțiunea de descoperire de cont; ordine de plată; debit direct; viramente (internaționale); card de debit; card de credit; acces global la bancomate. <a href="http://ro.linguee.com/rom%C3%A2n%C4%83-francez%C4%83/traducere/carnet+de+cecuri.html">http://ro.linguee.com/rom%C3%A2n%C4%83-francez%C4%83/traducere/carnet+de+cecuri.html</a>
2.1.B.2.	Placements financiers	Plasamente financiare <sup>33</sup>	Définition: Valori mobiliare de plasament, plasamente de trezorerie, valori pe termen scurt negociabile care se divid în titluri de plasament și instrumente de trezorerie. <a href="http://www.conta.ro/dictionar_online_Plasamente%20financiare.html">http://www.conta.ro/dictionar_online_Plasamente%20financiare.html</a> Contexte: Dobânzi obținute din plasamentele financiare ale disponibilităților fondului. <a href="http://ro.linguee.com/rom%C3%A2n%C4%83-francez%C4%83/search?source=auto&amp;query=plasamente+financiare">http://ro.linguee.com/rom%C3%A2n%C4%83-francez%C4%83/search?source=auto&amp;query=plasamente+financiare</a>
2.1.B.2.1.	Assurance-vie	Asigurare de viață <sup>34</sup>	Définition: Contract prin care asigurătorul se obligă să plătească asiguratului/beneficiarului o sumă în cazul producerii evenimentului asigurat, contra unei prime de asigurare plătite de deținătorul poliței. <a href="http://www.ci.gromania.ro/dictionar-de-asigurari">http://www.ci.gromania.ro/dictionar-de-asigurari</a> Contexte: Pe scurt, asigurarile de viață sunt produse financiare oferite de către companii specializate care oferă, de la caz la caz, <b>protecție – asigurarile de viață clasice</b> și facilitează

<sup>29</sup> Calque. Le roumain a remplacé le terme français par un synonyme.

fr. instrument

<sup>30</sup> Du all. Banknote

<sup>31</sup> Du ngr. monédha

<sup>32</sup> Calque

<sup>33</sup> Calque. du fr. *placement financier*.

<sup>34</sup> Calque (préposition casuelle requise en roumain).

			<b>economisirea – asigurările de viata cu acumulare de capital.</b> <a href="http://www.asigurariledeviata.ro/totul-despre-asigurarile-de-viata.html">http://www.asigurariledeviata.ro/totul-despre-asigurarile-de-viata.html</a>
2.1.B.2.2.	Actions	Acțiuni <sup>35</sup>	Définition: Hartie de valoare emisă de o societate pe acțiuni, prin care se dovedește dreptul de proprietate al deținătorului asupra unei părți din capitalul social al societății care a emis-o, pe baza căreia deținătorul primește dividend. <a href="http://www.conta.ro/dictionar_online_Actiune.html">http://www.conta.ro/dictionar_online_Actiune.html</a> Contexte: “ <b>II aleg pentru ca...</b> ... doresc sa obtin un randament ridicat, chiar daca aceasta presupune si asumarea unor riscuri mai mari; ... imi asigura o expunere ridicata pe piata de actiuni, activele acestui fond sunt investite pana la 100% in actiuni;” <a href="http://www.raiffeisenfonduri.ro/wps/portal/ram/Home/raiffeisen-romania-actiuni/lut/p/a0/04_Sj9CPykssy0xPLMnMz0vMAfGjzOINLLxNDP29DbwMzHwNDTzDLAyDggOMAsxdDPSDi_L1C7IdFQFcDWsX/?actiune=internetcontent_ViewAction&amp;idTata=33&amp;internetcontent_ID=6">http://www.raiffeisenfonduri.ro/wps/portal/ram/Home/raiffeisen-romania-actiuni/lut/p/a0/04_Sj9CPykssy0xPLMnMz0vMAfGjzOINLLxNDP29DbwMzHwNDTzDLAyDggOMAsxdDPSDi_L1C7IdFQFcDWsX/?actiune=internetcontent_ViewAction&amp;idTata=33&amp;internetcontent_ID=6</a>
2.1.B.2.3.	Obligations	Obligațiuni <sup>36</sup>	Définition: Societatea a primit anterior, un împrumut pe bază de obligațiuni, iar la scadență, cu acordul creditorului său, în locul restituirii sumei, creditorul devine acționar la societate (posesorul unui numar de acțiuni în valoare egală cu suma împrumutată și nerestituită). <a href="http://www.conta.ro/dictionar_cauta.php">http://www.conta.ro/dictionar_cauta.php</a> Contexte: În ceea ce privește riscul unui șoc al obligațiunilor, determinat de nivelul ridicat al datoriei (în special în țări ca Portugalia, Irlanda, Grecia și Spania), se evidențiază posibilitatea unor speculații în detrimentul piețelor de materii prime. <a href="http://ro.linguee.com/rom%C3%A2n%C4%83-francez%C4%83/search?source=auto&amp;query=obligatiuni">http://ro.linguee.com/rom%C3%A2n%C4%83-francez%C4%83/search?source=auto&amp;query=obligatiuni</a>
2.1.B.2.4.	Livret d'épargne	Carnet de economii <sup>37</sup>	Définition: Carnet nominal sau la purtător emis de o bancă si care servește pentru constituirea unei rezerve bănești. <a href="http://www.rubinian.com/dictionar_detalii.php?id=280">http://www.rubinian.com/dictionar_detalii.php?id=280</a> Contexte: În decizia de deschidere a acestor proceduri, la 22 noiembrie 2006, Comisia a afirmat că prin cadrul juridic aplicabil în cazul CDP pentru plasarea economiilor poștale (certIFICATE DE ECONOMII POȘTALE ȘI CARNETE DE ECONOMII) nu se conferă niciun drept exclusiv de plasare de jure. <a href="http://eur-lex.europa.eu">eur-lex.europa.eu</a>
2.2.2.	Épargne financière non-	Economisire nebănească	Définition: Contexte:
	Investissements immobiliers	Investiții imobiliare <sup>38</sup>	Définition: O investiție imobiliară este o proprietate imobiliară (un teren sau o clădire - sau o parte a unei clădiri sau ambele) deținută (de proprietar sau de locatar în temeiul unui contract de leasing financiar) mai degrabă pentru a obține venituri din chirii sau pentru creșterea valorii capitalului, sau ambele, decât pentru: (a) a fi utilizată pentru producerea sau furnizarea de bunuri sau servicii sau în scopuri administrative; sau (b) a fi vândută pe parcursul desfășurării normale a activității”. <a href="http://www.curierulnational.ro/Specializat/2013-01-">http://www.curierulnational.ro/Specializat/2013-01-</a>

<sup>35</sup> Calque sémantique fr. *action*.

<sup>36</sup> Calque sémantique fr. *obligation*.

<sup>37</sup> Calque. Cette fois-ci, le terme roumain provient du fr. Carnet et fr. Économie, avec la préposition casuelle requise en roumain. Le roumain contemporain utilise un synonyme du terme français <livret>, dont le calque est utilisé dans quelques collocation, par exemple <livret militaire> (LIVRÉT, *livrete*, s. n. (Mai ales în expr.) *Livret militar* = act, document, în formă de carnet, eliberat de autoritățile militare fiecărui cetățean care a satisfăcut legea Recrutării și cuprinzând date privitoare la situația militară. Sursa: DLRLC (1955-1957) ).

August Scriban mentionne dans son dictionnaire paru en 1939 l'usage „Poezia (poema) la o operă muzicală. Cărticică, condicuță, carnet: *libret de la casa de economie*. (Cu acest înț. se zice și livret).”

<sup>38</sup> Calque.



			03/Tratamentul+contabil+al+investitiilor+imobiliare Contexte: Creșterea a fost stimulată în primul rând de o explozie a creditului care a încurajat consumul privat și investițiile imobiliare, cu o finanțare externă netă depășind 20 % din PIB începând din 2006. eur-lex.europa.eu
	Thésaurisation	Tezaurizare <sup>39</sup>	Définition: Acțiunea de a <i>tezauriza</i> și rezultatul ei. TEZAURIZĂ, <i>tezaurizez</i> , vb. I. Tranz. A sustrage din circuitul economic normal mijloacele bănești aflate sub formă de bani sau de valută; <i>p. gener.</i> a strânge, a acumula bani sau obiecte de valoare. <a href="http://dexonline.ro/definitie/tezaurizare">http://dexonline.ro/definitie/tezaurizare</a> Contexte: Prin capacitatea sa de a păstra valoare timp îndelungat, banii îndeplinesc funcția de acumulare (altfel, <i>tezaurizare</i> ). <a href="http://ro.wikibooks.org/wiki/Moned%C4%83_Credit_B%C4%83nci/Func%C5%A3iile_%C5%9Fi_formele_banilor#Mijloc_de_p.C4.83strare_a_valorii_28func.C5.A3ia_de_tezaurizare.2C_depozit_de_avu.C5.A3ie.29">http://ro.wikibooks.org/wiki/Moned%C4%83_Credit_B%C4%83nci/Func%C5%A3iile_%C5%9Fi_formele_banilor#Mijloc_de_p.C4.83strare_a_valorii_28func.C5.A3ia_de_tezaurizare.2C_depozit_de_avu.C5.A3ie.29</a>
3.	Inflation	Inflație <sup>40</sup>	Définition: Inflația este creșterea generală a nivelului preșurilor la bunuri și servicii într-o perioadă de timp considerabilă. <a href="http://www.dictionar-economic.com/?do=view&amp;id=28">http://www.dictionar-economic.com/?do=view&amp;id=28</a> Contexte: Pentru a asigura securitatea juridică, trebuie să se specifice clar că creșterile reduse, de până la 20 % ale bugetului inițial al unei scheme de ajutor, în special pentru a ține seama de efectele inflației, nu trebuie notificate Comisiei, deoarece sunt puțin susceptibile să afecteze evaluarea inițială a Comisiei cu privire la compatibilitatea schemei sub rezerva că celelalte condiții din schema de ajutor rămân neschimbate. <a href="http://ro.linguee.com/rom%C3%A2n%C4%83-francez%C4%83/search?source=auto&amp;query=inflatie">http://ro.linguee.com/rom%C3%A2n%C4%83-francez%C4%83/search?source=auto&amp;query=inflatie</a>
3.1.	L'inflation par la demande	Inflația prin cerere <sup>41</sup>	Définition: Inflație prin cerere înseamnă excedentul de cerere agregată peste oferta agregată. <a href="http://ro.wikipedia.org/wiki/Infla%C8%9Bie_prin_cerere">http://ro.wikipedia.org/wiki/Infla%C8%9Bie_prin_cerere</a> Contexte: Inflația prin costuri, inflația prin cerere și consecințele diferențelor dintre rata dobânzii practică de Federal Reserve și Bank of England, pe de o parte, și BCE, pe de altă parte E-008240/11 (EN) Charles Tannock (ECR) adresată Comisiei (15 septembrie 2011) Subiect: Flexibilitate cu privire la metodele de sacrificare a animalelor în UE Răspuns din partea Comisiei (31 octombrie 2011) ” eur-lex.europa.eu
3.2.	L'inflation par les coûts	Inflația prin costuri <sup>42</sup>	Définition: Inflație prin costuri înseamnă creșterea costurilor de producție, independent de cererea agregată. <a href="http://ro.wikipedia.org/wiki/Infla%C8%9Bie_prin_costuri">http://ro.wikipedia.org/wiki/Infla%C8%9Bie_prin_costuri</a> Contexte: <b>Inflația prin costuri, inflația prin cerere</b> și consecințele diferențelor dintre rata dobânzii practică de Federal Reserve și Bank of England, pe de o parte, și BCE, pe de altă parte E-008240/11 (EN) Charles Tannock (ECR) adresată Comisiei (15 septembrie 2011) Subiect: Flexibilitate cu privire la metodele de sacrificare a animalelor în UE Răspuns din partea Comisiei (31 octombrie 2011) eur-lex.europa.eu
3.3.	L'inflation par la monnaie	Inflația prin monedă <sup>43</sup>	Définition: Inflația prin monedă înseamnă emisiunea excesivă de monedă peste oferta reală de bunuri și servicii. <a href="http://ro.wikipedia.org/wiki/Infla%C8%9Bie_prin_moned%C4%83">http://ro.wikipedia.org/wiki/Infla%C8%9Bie_prin_moned%C4%83</a> Contexte: Pornind de la premisa că inflația este în primul rând un fenomen monetar ( <b>inflația există doar în prezența banilor</b> ), explicarea genezei și naturii acesteia trebuie să înceapă de la

<sup>39</sup> Calque.

<sup>40</sup> Calque. du fr. inflation.

<sup>41</sup> Calque.

<sup>42</sup> Calque.

<sup>43</sup> Calque .

			formele istorice pe care le-au îmbrăcat banii de-a lungul secolelor. <a href="http://conspecte.com/Macroeconomie/inflatia.html">http://conspecte.com/Macroeconomie/inflatia.html</a>
3.4.	L'inflation par les structures économiques et sociales	Inflația prin structuri <sup>44</sup>	Définition: Inflația prin structuri se datorează structurii oligopoliste sau monopoliste a economiei, care împiedică manifestarea concurenței și ca atare practicarea unor prețuri ridicate. <a href="http://ro.wikipedia.org/wiki/Inflația_prin_structuri">http://ro.wikipedia.org/wiki/Inflația_prin_structuri</a>
3.5. Inflația importată	L'inflation importée	Inflația importată <sup>45</sup>	Définition: Inflația importată are ca efect amplificarea inflației datorată interferării cu mecanismele inflației interne.” <a href="http://socio-umane.ct-asachi.ro/e107_files/download/Economie/Biblioteca%20AEL/Inflatia%20[ael].pdf">http://socio-umane.ct-asachi.ro/e107_files/download/Economie/Biblioteca%20AEL/Inflatia%20[ael].pdf</a> Contexte: Principala amenințare pentru revenirea economiei este inflația importată, în contextul în care prețurile de consum sunt influențate foarte mult de costul produselor importate, a declarat Dan Bucșa, economistul șef al Bancpost. <a href="http://www.mediafax.ro/economic/bucsa-bancpost-principala-amenintare-pentru-revenirea-economiei-este-inflatia-importata-7977949">http://www.mediafax.ro/economic/bucsa-bancpost-principala-amenintare-pentru-revenirea-economiei-este-inflatia-importata-7977949</a>

## 7. Conclusions sur les terminologies française et roumaine des champs étudiés

Notre travail essaie de fournir une notion, une définition, un terme, selon le principe d'élaboration de toute terminologie.

Cette contribution reprend et élabore une analyse terminologique portant sur des termes étudiés au premier semestre lors du CM de français économique (projet où nous avons appliqué des notions de terminologie, à des concepts économiques. Notre analyse actuelle souligne les différences cachées parfois entre les réalités économiques du français et du roumain. Nous nous sommes confrontées à des difficultés concernant les correspondances, qui ne sont pas toujours assez transparentes au passage d'une langue à l'autre. Il y a eu un cas où, à un terme français correspond en roumain toute une périphrase (épargne patrimoniale - economisire in vederea constituirii unui patrimoniu).

Nous avons dressé une carte conceptuelle, pas seulement comme moyen de visualisation, mais aussi comme instrument euristique, et comme outil pédagogique, censé faciliter l'apprentissage de champs thématiques relatifs à l'économie française.

## Bibliographie

- BONENFANT**, Joëlle et Jean **LACROIX** (2010) – *Le monde des affaires. Ressources pour les enseignants et les formateurs en français des affaires*, CCIP – Centre de langue française (éd.), <http://www.francais.cci-paris-idf.fr/francais-de-specialite-monde-des-affaires/>.
- BREMOND**, J. et A. **GELEDAN** (1981) – *Dictionnaire Economique et Social*, Paris : Hatier, apud Wikipédia, [http://fr.wikipedia.org/wiki/Revenu#cite\\_note-Br.C3.A9mond-1](http://fr.wikipedia.org/wiki/Revenu#cite_note-Br.C3.A9mond-1).
- DEPECKER**, Loïc (2002) – *Entre signe et concept. Eléments de terminologie générale*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle (réimpression 2009).
- ISO 704 :2000(F), *Travail terminologique. Principes et méthodes*.
- ROBERT**, J.-P. (2008) -*Dictionnaire pratique de didactique du FLE*, Paris: Ophrys.
- VELICU**, Anca-Marina (2014) – *Français économique sur objectif de traduction*, support de cours inédit, 70 pages.
- VELICU**, A.-M. (2012) – *Terminologie. Mode d'emploi*, Université de Bucarest, support de cours inédit (52 p A4, Verdana 8, interligne 1).

<sup>44</sup> Quasi-calque (différence d'articulation entre terme FR et terme RO) et implication.

<sup>45</sup> Calque sémantique.



# TRAGICUL LA HOMER

Diana BARABOI

## 1. Introducere

Deși unii specialiști asociază noțiunile de tragic și tragedie (ca specie literară) și afirmă că ele nu pot fi analizate separat, alții cred că noțiunea de tragic este mult mai amplă și poate acoperi mai multe sfere nu numai din literatură, ci și din viața de zi cu zi. O operă literară nu trebuie să fie numită neapărat tragedie pentru a conține elemente dramatice, pentru a prezenta idei nobile, idealuri ce provoacă suferință, eroi ce se sacrifică în numele unei cauze juste.

Noțiunea de „tragic” (gr. *τραγικός*) exprimă un conflict interior sau exterior care se încheie cu înfrângerea și distrugerea unei valori sau cu moartea unui erou, în numele unui ideal. Tragicul nu se întâlnește numai ca noțiune literară, ci și suferința pe care o are cineva în cadrul existenței umane determină situația de tragism.

Tragicul nu poate fi gândit și, de asemenea, nu poate fi nici înțeles în lipsa unor idealuri la care să se raporteze, idealuri precum patriotism, iubire, prietenie sau onoare. Tragicul are întotdeauna un efect emoțional: stârnește milă, compasiune față de eroul ucis, dar și teamă față de inevitabilul destin, de nenorocirile ce nu pot fi evitate. Este vorba de așa-numitul „catharsis” (gr. *κάθαρσις*) „purificarea”.

Unul din elementele care dau veșnicie poemelor homerice este simțământul tragic al destinului uman. Esența tragicului constă în neputința oamenilor de a-și înțelege propriul destin și în lupta lor permanentă, dar inutilă, cu acesta. Tragedia condiției umane este dată de fapt de suferințele fizice și morale ale oamenilor, unele fiindu-le date de zei, altele fiind consecințe ale propriilor lor fapte. Aceste suferințe au un rol important în transmiterea emoțiilor tragice.

Tragedia, ca specie literară, a apărut în Grecia Antică mult după Homer, la renumiții poeți Eschil, Sofocle și Euripide. Termenul provine din grecescul *τραγῳδία*, care înseamnă „cântecul țapului”. Acest cântec era intonat de un cor în care toate personajele purtau măști de țap sau, după alte variante, oamenii chiar jertfeau un țap zeilor și cântau în jurul lui. Ei se numeau satyri (gr. *Σάτυρος*) și alcătuiau cortegiul zeului Dionysos. Tragedia era, așadar, un dialog între un cor și un actor. La început, în tragedii se vorbea doar despre mituri, despre zeul Dionysos, iar apoi subiectele s-au extins, incluzând alți zei sau eroi aflați mereu în conflict unii cu alții sau cu destinul implacabil.

Deși poemele homerice sunt anterioare apariției tragediei ca specie literară și reprezintă specia literară epopeea, ele conțin nenumărate elemente tragice pe care voi încerca să le prezint în cele ce urmează.

Aceste două epopei, *Iliada* și *Odiseea*, conțin multe motive literare universale precum viață și moarte, suferință și bucurie, iubire și ură, nedreptate și răzbunare. Pentru acestea nu există un singur autor original. Cărțile se scriu tot din cărți și uneori este foarte greu de deosebit o simplă coincidență de o imitație intenționată. Dacă noțiunea de tragedie, ca specie literară, nu exista în vremea rapsodului orb, tragicul, ca parte a ființei umane, a existat dintotdeauna. În aceste condiții, tragedia devine « experiența tragică conștientizată într-o formă artistică ».<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Gabriel, Liiceanu, *Tragicul. O fenomenologie a limitei și depășirii*, ediția a doua, revăzută, Editura Humanitas, București, 1993, pag. 16.

## 2. Războiul și neputința oamenilor de a se sustrage destinului și voinței zeilor

*Iliada*, unul din marile poeme tragice, se bazează pe Războiul Troian și pe destinele unora dintre marii săi eroi. Deci, se poate spune că un prim element tragic îl constituie războiul. Deși Războiul Troian durează aproximativ 10 ani, Homer nu are intenția de a realiza o lucrare istorică. El alege să prezinte doar o scurtă, dar semnificativă secvență din ultimul an al ostilităților pentru a ilustra atât luptele, cât și zbuciumul sufletesc al personajelor acordând astfel o deosebită intensitate dramatică acestor momente.

*Odiseea* nu mai prezintă lumea în război, ci prezintă o lume postbelică în care se simt urmările războiului, unde unii oameni sunt distruși sufletește: Odiseu e nevoit să stea douăzeci de ani departe de casă, timp în care cei dragi lui îi duc dorul, iar peștorii Penelopei profită de absența lui pentru a-i devasta casa. Agamemnon, Ahile și alți mari războinici se află acum în Ținutul Umbrelor.

Războiul Troian, ca orice război, aduce multă suferință, dreptul crud al învingătorului asupra învinsului lasă în urma lui morți, văduve și orfani al căror destin nu depinde de voința lor individuală. Ceea ce li se întâmplă nu e o consecință directă a propriilor fapte, ci viața sau moartea lor e dictată de zei și de destin. Homer conferă zeilor cea mai mare putere asupra lumii. Ei hotărăsc dacă trebuie sau nu să intervină într-o acțiune ori să ajute pe cineva și este foarte greu, chiar imposibil de știut care va fi sfârșitul pe care zeii l-au hotărât. De multe ori acțiunile lor nu au nicio logică, nu întotdeauna cei virtuoși fiind răsplătiți sau cei nelegiuiți pedepsiți.

Priam îi spune Elenei că nu numai ea e vinovată de izbucnirea războiului, ci aceasta a fost dorința zeilor. Mai multe personaje recunosc într-un moment sau altul că au fost orbiți de zei și de aceea au acționat într-un mod pe care acum îl regretă. Mâniei zeilor este și ea o mare aducătoare de suferințe oamenilor, care pe mulți îi distruge. În primul rând este vorba despre mânia Herei, care dorește din răspuțeri pierirea Troiei din pricina lui Paris. Afrodita se mânie pe Elena, când aceasta o acuză de suferințele poporului troian, Apollo se mânie împotriva lui Agamemnon deoarece acesta nu a ascultat rugămintea preotului său, Odiseu înfruntă mânia zeului Poseidon, care dorea să-și răzbune fiul, pe care eroul îl orbise.

Homer este convins de forța destinului, căruia nu i se pot împotrivi nici oamenii, nici zeii. Însuși Zeus este aspru certat de Hera atunci când dorește să-l salveze pe Hector și să împiedice căderea Ilionului :

« Ce spui tu, vajnice fiu al lui Cronos? / Pe unul născut muritor, de mult osândit de ursită, / Vrei tu cumva să-l desprinzi din brațele morții cumplite? / Fă-o, noi zeii ceilalți la asta nu-ți dăm învoire ».<sup>2</sup>

Într-un final Zeus lasă destinul să hotărască moartea pentru Hector sau pentru Ahile. El pune pe o balanță de aur doi sorți ai morții, unul pentru Ahile și unul pentru Hector, și nu intervine în niciun fel. Iar destinul a ales ca Hector să meargă la Hades. Nu se poate spune de ce Hector a fost ales, ce e sigur însă e faptul că nici chiar zeii nu se pot opune destinului, care de cele mai multe ori este nedrept. Forța destinului este mai puternică decât voința însăși a zeilor.

În destinul lui Hector se pot întâlni toate elementele specifice unei adevărate tragedii. *Hamartia* (greșală, eroare) este neînțelegerea vinei și eroul se întrebă de ce el se află în situația aceasta. Hector se vede nevoit să aleagă între două valori dragi lui – familia și gloria războinică – și nu poate să înțeleagă de ce tocmai el este o jucărie în mâinile sorții neîndurătoare.

*Peripetea* este schimbarea bruscă a sorții, valabilă pentru majoritatea eroilor. Zeii intervin și îi ajută când pe unii, când pe alții. Hector este ocrotit de Zeus și de Apollo, se avântă în luptă și cu ajutorul acestora ucide mulți ahei, dar este în cele din urmă părăsit de Apollo și pierde în fața lui Ahile care este ajutat de Atena.

*Anagnorisis* este recunoașterea și acceptarea propriului destin. Acesta este momentul în care Hector realizează că a fost părăsit de zei. Punctul final este catastrofa, moartea eroului.

## 3. Ipostazele morții

Moartea este prezentă peste tot în *Iliada*, sub diferite ipostaze, războinicii venind la luptă fiind siguri că vor muri. Unora moartea le aduce glorie și recunoaștere veșnică. Ei au parte de onoruri și festivități la

---

<sup>2</sup> Homer, *Iliada*, Traducere în metru original de George Murnu, Studiu introductiv și note de D.M. Pippidi, Editura pentru Literatură Universală, București, 1967, Cântul XVI, versurile 424-427.

înmormântare, atât Patrocle, cât și Hector având înmormântări fastuoase. Dar oamenilor de rând, războiul le aduce doar moartea. Lor nu le organizează nimeni jocuri și întreceri la înmormântare, pe ei nu îi plânge nimeni, de cele mai multe ori trupurile lor rămân pe câmpul de luptă, pradă câinilor: « Unele personaje nu intră în poem decât pentru a muri ».<sup>3</sup>

Moartea este întotdeauna tragică și cu atât mai dureroasă este viața de după moarte. Sufletele morților ajung în tărâmul lui Hades, zeul morților, unde sunt doar niște umbre fără vlagă, care încă mai poartă înfățișarea lor din timpul vieții, dar care se gândesc la cei dragi rămași în viață.

În *Odiseea*, este prezentată coborârea lui Odiseu în Infern, unde se întâlnește cu unii dintre eroii care au luptat pentru cucerirea Troiei, acum morți. El e nevoit să le dea lui Agamemnon și lui Ahile să bea sânge pentru a le putea vorbi (sângele este un simbol al vieții în aproape toate religiile și culturile). Acești doi eroi au avut și ei un destin tragic. Agamemnon, care a fost ucis de soția lui Clitemnestra și de amantul ei Egist, suferă deoarece nu are nicio veste despre fiul său, Oreste, iar Ahile, care a fost ucis de Paris cu ajutorul zeului Apollo, suferă cu gândul la tatăl său bătrân, bolnav și singur, care acum trebuie să se descurce fără ajutorul lui. Ahile, care iubise atât de mult gloria de război, acum realizează cât de mult iubise viața și cât de mult o regretă:

Nu-mi mai vorbi tu de moarte a bine, slăvite Odysseu!/ Vre-re-aș pe glia de sus să mă aflu, și slugă la altul./ Pe la vreun biet sărăntoc, fără multă avere prin casă,/ Nu peste cei răposăți, fără vlagă, să am stăpânire!<sup>4</sup>

#### 4. Zbuciumul luptelor vs. zbuciumul sufletesc – datorie și onoare

Homer a realizat anumite schimbări de atmosferă, din care au rezultat scene de un dramatism impresionant. De exemplu, în *Iliada* scenele de lupta cele mai sângeroase se împletesc cu monoloage interioare care surprind durerea adevărată din sufletele personajelor. Astfel, destinul tragic al cetății Troia și al poporului troian se intercalează cu destinele individuale, precum cele ale lui Hector sau Ahile. Zbuciumului luptelor îi corespunde astfel zbuciumul sufletesc al lui Hector și al lui Ahile.

În Cântul al VI-lea, în mijlocul scenelor de luptă, este introdus episodul întâlnirii dintre Hector și Andromaca, în care aceștia își iau rămas-bun, într-o scenă extrem de emoționantă. Hector este distrus de gândul că soția și fiul său vor fi uciși sau luați ca pradă de război, dar simțul datoriei este mai presus și alege să lupte pentru fericirea poporului său în detrimentul fericirii personale, așa cum îi dictează rangul social și codul etic de războinic. Prin această alegere câștigă nu numai stima ascultătorilor sau a cititorilor, dar se transformă și într-un adevărat personaj tragic, hotărât să moară și să se jertfească pentru un ideal. Moartea lui Hector apare și mai dureroasă dacă ne gândim la alegerea pe care el a trebuit să o facă înainte de a pleca la luptă: de a rămâne alături de familie sau de a muri cu onoare, glorios, apărându-și cetatea și poporul. Alegerea căii de urmat este una din componentele tragicului, eroul tragic aflându-se uneori în situația de a alege singur drumul, chiar dacă știe că acesta duce spre moarte.

Ahile, unul din marii eroi ai *Iliadei*, are și el posibilitatea de a alege între o viață scurtă dar demnă și încununată de glorie și o viață lungă și liniștită. Alege gloria postumă, deși chiar el spunea că viața este valoarea supremă, cea mai de preț avere a lumii:

Maica mea Tetis, zeița, mi-a spus-o demult și mi-o spune:/ Sorții îndoite mă poartă pe căi osebite spre moarte./ Dacă la Troia statornic rămân și mă-ncaier sub ziduri,/ N-o să mă-ntorc înapoi, dar slava în veac o să-mi fie;/ Iar dacă eu voi ajunge acasă în scumpa mea țară,/ Pierde-voi slava cea mare, dar îndelungate-o să-mi fie/ Zilele, nu mor de moarte prea repede și timpurie.<sup>5</sup>

Plin de tragism este și momentul în care bătrânul Priam, la îndemnul lui Zeus, se duce în cortul lui Ahile și îl imploră pe acesta să-i înapoieze cadavrul lui Hector, fiul său iubit. Cu toate că Priam a fost în

<sup>3</sup> Bonnard, André, *Civilizația greacă*, Vol. I – *De la Iliada la Parthenon*, traducere, cuvânt înainte și note de prof. univ. dr. Iorgu Stoian, Editura Științifică, București, 1967, pag. 51.

<sup>4</sup> Homer, *Odiseea*, Traducere în hexametri, cu o Postfață, o Bibliografie esențială și indici de Dan Slușanschi, Editura Paideia, București, 1997, Cântul XI, versurile 488-491.

<sup>5</sup> Homer, *Iliada*, trad. cit., IX, 405-411.

tinerețe războinic, deci cunoștea codul onoarei militare, iubirea de tată a fost mai puternică decât orgoliul propriu, căzând în genunchi în fața lui Ahile, cel care îi omorâse și alți fii.

Marele Priam atunci se furișă-n cort și de-aproape/ Cade-naintea viteazului îngenunchind și sărută/  
Ucigătoarele-i mâini, care așa de mulți fii i-omorâră.<sup>6</sup>

## 5. Drama muritorilor și a zeilor

La întâlnirea cu Priam doar amintirea tatălui său îl face pe Ahile să renunțe la mânia împotriva lui Hector, cel care i-a ucis prietenul. Homer descrie durerea din sufletul lui Ahile, care se gândește la bătrânul său tată, acum bolnav, singur și neajutorat. Din nou poetul realizează o schimbare de atmosferă, de la mânia lui Ahile la jalea bătrânului îndurerat, și această îmbinare de episoade conferă mult dramatism cântului. Această îmbinare a liricului cu epicul apelează la emoționalitatea ascultătorilor, determinându-i pe aceștia să se identifice cu personajele.

Durerea de mamă e reprezentată de Hecuba, de Andromaca și nu în ultimul rând de Tetis. Hecuba îl imploră pe Hector să nu plece la luptă, deoarece știe că îl va pierde, așa cum și-a pierdut și alți fii. La moartea lui e devastată de durere și varsă lacrimi amare, numindu-l un fiu foarte bun:

Hector al meu, care n-a fost mișel, ci de-a pururi în fruntea/ Neamului sta ca un turn și tot apăra pe bărbații/ Și pe femeile noastre și nu se da-n lături de frică.<sup>7</sup>

Andromaca este nu numai o soție devotată, ci și o mamă iubitoare, care se teme pentru viitorul fiului ei după moartea lui Hector. Dovadă pentru acest lucru este emoționanta scenă dintre cei doi soți, când Andromaca încearcă să-l convingă pe Hector să rămână acasă, să se cruțe, deoarece pe câmpul de luptă îl paște primejdia morții, iar pe ea și pe fiul lor sclavia. Cu toată iubirea lui de soț și tată și cu toată grija ce le-o poartă, Hector nu se poate comporta ca un laș. Prin zâmbet el încearcă să-și ascundă față de Andromaca durerea din suflet, dar plânsul îl trădează, deoarece știe că destinul lui este să moară și în fața destinului nu se pot împotrivi nici măcar zeii, cu atât mai puțin muritorii.

Dragostea de familie și de cei dragi e prezentă în ambele epopei. În *Odiseea*, rapsodul descrie atât durerea din sufletul Penelopei, care își așteaptă credincioasă soțul timp de douăzeci de ani, cât și iubirea lui Odiseu față de ea, când renunță la o nimfă și-i spune acesteia că o preferă pe soția lui, cu toate că e muritoare.

Odiseu îi lipsește nu numai soției, ci și celorlalți din casă. Telemah, fiul lui, este disperat în a-l găsi, de aceea întreprinde mai multe călătorii și se roagă de basileii la curțile cărora ajunge să-i dea de veste despre acesta. Fiind un stăpân bun, Odiseu este iubit și de sclavii din casă, în special de porcarul Eumaios și de doica sa Eurycleia. Poetul orb descrie durerea din sufletul porcarului care spunea că Odiseu a fost cel mai bun stăpân, care se îngrijea ca sclavii lui să nu ducă lipsuri de niciun fel, iar Eurycleia suferea împreună cu Penelopa de dorul lui, deoarece ea fusese ca o mamă atât pentru Odiseu cât și pentru fiul acestuia, Telemah.

În *Odiseea*, Odiseu are și el de înfruntat un destin potrivnic. Dar scapă cu bine din insula ciconilor pe care a jefuit-o, din insula mâncătorilor de lotus (plantă care provoacă uitarea), din insula ciclopilor (de unde scapă orbindu-l cu un țărș pe ciclopul Polifem), de vrăjitoarea Circe (la care stă un an și cu care are un fiu), de sirene, de furtuna puternică stârnită de Poseidon (care îi distruge corabia fiind nevoit să înoate două zile prins de o scândură desprinsă din vas), de monștrii Cribda și Scila, de nimfa Calypso care l-a reținut 7 ani (emoționante sunt scenele când nimfa Calypso îl ține captiv, dar el continuă să privească în largul mării, spre țara sa, spre soție și fiu).

Sclavia din perioada homerică nu seamănă cu cea din perioada clasică, ci are un caracter patriarhal, sclavii fiind folosiți mai ales în gospodării unde munceau împreună cu stăpânii lor. Pedepsele aplicate sclavilor erau uneori foarte dure, de pildă uciderea sclavelor necredincioase din casa lui Odiseu, precum și mutilarea și uciderea lui Melantios, păzitorul de capre, deoarece aceștia au încercat să-și trădeze stăpânul.

<sup>6</sup> Homer, *Iliada*, trad. cit., XXIV, 470-473.

<sup>7</sup> Homer, *Iliada*, XXIV, trad. cit., 207-209.

Condiția femeii în Antichitate, liberă ori sclavă, era tragică. Părinții le căsătoreau când și cu cine vroiau, iar după căsătorie soțul devenea stăpânul cu drepturi depline asupra lor. Femeia era mai mult un obiect de schimb între bărbați și nu era considerată o parteneră de viață.

Nu doar muritorii suferă în acest poem, ci și zeii. Zeița Tetis cunoaște destinul fiului ei și știe că acesta va pieri pe zidurile Troiei. Rapsodul descrie durerea din sufletul mamei care se duce la Hefaiosros rugându-l să-i facă fiului ei un scut, știind bine că de fapt aceste arme îi vor aduce moartea. Zeus, cu toate că e stăpânul Universului, nu-l poate salva pe Hector, nu-și poate salva de la moarte nici măcar propriul fiu, pe licianul Sarpedon și nici nu poate să împiedice căderea Ilionului. Hera suferă din pricina deselor infidelități ale lui Zeus, precum și din cauza alegerii lui Paris.

## 6. Concluzie

« Subiectul tragediei e o luptă între existența externă finită și aspirația interioară infinită ».<sup>8</sup> (Schlegel) Tragicul apare în general când avem de-a face cu o înfrângere, cu un eșec, cu o aspirație care s-a dovedit a fi mai presus de puterile noastre de realizare. Tragică este durerea omului în fața unei dorințe interioare pe care nu o poate împlini sau în fața unui destin nedrept căruia nu i se poate sustrage căci, așa cum se spune, oamenii au dorințe și aspirații nelimitate, dar puteri limitate, iar în lupta cu Fatalitatea (*αὐανκίη*) și cu Soarta nedreaptă și neîndurătoare (*μοῖρα*) omul pierde întotdeauna. Tragică este și condiția omului distrus de lucruri supranaturale, ce nu țin de puterile lui și pe care nu le poate înțelege. Acest lucru i-a îndemnat atunci pe mulți oameni să-și pună întrebarea cum și unde se poate găsi fericirea. Solon era de părere că: « Nici un om nu este fericit; toți sunt nefericiți, nemuritorii pe care-i privește soarele ».<sup>9</sup>

Majoritatea eroilor luptă cu ei înșiși și sunt conștienți că propriile decizii le vor dicta soarta, dar în același timp înfruntă și forțe naturale și divine. Personajele lui Homer, fie ei oameni de rând sau eroi vestiți, fie ei mai buni sau mai răi, toți au de înfruntat forțe superioare, care îi distrug sufletește și toți au, într-o măsură mai mică sau mai mare, un destin tragic.

## Bibliografie:

### Surse primare:

HOMER, *Iliada*, Traducere în metrul original de George Murnu, Studiu introductiv și note de D.M. Pippidi, Editura pentru Literatură Universală, București, 1967.

HOMER, *Odyseeia*, Traducere în hexametri, cu o Postfață, o Bibliografie esențială și indici de Dan Slușanschi, Editura Paideia, București, 1997.

### Surse secundare:

#### Dicționare enciclopedice:

CHEVALIER, Jean și GHEERBRANT, Alain, *Dicționar de simboluri*, Editura Artemis, București, volumul III, 1993.

KERNBACH, Victor, *Dicționar de mitologie generală*, prefață de Gh. Vlăduțescu, Editura Albatros, București, 1983.

SĂNDULESCU, Alexandru (coordonator), *Dicționar de termeni literari*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1976.

ȘTEFF, Felicia, *Mitologie greco-romană*, Editura Oscar Print, București, 2000.

#### Istorii:

SERGHEEV, V.S., *Istoria Greciei Antice*, Editura de Stat, București, 1951.

STRUVE, V.V. și KALLISTOV, D.P., *Grecia Antică*, Editura Științifică, București, 1958. Bonnard, André, *Civilizația greacă*, Vol.I – *De la Iliada la Parthenon*, traducere, cuvânt înainte și note de prof. univ. dr. Iorgu Stoian, Editura Științifică, București, 1967.

<sup>8</sup> Săndulescu, Alexandru (coordonator), *Dicționar de termeni literari*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1976, pag. 448.

<sup>9</sup> Rachet, Guy, *Tragedia greacă*, Traducere de Cristian Unteanu, Editura Univers, București, 1980, pag. 18.



**Istории literare:**

**DEFRADAS**, Jean, *Literatura elină*, traducere de Ileana Vulpescu, introducere, antologie și note de Adelina Piatkovski, Editura Tineretului, București, 1968.

**MARINESCU-HIMU**, Maria și **PIATKOWSKI**, Adelina, *Istoria literaturii eline*, Editura Științifică, București, 1972.

**Studii literare:**

**MĂNESCU**, Clio, *Mitul antic elen și dramaturgia contemporană*, Editura Univers, București, 1977.

**RACHET**, Guy, *Tragedia greacă*, Traducere de Cristian Unteanu, Editura Univers, București, 1980.

**BARBU**, N.I., *Valori umane în literatura greacă*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1967.

**CREȚIA**, Petru, *Catedrala de lumini*, Editura Humanitas, București, 1997.

**LIICEANU**, Gabriel, *Tragicul. O fenomenologie a limitei și depășirii*, ediția a doua, revăzută, Editura Humanitas, București, 1993.

# OTIUM ÎN INTERPRETAREA CICERONIANĂ

Elvira DINU

## Introducere

*Quis enim hoc non dederit nobis ut, cum opera nostra patria sive non possit uti sive nolit, ad eam vitam revertamur, quam multi docti homines fortasse non recte, sed tamen multi etiam rei publicae praeponebant putaverunt? (Ad Familiares 9.6.5<sup>1</sup>)*

Am pornit la redactarea acestei lucrări gândindu-mă la actualitatea demersului ciceronian și la relevanța raportului *vita activa – vita contemplativa* pentru condiția intelectualului din toate timpurile. *Otium* înseamnă „tihnă, răgaz, timp liber, retragere, inacțiune; liniște, pace” (Guțu 2007: 413), iar romanii îl folosesc în corelație cu opusul său, *negotium* [*nec-otium*], termen atestat în toate limbile romanice cu sensul specializat de activitate comercială, dar care la origine însemna, simplu, „treabă, ocupație, activitate; afaceri” (Guțu 2007: 388). Echivalentul grecesc al lui *otium* este *σχολή*. A intra în starea de *otium* (gr. *σχολάζειν*) înseamnă „a ieși din sfera lui *negotium*, adică a te sustrage preocupărilor curente din viața de zi cu zi, a ieși din sfera lui a face, a lua răgaz, a lua pauză, a sta pe gânduri” (Liiceanu 2016: 25-28). *Otium* este totodată negația și recompensa lui *negotium*, desemnând liniștea, pacea, opusul lui *militia* – cea dintâi activitate din sf era lui *negotium*.

Reflecția lui Cicero asupra acestui concept se plasează în continuitatea ideilor gânditorilor greci, pentru care starea de *otium* a făcut posibilă nașterea filosofiei. Contemplarea (gr. *θεωρία*) a apărut mai întâi la greci și a fost considerată o activitate superioară faptului de a face (gr. *πράττω*):

Tot așa, faptul că toți se simt acasă în filosofie și doresc să fie liberi de preocupările curente (gr. *σχολάζειν* = a fi în starea de *otium*), renunțând la tot restul, e o dovadă nu mică a plăcerii pe care filosofia o aduce cu sine; căci nimeni nu vrea să îndure ceva greu pentru mult timp (Aristotel 2005: 36).

Fidel concepției platoniciene, Aristotel împărtășește ideea conform căreia atât statul, cât și individul au unul și același obiectiv, și anume *σχολή*, lat. *otium*. Cicero reiterează afirmația platoniciană conform căreia viața nu ne este lăsată în întregime pentru noi înșine, ci o parte o datorăm prietenilor, iar o altă parte cetății (*De officiis* I.7.22). Pe urmele lui Platon, Cicero consideră că statul, asemenea sufletului, are o singură finalitate: dreptatea.

Reflecția asupra conceptului *otium* este reiterată în lucrările lui Cicero din anii 56-54 î.Hr., dar și în tratatele de filosofie redactate din anul 45 până la Idele lui martie 44 î.Hr., perioadă dominată de apoteoza și sfârșitul lui Cezar. Între lucrările ciceroniene – tratate filosofice, discursuri sau scrisori – care abordează această temă se numără: *Pro Sestio* (56 î.Hr.), *De re publica* (54 î.Hr.), *Epistulae ad Familiares I* (54 î.Hr.), *De legibus* (52 î.Hr.), *Epistulae ad Fratrem Quintum* (60-54 î.Hr.), *Epistulae ad Atticum* (68-44 î.Hr.), *Academica* (45 î.Hr.), *De officiis* și *De senectute* (44 î.Hr.). Demersul lui Cicero vizează felul în care *otium* poate fi de folos cetății, modul în care roadele sale pot fi puse în slujba binelui comun.

---

<sup>1</sup> “Cine nu ne va îngădui nouă ca, dacă patria fie nu poate, fie nu dorește să se folosească de serviciile noastre, să ne întoarcem la acea viață [activitatea intelectuală n.n.] pe care mulți oameni învățați, poate nu pe drept, dar totuși mulți dintre ei, au socotit-o preferabilă vieții publice?” (traducerea ne aparține)

Considerăm că este cu atât mai interesant de urmărit reflecția ciceroniană asupra unui astfel de subiect cu cât Cicero (106 și 43 î.Hr.) a fost un om al timpului său, profund implicat în evenimentele sfârșitului de secol I î.Hr., cărora le-a influențat cursul. A urmat idealul moral roman, conform căruia viața trebuie pusă în slujba cetății, și-a asumat toate rolurile care defineau un *vir bonus*, atingând cea mai înaltă demnitate, cea de consul (63 î.Hr.). S-a dedicat vieții publice nu doar în calitate de consul și de orator, ci și prin întreaga sa activitate intelectuală – însumând peste 100 de lucrări – concepută la rândul ei ca un instrument de acțiune pus în slujba cetății.

Voi începe cu o scurtă incursiune în etimologia termenului *otium* și moștenirea sa lingvistică, după care voi continua cu analiza a trei fragmente ilustrative pentru concepția lui Cicero asupra acestei noțiuni. La sfârșit, voi contura câteva direcții de cercetare și voi face câteva considerații asupra actualității ideii ciceroniene.

### O perspectivă lingvistică

Originea termenului *otium* este incertă, acesta fiind asociat de unii lingviști cu substantivul *ovis*, oaie (André 1962: 7). Termenul s-a păstrat ca atare doar în provensala veche (Ernout, Meillet 2001: 471). În perioada arhaică a Romei, caracterizată de *rusticitas*, termenul desemna zilele lăsate libere de calendarul agricol și de expedițiile militare. Însă pe măsură ce Roma cucerește peninsula italică și bazinul mediteranean, iar politicul ocupă tot mai mult timp din viața oamenilor, *otium* ajunge să desemneze ordinea și pacea socială în interiorul cetății. Cicero îl folosește cu acest sens aproape ca pe un slogan politic. Termenul se îmbogățește cu sensuri noi în funcție de autor și de tipul de scriere: oratorie, tratat filosofic sau poezie. În sec I d.Hr., semnificația sa se va extinde spre cultul muzelor și reflecția filosofică, desemnând pacea într-o lume tumultuoasă. Oscilând între existența privată și viața intelectuală, conotația termenului a fost asociată cu substratul pastoral, agricol și militar din viața romanilor. În continuare vom trece în revistă derivații substantivului *otium* în limba latină precum și moștenirea sa în limbile romanice.

#### Derivații în limba latină:

*ōtiōsus*: 1. fără nicio treabă, neocupat, inactiv; 2. (special) fără ocupație oficială, fără însărcinare publică; 3. (ocasional) neutru, care se ține departe (politic) 4. calm, liniștit, pașnic; 5. (retoric) superfluu, de prisos, inutil.

*ōtiōsītās*: timp liber, lipsă de ocupație; (pl.) scrieri alcătuite în timpul liber; este echivalentul grecescului *αργία*.

*ōtior, -āri*: a-și petrece timpul liber, a se odihni (folosit rar în latina clasică; Cicero îl opune lui *negōtior*, ex. *otiandi, non negotiandi causa*, ca să se recreeze, nu ca să facă vreo treabă).

*ōtiolum*: scurt răgaz.

*inōtiōsus*, echivalentul grecescului *ασχολος*, conform lui Quintilian.

*negotium* și derivații săi: treabă, ocupație, activitate; afaceri.

#### Formele atestate în limba italiană:

*ozio*: tihnă, răgaz, timp liber.

*oziare*: a sta fără a face nimic, a trândăvi.

*ozioso*: 1. inactiv, tihnit: *vita oziosa* viață liniștită; 2. fără rost: *una domanda oziosa* o întrebare fără rost.

*oziosità*: activitate vană, deșartă, fără rost; activități din timpul liber, *passatempi*.

#### Formele atestate în limba franceză:

*oiseux*: inutil, de prisos.

*oisif*: leneș, trândav, indolent.

*oisivement*: în lenevie, în trândăvie.

*oisiveté*: lenevie, indolență, puturoșenie.

### Formele atestate în limba spaniolă:

*ocio*: 1. lipsa activității, încetarea muncii 2. timp liber 3. (pl.) activități intelectuale întreprinse în momentele libere.

*ociar*: a înceta munca.

În portugheză, *ocio* înseamnă tihnă, odihnă, inactivitate; activitate plăcută din timpul liber.

În limba română, neologismul „oțios” este folosit livresc cu sensul de inutil, nefolositor, de prisos. Mult mai bogată este însă moștenirea antonimului *negotium* [*nec-otium*], care a intrat în vocabularul limbilor europene cu sensul specializat de activitate comercială. Remarcăm atestarea în engleză a verbului *to negotiate*, pătruns în limbă pe cale cultă în secolul al XVII-lea. Observăm că termenii derivați de la *otium* în limbile romanice au în general o nuanță peiorativă. În fond, *otium* avea încă din latină un conținut peiorativ dobândit pe fondul ascensiunii individualismului epicureic, care valorifica binele personal în dauna celui colectiv, plăcerea, *voluptas*, folosul propriu, fericirea personală, și pentru care participarea la viața cetății nu era prioritară decât în situații de maximă necesitate. În opoziție cu acest *modus vivendi*, Cicero propune valorizarea tihnei și pune roadele sale în folosul cetății.

### Cum dignitate otium

*Cum dignitate otium* desemnează la Cicero acea tihnă care aduce răsplata din partea comunității, aprecierea societății, dignitas. Creată de Cicero, această sintagmă a fost folosită prima dată în cel de-al doilea discurs asupra legii agrare din anul 63 î.Hr. cu scopul de a atenua conotațiile negative ale lui *otium*. *Otium cum dignitate* are două accepțiuni: una individuală, care vizează activitatea omului politic și considerația de care acesta se bucură în sânul societății și una colectivă, care vizează pacea în interiorul statului, dreapta ierarhie, buna organizare a cetății, *dignitas*. Pentru o mai bună înțelegere, voi face câteva considerații asupra epocii. Lumea antică, spre deosebire de modernitate, era caracterizată printr-o participare activă la treburile statului: „cu cât consacra omul mai mult timp și mai multă energie exercitării drepturilor sale politice, cu atât el se considera mai liber” (Constant 1997: 20). Anticii nu cunoșteau libertatea individuală, ci libertatea lor consta în „subordonarea completă a individului în fața autorității ansamblului social” (Constant 1997: p. 10). Cetățeanul se pierdea în ansamblul cetății, astfel că accentul se punea pe comunitate, *societas*, în dauna individului, așa cum reiese din următorul fragment ciceronian:

Sed quo sis, Africane, alacrior ad tutandam rem publicam, sic habeto, omnibus, qui patriam conservaverint, adiuverint, auxerint, certum esse in caelo definitum locum, ubi beati aevo sempiterno fruuntur; nihil est enim illi principi deo, qui omnem mundum regit, quod quidem in terris fiat, acceptius quam concilia coetusque hominum iure sociati, quae 'civitates' appellantur (Cicero, Somnium Scipionis: *De re publica* 6, 13)<sup>2</sup>.

Textul justifică dorința benefică a omului de a-și vedea numele prosperând, gr. φιλοτιμία. Anticii teoretizau cetatea ideală având în vedere modelul orânduirii divine (Platon, Πολιτεία; Cicero, *De re publica*), iar conducătorul cetății era văzut ca un reprezentant al zeului pe pământ (Seneca, *De clementia*).

Valoarea cetățeanului este dată de felul în care își slujea patria. Cetățeanul își exprimă devotamentul pentru stat prin asumarea unei funcții, *officium*, gr. καθήκον<sup>3</sup>, iar răsplata pe care o primește în schimbul devotamentului său este *meritum*, gr. τιμή. Astfel, ocupat aproape exclusiv cu îndatoririle publice, cetățeanul roman se dedica activității intelectuale în perioadele relativ scurte de pace socială și stabilitate politico-militară, atunci când statul nu își revendica serviciile sale: cum opera nostra patria sive non possit uti sive nolit (*Ad Familiares*, 9.6.5). Acesta este unul din motivele pentru care romanii au simțit mult timp inferioritatea culturală față de greci, fapt recunoscut de Cicero însuși: *Vincebamur a victa Graecia*<sup>4</sup> (*Cicero, Brutus*, 72.254).

<sup>2</sup> "Dar, Africanus, ca să fii cât mai zelos în apărarea statului, află că tuturor celor care și-au ocrotit, ajutat și mărit patria le-a fost hărăzit în ceruri un loc anume, pentru a se bucura în deplină fericire de viața eternă. În privința celor pământești, nimic nu-i este mai plăcut zeului suprem, îndrumătorul întregii lumi, decât congregațiile și uniunile de oameni" (traducere de Gheorghe Ceaușescu).

<sup>3</sup> Ceea ce se cuvine.

<sup>4</sup> „Am fost învinși de învinsa Grecie”.

În epoca lui Cicero, *otium* desemnează liniștea vieții private, fără implicare în treburile statului. Cu acest sens îl regăsim la Catullus, pentru care *otium* este tihna înțeleasă ca o condiție esențială a poeziei (*Carmina* 50). Însă la Cicero *otium* desemnează ordinea și pacea socială a cetății, întrucât politicul ajunge să ocupe tot mai mult timp din viața oamenilor în contextul expansiunii Romei. Cicero îl folosește cu acest sens aproape ca pe un slogan politic și îl asociază cu *dignitas, pax, tranquillitas, concordia*:

*Quid est igitur propositum his rei publicae gubernatoribus quod intueri et quo cursum suum derigere debeant? Id quod est praestantissimum maximeque optabile omnibus sanis et bonis et beatis, cum dignitate otium. Hoc qui volunt, omnes optimates, qui efficiunt, summi viri et conservatores civitatis putantur; neque enim rerum gerendarum dignitate homines efferri ita convenit ut otio non prospiciant, neque ullum amplexari otium quod abhorreat a dignitate (Pro Sestio 45, paragr. 98)<sup>5</sup>.*

*Otium* înglobează două noțiuni, una politică și una morală: 1. perioada ulterioară parcurgerii magistraturilor, dar nu neapărat o perioadă de tihnă. 2. liniștea interioară, asigurată de dobândirea drepturilor publice și private cuvenite unui cetățean (Boyancé 1941: 182). *Dignitas* desemnează prestigiul, respectul de care se bucură un cetățean în societate. Este pentru cetățeanul din clasele superioare ceea ce *libertas* este pentru omul de rând (*Ad Familiares*, I.8.3). În *De finibus* V, 64, Cicero opune conceptele *dignitas* și *utilitas*, așadar *dignitas* nu are nimic de-a face cu egoismul și căutarea folosului propriu. Același tratat marchează opoziția absolută dintre *voluptas*, cu referire la epicureici și *dignitas*, asociată cu datoria, binele în viziunea stoicilor.

## Concluzii

În pasajul din deschiderea lucrării de față Cicero afirmă că „mulți oameni învățați, poate nu pe drept, dar totuși mulți dintre ei, au socotit preferabilă [reflecția filosofică n.n.] vieții publice” (*Ad Familiares*, 9.6.5). Nu putem să nu remarcăm faptul că Cicero privește cu o oarecare suspiciune înțâietatea acordată de greci filosofiei, din care se inspiră, dar de care se detașează la un anumit punct: „poate pe nedrept...”

Cicero nu a fost nici primul, nici ultimul care a vorbit romanilor despre *otium*, reflecția sa fi fiind continuată între alții de Seneca (*De brevitate vitae*), Tibullus și Plinius cel Bătrân (*Naturalis Historia*). *Ilustrativ pentru condiția intelectualului roman considerăm următorul fragment pe care Plinius cel Bătrân i-l dedică împăratului Vespasianus în sec. I d.Hr.:*

Nec dubitamus multa esse quae et nos praeterierint. homines enim sumus et occupati officiis subsicivisque temporibus ista curamus, id est nocturnis, ne quis vestrum putet his cessatum horis. Dies vobis inpendimus, cum somno valetudinem computamus, vel hoc solo praemio contenti, quod, dum ista, ut ait M. Varro, musinamur, pluribus horis vivimus. Profecto enim vita vigilia est (Plinius Secundus, *Naturalis Historia*, Praefatio 4)<sup>6</sup>.

Într-o epocă care privilegia tinerețea, reflecția lui Cicero pune în valoare deopotrivă senectutea, ca perioadă dăruită cu liniștea interioară și tihna necesare studiului.

## Bibliografie

### Surse primare sau ediții

ARISTOTEL, *Protrepiticul*, ediție bilingvă, trad. de Bogdan Mincă și Cătălin Partenie, editura Humanitas, București, 2005.

<sup>5</sup> „Ce scop deci au în vedere acești cârmuitori ai statului și încotro ar trebui să-și îndrepte strădaniile? Către binele cel mai de preț și cel mai de dorit pentru toți oamenii înțelepți, cinstiți și fericiți: viața liniștită trăită în demnitate. Cei care râvnesc acest bine sunt oamenii cinstiți, dar cei care ajung să-l înfăptuiască sunt socotiți cei mai de seamă oameni și salvatorii cetății. Nu trebuie ca onoarea conducerii treburilor statului să-i ducă pe oameni până într-acolo încât să piardă din vedere tihna; dar tihna la rândul ei nu trebuie separată de demnitate.” (traducerea ne aparține)

<sup>6</sup> „Și nu pun la îndoială că sunt multe lucruri pe care și eu le-am scăpat din vedere, căci om sunt și, prins cu datoriile, mă ocup de asta [preocupările intelectuale n.n.] în timpul liber, adică noaptea, ca nu cumva vreunul din oamenii tăi să creadă că am stat degeaba în aceste ceasuri. Îți dedic ție zilele mele, cu somnul îmi îngrijesc sănătatea și mă mulțumesc cu această unică răsplată și anume că, așa cum spune M. Varro, atâta timp cât reflectăm la aceste [lucruri], trăim mai mult, căci viața este veghe.” (traducerea ne aparține)

**CATULLUS**, *Carmina*, traducere, studiu introductiv și note de Teodor Naum, Editura Teora, București, 1999.  
**CICERO**, *Opere alese*, 3 volume, ediție îngrijită de G. Guțu, editura Univers, București, 1973.  
*Idem*, *Despre supremul bine și supremul rău*, traducere, studiu introductiv și note de Gheorghe Ceaușescu, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1983.  
*Idem*, *Les devoirs*, tome 1, livre 1, texte établi et traduit par Maurice Testard, Paris, Les Belles Lettres, 1974  
*Idem*, *Les devoirs*, tome II, livres II et III, texte établi et traduit par Maurice Testard, Editions Les Belles Lettres, Paris 1984  
*Idem*, *Lettres familières*, traduit par Édouard Bailly, Garnier Frères, 1933  
*Idem*, *Pour Sestius; Contre Vatinius*, traduit par Jean Cousin, Les Belles lettres, Paris, 1965  
**SENECA**, *Alt timp nu am. Despre scurtimea vieții. Despre viața fericită*, Ioana Costa, Vichi-Eugenia Dumitru, Ștefania Ferchedău, editura Seneca Lucius Annaeus, București, 2013  
*Idem*, *Despre binefaceri. Despre îngăduință*, traducere de Ioana Costa și Octavian Gordon, editura Polirom, Iași, 2005.

#### **Surse secundare sau critice**

**BOYANCÉ**, Pierre, «Cvm dignitate otium», *Revue des Études Anciennes*, Volume 43, Numéro 3, pp. 172-191, 1941.  
**CONSTANT**, Benjamin, *Despre libertate la antici și moderni*, Institutul European, Iași, 1997.  
**LIICEANU**, Gabriel, *Nebunia de a gândi cu mintea ta*, editura Humanitas, București, 2003.

#### **Dicționare**

**ERNOUT**, Alfred; **MEILLET**, Antoine, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Klincksieck, 2001.  
**GUȚU**, Gheorghe, *Dicționar latin - român*, editura Humanitas, București, 2007.

#### **Surse online**

<http://remacle.org/bloodwolf/orateurs/index.htm>  
<http://www.thelatinlibrary.com>



# PATERNITÀ E POSIZIONE DEL PADRE NEI ROMANZI DI ELSA MORANTE

George IVAN

Parlare dell'opera di Elsa Morante, significa innanzitutto parlare della famiglia, analizzare i legami di parentela e il complicatissimo sistema di sentimenti che mette in movimento le cellule di base della società, sempre diverse, ma allo stesso tempo, simili tra loro. Le stesse tematiche, gli stessi motivi, gli stessi personaggi intesi come ruoli sociali o le stesse relazioni, che nascono nello spazio ristretto della famiglia, percorrono l'intera opera della scrittrice, ma vestendo, a seconda della tappa creativa nuove spoglie con nuovi significati.

Basterebbe solo dare un'occhiata al palcoscenico su cui la Morante fa sfilare le madri dei suoi romanzi, per osservare le differenze e le somiglianze che accomunano questi personaggi centrali: dall'ipocrisia di Cesira, all'innocenza di Nunziata, dall'amore di Alessandra, all'incuria di Anna verso la figlia, dalla vita scelta da Rosaria, alla fuga di Aracoeli etc.

È proprio questa pleiade d'ipostasi del materno che ha fatto la critica concedere sempre più attenzione ai personaggi femminili a scapito dei personaggi maschili, salvo qualche eccezione. Bisogna però ammettere che l'immagine della maschilità che Elsa Morante crea nei suoi romanzi è spesso collocata su un piano distante e risente l'importanza della centralità della figura materna.

Essere uomo, padre o figlio, significa per la Morante dover superare la prova difficilissima che la madre, con il suo amore soffocante, segna per sempre il destino del personaggio maschile.

Il padre non è mai al centro degli interessi di Elsa Morante, ma anche così, la scrittrice riesce a costruire dei personaggi maschili molto interessanti che la critica, nell'attenzione concessa al materno o allo scambio dei ruoli paternali nell'ambito della famiglia, ha provato ad attribuirli il campo dell'assenza. Ma che sia questo il tratto che contraddistingue la figura del padre nei romanzi di Elsa Morante? Si può trovare una caratteristica per accomunare la maggior parte dei personaggi che nei romanzi della scrittrice svolgono il ruolo del padre? I rapporti con il padre, specialmente se interpretati nei termini di causa ed effetto, o in chiave psicanalitica, diventano ad un tratto molto complessi. Bisognerebbe prima chiarire questi quesiti, e anche altri che la critica ha soltanto sfiorato, ma mai approfondito, per quello che riguarda la paternità e la figura del padre nei romanzi di Elsa Morante.

## 2.1. Il problema dell'assenza

Il problema dell'assenza del padre nell'ingranaggio familiare trova una prima risposta nella biografia della scrittrice e nel suo rapporto con il padre. Non a caso, Moravia, in un'intervista dichiarò per A. Elkann:

La cosa curiosa però è che, mentre nei miei romanzi personaggi e situazioni sono inventati a partire da generiche esperienze personali, nei romanzi di Elsa, neppure tanto trasfigurate, ci sono lei e le persone della sua vita e le situazioni tra lei e le sue persone.<sup>1</sup>

Ma non solo lo scrittore che passò tanti anni accanto ad Elsa conferma l'inserzione e l'importanza dell'elemento autobiografico nell'opera della scrittrice romana. Critici che le furono amici, come

---

<sup>1</sup> Graziella Bernabò, *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura*, Roma, Carocci, 2012, p. 85 apud A. Moravia, *A. Elkann, Vita di Moravia*, Milano, Bompiani, 1990, p. 159.



Debenedetti o Garboli, fecero riferimento al modo in cui la Morante riusciva a trasfigurare la sua storia di vita in materia letteraria.

Per quanto riguarda la sua figura paterna è d'obbligo ricordare che Elsa Morante fu il frutto di una complicata situazione familiare. Irma Poggibonsi, sua madre, era legalmente sposata con Augusto Morante, ma poiché l'uomo non era riuscito a darle dei figli, la donna li concepì con Francesco Lo Monaco. Augusto accettò di essere il padre anagrafico dei figli che Irma ebbe con Francesco per trattenere la moglie con sé ed evitare l'annullamento delle nozze<sup>2</sup>. Il fatto che Irma ebbe dei figli con un altro uomo non giovò affatto ai rapporti di coppia e i due coniugi vissero separati nella stessa casa. Pare che Francesco Lo Monaco andasse a trovare i figli mediamente una volta al mese, portando loro biscotti, ma anche così, i bambini crebbero confusi tra due immagini del padre, fatto che si rispecchiò nell'opera della scrittrice<sup>3</sup> così come si vedrà nel suo primo romanzo e non solo.

## 2.2. Padre come punto di partenza dell'azione

In ordine cronologico, la prima relazione padre-figlio che compare nel primo romanzo della Morante, *Menzogna e sortilegio*, è quella tra la capostipite Cesira e suo padre. Anche se la narratrice decide di introdurre la vicenda nel sesto capitolo della prima parte, quando il lettore viene già a conoscenza della relazione complicata dei coniugi de De Salvi, e ancora prima, di quella della stessa Cesira e di suo marito Teodoro, il breve episodio ci offre importantissime informazioni sulle origini della famiglia della prima protagonista del romanzo:

Ella era nata la terza di tre sorelle; e suo padre, un piccolo bottegaio, che dopo le due prime figlie aspettava finalmente il maschio, allorché gli avevano annunciato la nascita di quella terza bambina s'era infuriato, e aveva rifiutato di vederla, minacciando di buttarla dei rifiuti. In seguito, però, egli s'era fatto più benigno nei riguardi della sua minore, soprattutto perché essa appariva la più bella delle tre figlie, sebbene venisse su maligna e scontrosa, e tare, in verità, da attirare, l'altrui benevolenza. [...] Il padre, già vecchio quand'ella era ancora bambina, le perdonava il suo cattivo carattere in grazia della sua minuta e perfetta bellezza.<sup>4</sup>

Poche righe più avanti scopriamo che è il padre, che avendo notato la differenza tra la sua prediletta e le sue sorelle, a voler farla studiare: "Il padre distinguendola dalle sue sorelle ch'eran cresciute ignoranti, volle farla studiare da maestra"<sup>5</sup>, ma che dopo cresciuta, a differenza delle altre figlie, Cesira fu l'unica a ritrovarsi senza dote poiché il padre l'aveva usata "in una fallita speculazione che contava dovesse arricchirlo"<sup>6</sup>.

È solo a questo punto che la giovane, trovandosi senza la dote spesa dal padre, armata del suo diploma, prenderà la strada della città per compiere il suo destino.

Vediamo innanzitutto l'importanza del padre nel destino di Cesira, anche se brevemente passato in rassegna dalla narratrice Elisa: è grazie al padre che Cesira è mandata a studiare, ma è anche colpa sua se la donna si ritroverà in seguito povera, senza una dote, e comincerà a ribellarsi al proprio destino di ragazza di condizione umile, partendo per la città e sposandosi con la speranza di arricchirsi.

Presente per poco tempo, ma con un impatto incredibile nella vita della figlia è Teodoro, lo sposo di Cesira che al contrario della madre, che considera la figlia un "peso in più nella sua vita"<sup>7</sup>, lui l'adora. Corrisposto nel suo amore poiché Anna parteggia per il padre sin dall'infanzia odiando la madre, Teodoro, oramai vecchio, considera che il rapporto con la figlia gli conceda "le gioie che nessun altro legame gli aveva mai dato"<sup>8</sup>. È per questo che spende tutti i soldi che riesce a guadagnare per comprare abiti eleganti alla figlia e soddisfare tutti i suoi capricci, salvo uno che non potrà mai portare a termine: il viaggio all'estero, inteso come una fuga. A compensare la promessa del viaggio che non arriverà mai, saranno le

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>4</sup> Elsa Morante, *Menzogna e sortilegio*, Torino, Einaudi, 1995, p. 112.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 113.

<sup>6</sup> *Ivi*.

<sup>7</sup> Elsa Morante, op. cit., p. 61.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 62.

storie che Teodoro racconterà ad Anna, poiché nella sua vita, da giovane, il padre aveva viaggiato moltissimo.

La figlia è per Teodoro un motivo di vanto. La porta a passeggio mettendola in mostra, l'adora perché la sua bellezza gli ricorda il passato glorioso della sua famiglia dalla quale era stato escluso. Induce inoltre alla figlia l'idea di non appartenere a quella classe sociale, e la fa ribellarsi ad un destino che lui le fa credere non adatto ad una persona del suo rango.

Non saranno le storie di Teodoro a segnare il destino di Anna, quanto la promessa, fatta in modo scherzoso, in occasione dell'incontro dei due cugini<sup>9</sup>, quando accortosi dell'impatto che l'immagine del parente biondo ha avuto sulla figlia, il padre dice alla ragazza:

- Scommetto che ne sei già innamorata. Benissimo, sarà tuo marito. Così riprenderai nel mondo il posto che ti spetta per essere nata signora.<sup>10</sup>

Per colpa di Teodoro, che è in balia delle proprie ambizioni frustrate e immagina se stesso come un grande paria,<sup>11</sup> ma anche a causa del suo orgoglio che contagia il destino della figlia inoculandole ambizioni impossibili,<sup>12</sup> Anna finirà per impazzire a causa di un'ossessione nutrita verso il cugino Edoardo che incarna, forse anche in modo incosciente, le sue pretese di ascensione sociale, istillate per la prima volta dal padre.

La vita di Francesco, lo sposo di Anna, è "tutta racchiusa nella confessione dell'adulterio fatta da Alessandra al figlio adolescente",<sup>13</sup> poiché sarà questa scoperta della vera identità del padre a sconvolgergli la vita.

### 2.3. Padre naturale e padre ufficiale

Se già dall'introduzione veniamo a conoscenza del motivo della doppia figura materna di Elisa, il mistero del vero padre di Francesco viene svelato solo nella quarta parte del romanzo *Menzogna e sortilegio*. La scoperta sconvolgerà Francesco che comincerà a sentirsi sempre non accettato, sempre alla ricerca di un posto tra due società: quella contadina, rappresentata da Damiano, il padre anagrafe, che il ragazzo rifiuta e rinnega dopo che scopre che Nicola Monaco, dipinto dalla madre come grande signore e imprenditore borghese, che viene dalla città, è il suo vero padre.

È questo il motivo autobiografico più rovente che Elsa Morante inserisce nel suo primo romanzo. Francesco, come lo fu Elsa in un certo periodo della sua vita, è confuso tra due padri, quello ufficiale e quello naturale, che dal fisico, dal carattere, e dai costumi ricorda il padre naturale di della scrittrice,<sup>14</sup> che gli assegna appunto un nome che lo ricordi:

La Morante mi parlò del suo vero padre (Francesco Lo Monaco), me lo descrisse sommariamente e mi disse di avere messo qualcosa di lui nel personaggio di Nicola Monaco, l'amministratore dei beni Cerentano.<sup>15</sup>

La distinzione tra padre naturale e padre ufficiale è molto importante per il personaggio di Francesco perché entrambi influiscono in un certo senso sul suo destino. Damiano è il primo che osserva l'intelligenza del ragazzo e fa degli sforzi per mandarlo a studiare in città. Gli studi di Francesco porteranno il povero agricoltore alla rovina, ma Damiano continuerà a darsi da fare per il ragazzo che anche solo per il semplice fatto di essere nato, aveva riportato l'allegria e la speranza nella sua vita. Però nonostante l'amore con il quale il vecchio aveva circondato il figlio sin dalla nascita, Francesco, al contrario dell'amore che nutriva per la madre, provava per il vecchio padre diffidenza e distacco: sin dalla nascita, piangeva se il vecchio lo prendeva in braccio, e anche più tardi, diventato adolescente e allievo di una scuola della città, si

<sup>9</sup> Giovanna Rosa, *Cattedrali di Carta*, Milano, Il Saggiatore, 2006, p. 81.

<sup>10</sup> Elsa Morante, op. cit. p. 65.

<sup>11</sup> Carlo Sgorlon, *Invito alla lettura di Elsa Morante*, Milano, Murisia, 1988, p. 52.

<sup>12</sup> Giovanna Rosa, op. cit., p. 66.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 81.

<sup>14</sup> Graziella Bernabò, op. cit., p. 87.

<sup>15</sup> Cesare Garboli, *Il gioco segreto*, Milano, Adelphi, 1995, p. 45.

vergognava quando vedeva il padre aspettandolo al cancello dell'entrata perché lo paragonava ai padri degli altri ragazzi e sempre Damiano ne risentiva dal confronto.

Dal canto suo, Damiano non dubitò mai che “pur nei suoi modi ritrosi e selvatici, Francesco non provasse per lui l'affetto che tutti i figli provano per un buon padre”<sup>16</sup>. Era fiero di essere riuscito a introdurre Francesco tra gli altri ragazzi della città solo grazie ai propri mezzi.

La scoperta della vera identità del padre portò Francesco ad allontanarsi ancora di più da una figura paterna che non percepiva come tale, che lo imbarazzava perché sentiva la mancanza di un legame più profondo tra lui e Damiano, un legame che andasse oltre una semplice attribuzione di un ruolo sociale, e finì per considerare il vecchio un semplice “inquietante straniero”<sup>17</sup>.

All'età di sette anni, Francesco vide per la prima volta Nicola Monaco, che sarebbe continuato a ritornare presso i di De Salvi “or con l'uno, or con l'altro pretesto, ma in realtà le sue visite erano tutte per il bambino”<sup>18</sup>. Anche se fatte di rado, le visite divennero memorabili per Francesco che seppe dalla madre l'onore che un signore come Nicola faceva alla loro famiglia nel visitarli.

Nicola Monaco non resistette alla tentazione di paragonare i figli avuti da Pasciuta, sua moglie, con questo figlio illegittimo del quale si sentiva fiero perché era quello che gli somigliava di più:

Questo piccolo bastardo, com'egli in cuor suo lo chiamava, questo di cui nessuno sapeva fosse suo, nato in un villaggio di caprai, gli appariva tale da soddisfare la sua vanità, s'egli avesse potuto proclamarlo suo figlio.<sup>19</sup>

L'interesse dell'ipocrita amministratore dei beni della famiglia Cerentano per il figlio svanisce dopo l'ultima visita presso i De Salvi quando vede la faccia di Francesco rovinata dal vaiolo. Nicola, anche dopo il litigio con Damiano, non sarebbe ritornato più a vedere il figlio, che ne risentì la mancanza e prese il vero padre come il modello da superare, anche se in seguito, scoprì che la persona che gli aveva definitivamente segnato l'adolescenza era solo un farabutto che si fingeva grande signore:

Io da grande voglio diventare un signore molto più di lui, e passerò... passerò davanti agli occhi suoi, per farlo pentire. Vedrai!<sup>20</sup>

È questa la promessa che Francesco fa alla madre dopo la confessione della donna. Si intravede già da qui quell'ambizione di accesa sociale, il dramma di un ragazzo che arriverà ad amare una donna come Anna prima di tutto perché questa appartiene ad una classe borghese, simile a quella che anche suo padre vantava.

Trovandosi in ristrettezze economiche, Francesco, ormai studente universitario, spinto anche dalla madre, proverà a rintracciare il padre naturale per ottenere per la prima volta un piccolo aiuto materiale. Scoprirà così che l'immagine che incarnava il modello da lui adorato nell'infanzia, poiché molto diverso da quello del rozzo Damiano, era tutta una farsa, una bugia di un imbroglione che fingeva di essere un grande signore in un paese sperduto del sud.

Nicola Monaco è il primo prototipo di padre assente che compare in questo romanzo della Morante, ma è da ricordare che sin dai primi racconti giovanili risultano assenti i padri, a parte qualche eccezione.<sup>21</sup>

## 2.4. L'assenza

Se il truffatore Nicola Monaco fu assente dalla vita del figlio, successe così anche quando Francesco divenne padre al suo turno nel primo romanzo della Morante, *Menzogna e sortilegio*. La situazione però è più complessa, Francesco ormai sposato e padre di Elisa, ricalca in qualche modo il modello di Damiano: non fa gli straordinari per assicurare la vita della figlia Elisa, per assicurargli gli studi, bensì per amore, per ottenere le grazie di Anna, la moglie, che insieme alla figlia, entrambi idoleggiano. È questo principalmente

<sup>16</sup> Elsa Morante, op. cit. p. 348.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 363.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 344.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 345.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 362.

<sup>21</sup> Graziella Bernabò, op. cit. p. 45.

il motivo che sta alla base dell'assenza di Francesco dalla vita della figlia Elisa, troppo innamorata della madre per accettare gli affetti del padre, ma anche a causa di un altro sentimento che la ragazza chiama "avversione naturale"<sup>22</sup> nei confronti del padre:

Quanto a mio padre, non erano molte, certo, fra me e lui, le manifestazioni di confidenza o di affetto. Anzitutto egli trascorreva quasi tutto il suo tempo all'ufficio, e, quando ne tornava, mi trovava per lo più coricata. [...] Ma su tutto questo forse, avrebbe infine prevalso l'istinto paterno di lui, e la celata espansività del suo carattere, se i suoi rari tentativi di carezze o di confidenze avessero trovato dalla mia parte una risposta. Invece ogni suo approccio veniva respinto da me, or con un semplice atto di diniego, or con un freddo imbronciato silenzio, or con una ruvida parola.<sup>23</sup>

Anche se forse adorasse Anna allo stesso modo di Francesco, pare non ci sia un'altra cosa che i due avessero in comune. Elisa odia essere paragonata al padre, al quale somiglia moltissimo, odia quando Francesco vanta i suoi successi scolastici, respinge il padre perché spera di conquistare in questo modo le grazie della madre che lo dipinge nei litigi che ha con lui come un vero personaggio da cui stare alla larga.

Sebbene cosciente dei sacrifici che il padre fa per mantenere la famiglia, incluso la rinuncia a proseguire gli studi che una volta rappresentavano una meta ambita, Elisa non mostra la minima compassione per il padre perché l'influenza che la madre, e il suo comportamento esercitano su di lei, gli impediscono di avere un approccio naturale e affettivo nei confronti del padre.

Francesco, cresciuto con la frustrazione e con la mancanza dell'affetto paterno che aveva, sia respinto da Damiano, sia desiderato da Nicola Monaco, è comunque un buon padre per Elisa, anche se la figlia non lo considera tale. Francesco non manca ai suoi doveri di capo della famiglia, poiché Anna non lavora, lui è il solo a mantenere le due donne, e anche se passa tantissimo tempo in viaggio per lavoro, trova del tempo da concedere alla figlia, portandola a passeggio, ma anche in questa situazione, il padre incontra la stessa diffidenza e freddezza della figlia.

Quando la relazione di Anna e Francesco entra in crisi a causa delle prime manifestazioni della pazzia che la donna mostra, Elisa è atterrita dalla possibilità che il padre potesse fare del male alla madre e arriva a considerarlo suo "nemico"<sup>24</sup>, patteggiando ovviamente con la madre adorata, temendo il padre ed ammonendolo, così come lui aveva fatto con la sposa, di ucciderlo:

Ma in quella risata io sentii subito una minaccia così furiosa, che balzata giù dal letto mi posi contro mio padre, e sforzandomi di respingerlo con le mani gli gridai: - Non avvicinarti a lei! non toccarla! esci dalla mia camera! Esci dalla mia camera o ti ucciderò!<sup>25</sup>

La prova di affetto che il padre dà alla figlia in questa occasione non riesce a farle cambiare idea sulle sue vere intenzioni. Con la faccia bagnata dalle lacrime Francesco bacia Elisa ed esce dalla camera augurandole buonanotte.

Sebbene il padre paia scontare per tutto il corso del romanzo il giudizio duro espresso dalla figlia, solo il finale ci rivela quella che alcuni critici hanno interpretato come una espressione di un indomabile amore edipico<sup>26</sup> che solo al confronto con la morte riesce ad uscire a galla. Che sia amore edipico inconsapevole o che siano sensi di colpa per aver desiderato la morte del padre quindi avvenuta, è una risposta che si può scoprire solo dopo aver letto anche il finale sconvolgente di *Aracoeli*:

Sebbene io non avessi mai amato mio padre, tale immaginazione mi fu così insopportabile da inaridirmi perfino il pianto negli occhi. [...] - No! No, fa' che non sia vero, Gesù mio! fa' che non sia vero. [...] Non saprei descrivere la terribile, arida passione che attraversava in quel momento il mio cuore.<sup>27</sup>

---

<sup>22</sup> Elsa Morante, op. cit. p. 635.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 443.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 627.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 634.

<sup>26</sup> Giovanna Rosa, op. cit. p. 72.

<sup>27</sup> Elsa Morante, op. cit. pp. 668-669.

Se si può parlare di assenza della figura paterna nel senso forte delle parole, allora nell'opera della Morante solo *La Storia* ne mostra pienamente il significato. Prima di passare in rassegna il caso di Usepe, si deve per obbligo osservare l'impatto che il padre di Ida ha nella sua vita.

L'universo affettivo della protagonista del romanzo è dominato da figure virili dalla fisionomia poco autorevole<sup>28</sup>. Basta guardare il padre Giuseppe, di mestiere anche lui insegnante, che mentre la moglie riassetta la cucina, lui accompagna la figlia a dormire "come una madre"<sup>29</sup>.

È il padre accanto al quale Ida bambina sente di perdere ogni paura. È lui che la porta spesso a passeggio e anche dal dottore temendo di "di aver lui stesso, forse guastato, ancora nel seme, il sangue della fogliolina, col proprio abuso dell'alcol"<sup>30</sup> quando la bambina comincia a mostrare i primi segni di un male che scomparirà col tempo.

Il rapporto che la bambina ha con il padre supera certamente l'importanza della relazione che ha Ida ha con la madre, poco sottolineata dal narratore del romanzo.

Quando Alfio, il futuro marito compare nella vita della famiglia Ramundo, Ida se ne affeziona subito grazie alla somiglianza che lei trovava che il giovane avesse con suo padre. Entrambi simili nell'aspetto, e nei modi molto materni nei suoi confronti:

E Ida si affezionò presto al suo pretendente, che per vari tratti le tornava somigliante a suo padre, con la differenza che non si interessava di politica e non era ubriacone. Tutti e due nell'aspetto e nei modi, erano simili a grossi cani di campagna e pronti a far festa a qualsiasi favore della vita. [...] Tutti e due possedevano qualità materne, oltre che paterne: assai meglio di Nora.<sup>31</sup>

Ida sceglie dunque di sposarsi con Alfio poiché voleva che la protezione con la quale il padre l'aveva circondata durante la vita continuasse a darle sicurezza e conforto. Lei è una donna sempre in cerca dell'amore paterno e dopo la morte del padre e l'allontanamento del marito per affari all'inizio, e poi a causa della morte, si vide costretta ad affrontare la paura "perché il suo era il caso di una rimasta sempre bambina, senza più nessun padre."<sup>32</sup> Nessun ombra di amore edipico qui, il narratore non ce lo rivela, ma comunque si capisce che la figlia avesse un rapporto molto più stretto con il padre che con la madre.

Dopo la morte del marito, e all'inizio della guerra, Ida fu violentata da un giovane soldato tedesco che la lasciò incinta. La donna non venne mai a sapere e non cercò neanche di scoprire l'identità dell'uomo che le aveva detto di chiamarsi Gunther ed era destinato a morire in un incidente aereo prima di arrivare in Africa. Usepe crebbe quindi senza padre, la sola presenza virile della sua vita fu Nino, il fratello maggiore, che anche lui, dopo la morte di Alfio crebbe senza una figura paterna. Interessante da notare che il giovane soldato che lasciò Ida incinta "aveva sempre abitato coi fratelli e la madre vedova nella sua casa nativa di Baviera, nei dintorni di Monaco"<sup>33</sup>, fatto che ci suggerisce di nuovo un'assenza della figura paterna perché e in questi secondi piani che si deve cercare l'assenza totale del padre.

Se Usepe crebbe senza padre, anche per i pochi anni di vita che il bimbo ebbe a disposizione, lo stesso sarà toccato alla figlia di Nino, che il figlio di Ida incontrò un giorno andando a passeggio. Sua madre, Patrizia le aveva dato un nome che ricordasse quello del padre, cioè Ninuccia. Il procedimento non è nuovo nel romanzo se si fa attenzione al nome dello stesso Nino, chiamato così da Antonio, in onore di suo padre morto insieme agli altri membri della famiglia nel terremoto del 1908.

Anche se assente in questo romanzo, la figura del padre acquista importanza analizzando questi passaggi dove il narratore solo sfiora l'immagine e l'impatto del padre nel rapporto con i figli.

Nell'*Isola di Arturo*, prima di diventare un mito per il proprio figlio, Wilhelm Gerace risentì la mancanza del proprio padre, poiché arrivò a conoscerlo solo all'età di diciassette anni quando arrivò per la prima volta sull'isola di Procida, dopo la morte della madre.

Wilhelm era il frutto di un'avventura che Antonio Gerace aveva avuto nel suo periodo di emigrazione con una giovane insegnante tedesca. La donna, rimase incinta e scrisse ad Antonio più volte

---

<sup>28</sup> Giovanna Rosa, op. cit. p. 265.

<sup>29</sup> Elsa Morante, *La Storia*, Torino, Einaudi, 2014, p. 27.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 14.

chiedendogli dei soldi per il figlio. L'uomo rispose all'inizio alle lettere ma poi le ignorò e solo alla vecchietta, tornato dall'America a Procida, si decise di rintracciare l'amante di una volta e il figlio. Sapendo che nel frattempo la donna era venuta a mancare, Antonio decise di portare il figlio sull'isola e farlo finalmente suo erede.

Il rapporto di Wilhelm con il padre, s'immagina Arturo, fu uno molto difficile a causa dell'odio che il ragazzo aveva accumulato nei confronti del padre. Non ebbero risultato i tentativi di Antonio di guadagnarsi la simpatia del ragazzo che probabilmente aveva avuto, prima di arrivare sull'isola, una vita non molto facile. Arturo scoprì che al momento dell'arrivo sull'isola, Wilhelm era "vestito di stracci come uno zingaro"<sup>34</sup>.

La scontentezza di Wilhelm, la sua freddezza nei confronti del figlio e non solo, potrebbero essere, ancora una volta, il frutto di un difficile o assente rapporto che questo personaggio ebbe con suo padre:

Doveva aver passato una vita dura. E il suo cuore infantile doveva essersi nutrito di rancore non solo contro il suo padre ignoto, ma anche contro tutti gli altri innocenti Procidani. Forse, anche, costoro, con qualche loro atto, o modo, offesero fin da principio, e per sempre, il suo orgoglio irritato. È certo che, nell'isola, il suo contegno indifferente e oltraggioso gli fruttò l'odio di tutti. Con suo padre, che cercava di accattivarselo, il ragazzo si mostrava scostante fino alla crudeltà.<sup>35</sup>

## 2.5. Il mito del padre. Idolatria e mitizzazione

Dall'assenza del padre nasce il mito per la figura paterna. Ne è un esempio Arturo, ma prima ancora lo suggeriva Francesco in *Menzogna e sortilegio*, perché il mito nei romanzi della Morante non riguarda solo *L'isola di Arturo*, ma tutti i suoi romanzi<sup>36</sup>. Prima di analizzare il modo in cui si manifesta la messa in atto del mito paterno, si devono però investigare le modalità e le cause d'apparizione.

La critica ha sottolineato la parentela e la continuità dei motivi di *Menzogna e sortilegio* che la scrittrice riprende nell'*Isola di Arturo*.<sup>37</sup> Secondo Carlo Sgorlon, il personaggio di Arturo rivela la sua parentela con i personaggi di *Menzogna e sortilegio* proprio attraverso la mitizzazione del padre<sup>38</sup>. Se in *Menzogna e sortilegio* i personaggi ricorrono alla menzogna, ovvero al sogno in un tentativo disperato di evadere dalla triste e dolorosa realtà, forse anche Arturo ricorre allo stesso stratagemma per quanto riguarda il padre e la condizione di triste solitudine in cui si trova.

Anche se non lo confessa, Arturo si sente solo, ma è uno stato che non percepisce come tale, bensì lo considera normale, poiché essa è la condizione in cui è vissuto quasi dalla nascita. Il padre, salvo il baglio Silvestro, è la sola persona che Arturo ha a disposizione per evadere dalla solitudine che gli sembra normale, ma apprezza e valorizza moltissimo ogni istante passato accanto al padre. La partenza del padre lo addolora ed è per questo che Arturo ne attende con ansia il ritorno. L'amore, anche per i familiari è sempre per la Morante "unito alla tristezza e alla sofferenza"<sup>39</sup> e poiché Arturo è orfano di madre, la sola persona verso la quale il ragazzo può manifestare e sentire affetto è il padre, che però, è quasi assente dalla sua vita, parte e ritorna ad intervalli mai prestabiliti.

Se i personaggi di *Menzogna e sortilegio* usano il sogno per sorpassare le delusioni provocate dalla vita<sup>40</sup>, allora forse anche il tentativo di Arturo di mitizzare il padre può essere interpretato come una forma inconsapevole di bloccare il dolore provocato da un amore non corrisposto, o dalla solitudine in cui è stato abituato a vivere. Circondare il padre di un alone mitico è la soluzione che Arturo trova al problema dell'assenza del padre, che si è preoccupato solo ad assicurare al ragazzo il necessario per vivere, ovvero il cibo, il resto essendoli del tutto indifferente.

Arturo avverte la sua propria situazione di totale libertà come un privilegio regale, per la sua attitudine a proiettare tutte le cose su uno schermo di eroismo e di epicità. Ma in realtà essa cela il malinconico risvolto

<sup>34</sup> Elsa Morante, *L'isola di Arturo*, Einaudi, Torino, 1957, p. 11.

<sup>35</sup> *Ivi*.

<sup>36</sup> Hanna Serkowska, *Uscire da una camera delle favole: i romanzi di Elsa Morante*, Cracovia, Radib, 2002, p. 81.

<sup>37</sup> Giovanna Rosa, op. cit. p. 123; si veda anche Carlo Sgorlon, op. cit. p. 70.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 78.

<sup>39</sup> Hanna Serkowska, op. cit. p. 34.

<sup>40</sup> Carlo Sgorlon, op. cit. p. 43.

della solitudine. [...] E' un ragazzo solo e assetato di affetto. Proprio da questa carenza affettiva nasce la già ricordata mitizzazione, malinconia gentile della madre morta.<sup>41</sup>

È questo il meccanismo che il critico individua alla base della mitizzazione della madre che Arturo attua, ma forse lo stesso meccanismo può funzionare, così come si è detto, anche con il padre, lì dove la mitizzazione è molto più concreta. Come nel caso di Elisa, anche per Arturo, la mancanza del genitore amato, l'amore non manifestato provoca sofferenza, e compenso attraverso la mitizzazione.

Un'altra ipotesi che potrebbe spiegare il mito del padre è individuata da Hanna Serkowska nelle letture dei tre personaggi soggetti alla mitizzazione delle figure genitoriali. Le letture della gioventù sarebbero le sole responsabili per tutte le immagini erranee che i ragazzi, ancora non entrati pienamente nella vita, si fanno della realtà.<sup>42</sup> Così "dalle letture nasce il fanatismo uno dei prodotti più singolari della fantasia"<sup>43</sup>. Arturo legge libri di avventure eroiche, vagheggia di viaggi e imprese memorabili simili a quelle lette nei libri. Paragona sempre il padre ai personaggi dei suoi libri che hanno sempre il suo volto, perché è Wilhelm l'uomo maturo più vicino ad lui da avvicinare agli eroi dei libri. Quanto a sé, Arturo si limita a fantasticare su viaggi che intraprenderà quando ne avrà l'età adatta, sa dai libri che tutti gli avventurieri hanno superato l'età della fanciullezza.

Leggendo libri di questo tipo, praticando una lettura di identificazione col soggetto, estraneo alla nozione di finzione letteraria, Arturo prende i libri che trova nella biblioteca della Casa dei Guagliani come trasposizione della storia non alterata su carta, ovvero della realtà: "tra mondo di carta e universo reale, per Arturo c'è corrispondenza perfetta"<sup>44</sup>. Sono queste sue letture l'oggetto che lui paragona con la vita (questa volta reale a sua insaputa) dell'isola. Inevitabilmente, come altre volte nella letteratura universale, vivere insieme ai libri, trarre da questi direttamente e puntualmente gli strumenti da usare nella realtà, causa fallimento e provoca sofferenza.

Francesco è anche lui cresciuto nutrendosi di letture perché i suoi gli risparmiavano la fatica al lavoro dei campi, da qui, come anche per Cesira, individua la stessa Serkowska, la sofferenza e il fallimento dei piani nella vita reale.

La maggior parte dei personaggi della Morante sono gli esponenti di una "mentis meridionalis"<sup>45</sup>, cioè abitanti di una regione del mezzogiorno che influirebbe sul loro modo di comportarsi. Accenna a questa ragione che causerebbe l'idolatria Carlo Sgorlon che individua nella meridionalità un modo particolare della Morante di rapportarsi alla realtà, cioè una dimensione dello spirito<sup>46</sup>:

Meridionalità significa dunque nativa disposizione alla recita, all'esaltazione, all'enfasi barocca, alla frenesia dei sentimenti, agli affetti possessivi e gelosi, vuol dire fantasia esuberante, scarso contatto con la realtà, incapacità di realizzazione pratica, tendenza al sogno, all'irrealtà, alla mitizzazione; significa in fine capacità di trasformare ogni evento importante o no della vita in sacra rappresentazione, e amare la forma più della sostanza<sup>47</sup>.

L'esempio che Sgorlon offre è quello della religiosità, e le forme del cristianesimo pagano che s'incontrano nei romanzi della scrittrice romana, ma il soggetto, stranamente, venne approfondito da un critico rumeno, che parla dell'ossessione degli idoli che si incontra nell'opera della Morante e propone un approccio antropologico dell'idolatria collegandola, allo stesso modo, all'appartenenza dei personaggi al territorio del sud Italia.

Edgar Papu individua nel Mezzogiorno italiano la patria di una continuità ininterrotta dell'Antichità che permane ancora nel mondo moderno<sup>48</sup>. Come elemento di cultura la persistenza di questo strato giova alla civiltà, ma quando permane nell'essenza dell'essere, grazie al suo sfondo oscuro, primitivo, crea problemi perché diventa un fattore inadattabile, ribelle che interviene in modo spiacevole nel mondo di pensare moderno.

---

<sup>41</sup> *Ibidem*, op. cit. p. 76.

<sup>42</sup> Hanna Serkowska, op. cit. p. 101.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 102.

<sup>44</sup> Giovanna Rosa, op. cit. p. 138.

<sup>45</sup> Carlo Sgorlon, op. cit. p. 44.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 132.

<sup>47</sup> *Ivi*.

<sup>48</sup> Edgar Papu, *Fetele lui Ianus*, București, Univers, 1970, p. 254.

Lo sfondo d'idolatria pagano che esisterebbe in qualsiasi essere umano, avrebbe il suo nucleo più denso proprio nell'Italia meridionale. Papu crede che presso i ceti più bassi questo sfondo trovi una modalità di equilibrarsi nelle forme del cristianesimo sotto le vesti del quale continua a vivere: sarebbe il caso di Nunziata, che distingue più Madonne ed assegna ad ognuna un potere diverso, o la forma di religiosità praticata da Cesira o Rosaria

Presso gli individui appartenenti ad un ceto più alto si aprono due alternative opposte: il più delle volte lo sfondo idolatra si perde del tutto, assorbito dalla civiltà moderna, ma esistono anche situazioni quando l'idolatria non sparisce, non si accomuna al cristianesimo, ma continua a vivere intensamente nella psiche umana. È qui che essa diventa un fattore di squilibrio nasce l'ossessione.

Come istinto passionale, l'idolatria appartiene all'eros. Il suo sfondo rimane quello erotico propulsato dal bisogno dell'individuo di adorare l'altro.<sup>49</sup> L'emancipazione prodotta dal mondo moderno consente all'idolatria di uscire dal suo spazio della tradizione istituzionale (forma benefica sotto la quale si trovava una volta) per lasciarla libera senza offrirgli niente in cambio. Allora l'idolatria ritorna nella sua antica sede dell'essere umano, poiché non trova più nessun punto d'appoggio nella vita quotidiana, sposseduta degli antichi valori di un tempo. Nell'essere essa porta l'oscurità e l'ossessività. Il solo mezzo per domare questo istinto distruttivo sarebbe l'adorazione del prossimo accompagnato dall'odio per tutto ciò che egli non è, come nel caso di Anna o Arturo.

Tutti questi esseri affetti dall'idolatria avrebbero chiuso ermeticamente la loro vita nell'atto di adorazione di un idolo. L'uomo che diventa idolo attira l'adorazione degli altri sostanzialmente per il suo comportamento negativo. La crudeltà, l'indifferenza, o l'egoismo dell'idolo non indeboliscono la forza con cui il fedele gli s'inchina, bensì la rafforzano perché l'idolo non è fatto per rispondere nella stesa maniera. Nel far ciò, egli negherebbe la sua essenza (Wilhelm, Edoardo).

Quando non esiste l'idolo, l'uomo se lo fabbrica o trasforma la sua naturale tendenza di sottomissione degli altri in propria sottomissione, "e quindi non il padrone fa dell'altro un schiavo, ma lo schiavo fa dell'altro un padrone[...] l'uomo diventa il demiurgo del suo proprio idolo."<sup>50</sup>

L'approccio dell'antropologico dell'idolatria supera il campo della mitizzazione del padre, ma è interessante osservare la sua applicazione.

Quando non è il figlio ad adorare e farsi un idolo del proprio padre, sono gli altri membri della famiglia ad avvicinare la figura del *pater* a un dio. È il caso di Eugenio Ottone Amedeo, padre di Manuele e figlio di Aracoeli. Qui non è la fantasia del figlio a imporre una tale trasfigurazione, ma "l'apologia di un coro che celebra nel genitore un combattente glorioso"<sup>51</sup>. Tutti nella famiglia di Manuele, tutti tranne lui, vedono il padre come un grande combattente, perché l'uomo, anche nel suo lavoro, impone ed esige rispetto in quanto ufficiale della marina italiana, tenente di un vascello. Manuele è il solo a non capire l'importanza e il rispetto che suo padre impone anche nel piano sociale, grazie al suo mestiere, perché è ancora molto piccolo.

Anche se partito dall'isola poco dopo la sua nascita lasciandolo alle cure del baglio Silvestro, anche se non si preoccupò mai di farlo studiare, Arturo ama il padre alla follia e considera ogni suo gesto nei suoi confronti un vero e proprio atto di benevolenza:

Consideravo ogni soggiorno di mio padre sull'isola come una grazia straordinaria da parte di lui, una concessione particolare, della quale ero superbo.<sup>52</sup>

Wilhelm è lontano dall'essere un buon padre, forse perché neanche lui non ne ha avuto uno tale. Dal modo in cui ha abbandonato il figlio, si potrebbe dedurre che Wilhelm si è trovato padre senza esserselo proposto. Manca ogni tipo di attenzione nei confronti del figlio, ogni traccia di una minima o elementare educazione. Il massimo che Wilhelm può fare è assicurare al figlio un posto dove dormire e qualcosa da mangiare, dando delle disposizioni in questo senso.

La prima ragione per cui Arturo si innamora del padre, la prima che appare anche nel romanzo è quella riguardante il suo aspetto fisico<sup>53</sup>. Il ragazzo prende il padre, sin dall'inizio del romanzo come

---

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 255.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 266.

<sup>51</sup> Giovanna Rosa, op. cit. p. 248.

<sup>52</sup> Elsa Morante, *L'isola di Arturo*, p. 19.



termine di paragone per lui e per tutti gli altri abitanti dell'isola. Wilhelm è tra le persone più alte di Procida, ha la pelle bianca, i capelli biondi, e gli occhi azzurri, è insomma diverso da ogni alto abitante dell'isola con il quale il ragazzo avrebbe potuto entrare in contatto. Un abisso separa l'immagine che Arturo si fa del padre e la sua propria condizione ed è proprio nel paragonarsi a lui che il ragazzo ha la consapevolezza del suo statuto insignificante<sup>54</sup>:

Dall'impazienza, in quel momento, mi sarei perfino assoggettato a un lunghissimo letargo, che mi facesse attraversare senza accorgermene le mie età inferiori, per ritrovarmi, d'un tratto, uomo, pari a mio padre. Pari a mio padre! Purtroppo, io (pensai, guardandolo), anche quando mi farò uomo, non potrò mai essere pari a lui. Non avrò mai i capelli biondi, né gli occhi viola-celesti, né sarò mai così bello!<sup>55</sup>

All'inizio i capricci, tutti i desideri e le azioni che Wilhelm compie assumono lo statuto di legge agli occhi del ragazzo che non discute o rimprovera al padre nessuna decisione presa.

È intorno all'immagine del padre che Arturo formula le sue certezze assolute e la prima riguarda appunto la sacra autorità paterna. Quando Wilhelm prende la parola, quello che proferisce diventa certezza per il figlio.

La speranza che il ragazzo nutre è che un giorno suo padre lo porti in viaggio con sé cosicché anche lui prenda parte a tutte quelle avventure al centro delle quali lui metteva Wilhelm. Anche se faceva di tutto per guadagnarsi l'attenzione del suo idolo-eroe, Arturo restava per il padre un essere insignificante al quale concedeva di solito poca attenzione.

Nel descrivere suo padre, Arturo gli attribuisce tutte le doti che nei periodi di solitudine sull'isola, aveva avuto occasione di scovare nei libri che trovava nella biblioteca della casa, a tal punto da arrivare a pensare: "L'eroe perfetto esisteva davvero, io ne vedevo la riprova in mio padre"<sup>56</sup>.

Prendendo l'esempio dal padre che incute paura alla giovane Nunziata, Arturo proverà senza successo a fare lo stesso, copiando inizialmente dal padre il primo modello di comportamento verso una donna, forse la prima con la quale fosse mai entrato in contatto.

Grazie ancora all'idolatria, Arturo impara come capire Wilhelm, uomo di poche parole, dai suoi gesti o dall'espressione che aveva sul viso. La sola prova di affetto che Arturo ricorda aver avuto luogo tra lui e Wilhelm si era svolta in sogno, quando lui aveva di nascosto baciato il pacchetto di sigarette del padre.

Così come si è già mostrato, Wilhelm che incarna l'idolo, anche se non risponde in modo adatto all'affetto del ragazzo e continua con la sua indifferenza, non diminuisce in questo modo l'affetto del figlio per lui, perché proprio facendo così, persistendo nel suo atteggiamento di freddezza e uomo misterioso, aumenta l'ammirazione e l'amore del figlio per lui.

In confronto al padre, Arturo si sente un servo fedelissimo, la sua fantasia risente così tanto l'impatto e l'importanza dell'immagine che lui si è fatto di Wilhelm a tal punto che essa indirizza tutti i sentimenti e le opinioni che il ragazzo si fa della vita: si oppone alle leggi biologiche che gli impediscono di diventare adulto più in fretta e partire come compagno del padre nelle sue avventure meravigliose<sup>57</sup>.

Per Arturo entrare nella realtà significa distruggere il mito del padre. Andarsene dall'isola significa uccidere in modo simbolico il padre per dare la possibilità al figlio di rinascere senza l'impronta dell'idolatria nella realtà. Non a caso, Arturo abbandona l'isola il secondo giorno dopo il suo compleanno.

Stella è l'ergastolano che infrange i due miti: quello del padre che si dimostra a sua volta succube di un altro uomo, e quello della realtà favolosa dell'isola, perché lui non è uno dei pericolosi detenuti che dovrebbero scontare la pena nel penitenziario di Procida, bensì un insignificante ladruncolo che sfrutta per denaro le debolezze di Wilhelm<sup>58</sup>.

La scoperta più dolorosa per il ragazzo riguarda la misera figura del padre<sup>59</sup> poiché su essa Arturo aveva fondato tutto il suo approccio della realtà. Mai come dopo il levamento della maschera che gli

---

<sup>53</sup> Carlo Sgorlon, op. cit. p. 47.

<sup>54</sup> *Ibidem*, op. cit. p. 78.

<sup>55</sup> Elsa Morante, *L'isola di Arturo*, p. 30.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>57</sup> Carlo Sgorlon, op. cit. p. 79.

<sup>58</sup> Hanna Serkowska, op. cit. p. 138.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 83.

impediva di vedere com'era veramente il padre, Arturo si era sentito più solo. È una condizione tragica di chi vede crollare tutto un mondo costruito su menzogne e sogni e si ritrova improvvisamente di fronte ad un mondo che non riconosce più. Se prima aveva delle certezze, adesso sa solo che tutto quello che prima rappresentava e valutava come tale non è più valido perché il centro del suo universo si è rivelato l'opposto di quello che sembrava.

Al posto dell'eroe, nei romanzi della Morante, troviamo sempre una parodia, un opposto, un personaggio che si rivela alla fine un anti eroe<sup>60</sup>, lo scoprirà anche Francesco, nella breve discussione con Eduardo a proposito di Nicola Monaco, tenuta suo palazzo nel romanzo *Menzogna e sortilegio*. La causa sta nel fatto che gli stessi personaggi sono in balia dei propri istinti che non riescono a controllare e anche perché i rapporti affettivi tendono sempre a diventare voraci, distruttivi, a perdere il "confine della saggezza e del buon senso e a degenerare in atteggiamenti morbosi"<sup>61</sup>.

Si è parlato della scelta non casuale dei nomi nei romanzi della Morante<sup>62</sup>. Il nome di Wilhelm, in questa forma potrebbe suggerire una pista d'interpretazione per la prima rappresentazione che il ragazzo si è fatto del padre, cioè l'eroe sempre in cerca di avventure, ma basta fare attenzione al modo in cui Nunziata chiama il marito, cioè *Wilém*, per poter fare il collegamento con la seconda rappresentazione del padre che corrisponde per Arturo a quella della decostruzione del mito: una persona vile, che si fa guidare dagli istinti, addirittura prendere in giro o ricattare. Pensare a Wilhelm che volge all'ergastolano amato come ad una principessa il suo canto d'amore è veramente una parodia di quello che Arturo giudicava la rappresentazione suprema dell'eroe, la parodia dell'eroe che elemosina l'amore, che si nasconde per paura di essere scoperto.

Nell'epilogo del romanzo, solo dopo aver superato la prova e il confronto con la vera personalità paterna, Arturo sarà capace di provare nei confronti di Wilhelm "il primo moto di affettività sincera, la compassione"<sup>63</sup>.

## 2.6. Compensazione all'assenza

Spesse volte quando il padre è assente, la Morante inserisce nei suoi romanzi delle figure miste che ondeggiavano tra la figura paterna e quella materna, figure che accompagnano per un certo periodo della vita il bambino o neonato indifeso. La modalità può essere messa in relazione con gli animali che svolgono funzioni simili nell'opera della morante: Imacolatella, Blitz o Bella.

Nell'*Isolola di Arturo* una simile comparsa è il balio Silvestro che si è preso cura del neonato orfano di madre, poiché il padre era partito dall'isola subito dopo la nascita di Arturo. Alcuni critici, come ricorda Giovanna Rosa, hanno voluto vedere in Silvestro un "esponente positivo della virilità adulta"<sup>64</sup>, ma certo, le sue qualità materne non possono essere negate. Silvestro si prese cura del neonato, anche se al momento dell'arrivo nella Casa dei Guagliani avesse solo quattordici anni, insegnò l'italiano ad Arturo, provvide a farlo battezzare e ogni anno si fece sentire per mandare gli auguri di compleanno. Il giovane accudì Arturo come una vera madre, circondandolo anche dell'affetto del quale poi il ragazzo sentirà la mancanza:

Per dire il vero, Silvestro, in seguito, m'ha raccontato che, durante la mia prima infanzia, al tempo che mi nutriva e mi custodiva, spesso lui mi stampava sulle guance dei bacioni, proprio all'uso delle balie.<sup>65</sup>

Dopo la distruzione del mito paterno, Silvestro diventa per Arturo "l'unico amico"<sup>66</sup> che abbia mai avuto. Dopo dieci anni, il giovane fece finalmente la visita promessa ad Arturo in un momento che non è affatto casuale. Se era stato lui a prendersi cura di Arturo sin dai primi giorni di vita, l'unico ad essergli accanto quando ne aveva più bisogno è ancora a Silvestro che spetta il compito di fare da guida ad Arturo

---

<sup>60</sup> Hanna Serkowska, op. cit. 99.

<sup>61</sup> Carlo Sgorlon, op. cit. p. 116.

<sup>62</sup> Hanna Serkowska, op. cit. p. 124.

<sup>63</sup> Giovanna Rosa, op. cit. p. 141.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 128.

<sup>65</sup> Elsa Morante, *L'isola di Arturo*, p. 97.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 232.

nel mondo degli adulti, a introdurlo nel mondo reale della storia una volta abbandonata l'isola di Procida che Arturo ha scoperto solo dopo l'allontanamento dal fascino che il padre suscitava su di lui.

L'analogo di Silvestro in *Aracoeli* è Daniele, un giovane attendente portato in casa della famiglia per svolgere le faccende dopo che la madre di Manuele aveva fatto licenziare la domestica.

Anche Daniele, così come Silvestro, mostra nell'atteggiamento verso il bambino della famiglia di possedere qualità sia materne che paterne. Questa volta non si tratta più di un neonato, ma di un fanciullo che abbandonato dalla madre, ormai in balia di un malore che la fa comportarsi in modo strano, si sente estremamente solo e ha bisogno di un amico. Lo troverà appunto in Daniele che però non saprà resistere all'invito della malata Aracoeli. In via del rispetto che Daniele ha in primo luogo per il capo famiglia, Eugenio, il giovane tenterà il suicidio poiché i sensi di colpa per aver tradito la fiducia del suo superiore lo tormenteranno finché resterà nella casa della famiglia di Manuele.

Comunque il giovane rimarrà nella memoria di Manuele allo stesso modo in cui Arturo ricorderà Silvestro, cioè come l'unico e vero amico: "difatti per la prima volta (e l'ultima?) volta nella mia esistenza, avevo un amico"<sup>67</sup>. Non solo, Manuele bambino riceve con piacere tutte le cure e le attenzioni che l'attendente gli rivolge siccome questo era il suo nuovo incarico, ma capisce benissimo il ruolo che Daniele svolge in quel periodo per lui:

Era un caso inaspettato, per me, che un marinaio mi facesse da madre. Lui possedeva, invero, delle qualità materne: con in più certe rudezze involontarie che mai mi attestavano la sua grandezza virile, e la fortuna di averlo amico, io piccolo come un ragno<sup>68</sup>

Qualche anno dopo gli episodi svolti nella casa dei Quartieri Alti, Daniele invierà, allo stesso modo di Silvestro, una cartolina all'amico di un tempo, che ricorderà con piacere. Manuele, in casa dei nonni a Torino, legge la cartolina del genitore-amico con nostalgia.

Nell'ambito della posizione del padre costruita dalla Morante, si è visto come l'assenza può essere compensata da un personaggio che incarni sia delle qualità attinenti alla figura paterna, sia delle qualità esplicitamente materne.

## 2.7. L'amore edipico

Spesse volte si è messo il nome della Morante accanto a quello di Freud, alla psicanalisi e soprattutto al concetto dell'amore edipico. Alcuni autori hanno individuato nell'opera dello scrittrice romana un momento di passaggio che sarebbe segnato dal contatto della scrittrice con l'opera di Freud che comincia subito dopo la stesura del racconto *Qualcuno bussa alla porta*.<sup>69</sup>

Non si sa con certezza con quali testi la Morante sia entrata in contatto, né chi gli consigliò di leggere Freud, ma certamente lo fece e cominciò ad usare nei romanzi che seguirono delle teorie attinenti alla psicanalisi. La prova del contatto con l'opera di Freud è principalmente il quaderno pubblicato postumo, intitolato *Diario 1938*, che è sostanzialmente un diario dove la Morante trascriveva i propri sogni, ma anche una nota che la scrittrice lasciò su un manoscritto di *Menzogna e sortilegio* per ricordarsi di rifare un passaggio del romanzo che le appariva "troppo apertamente freudiano"<sup>70</sup> è sicuramente un'altra prova che conferma la lettura di Freud.

Cosa s'intende però quando si parla del complesso di Edipo nella psicanalisi? Freud ne fa riferimento per la prima volta nel saggio *L'interpretazione dei sogni*, dove cerca di spiegare i sogni nei quali le persone hanno rapporti sessuali con la figura genitoriale del sesso opposto. Lo psicanalista individua la fonte di questi sogni nell'infanzia della persona che sogna, quando essa si sentiva attratta dal genitore in causa, e desiderava che l'altro del sesso opposto sparisse, che non disturbasse più con la sua presenza<sup>71</sup>. Freud nel prendere come esempio Edipo, afferma che è tipico della natura umana manifestare i

<sup>67</sup> Elsa Morante, *Aracoeli*, Einaudi, Torino, 1989, p. 219.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 225.

<sup>69</sup> Giovanna Rosa, op. cit. p. 11.

<sup>70</sup> Hanna Serkowska, op cit. p. 157.

<sup>71</sup> Sigmund Freud, *Interpretarea viselor*, trad. di Leonard Gavrilu, București, Măiastra, 1991, p. 213.

primi istinti sessuali verso il genitore del sesso opposto e che il destino del personaggio della tragedia di Sofocle che uccide il padre e ha dei figli con la madre rappresenta semplicemente la manifestazione del desiderio avvertito dall'infante.

Lo psicanalista osserva che il complesso di Edipo delle ragazze è comunemente molto più evidente di quello dei ragazzi e che finisce con il desiderio da parte della ragazza di ottenere dal padre un bambino.<sup>72</sup>

L'uso della Morante delle teorie di Freud sarebbe fatto solo in modo ironico, col l'intento parodistico nei confronti dell'intertesto freudiano<sup>73</sup>. Tuttavia la loro applicabilità rimane valida.

L'odio la figura materna accompagnata dall'amore della figura paterna trova la sua rappresentazione nella famiglia di Anna, Teodoro e Cesira. Anna odia Cesira perché la considera responsabile di tutti i mali che avevano colpito la famiglia, ma anche a causa del suo comportamento nei confronti dell'amato padre Teodoro e non la percepisce invece come una rivale nella conquista dell'amore dell'uomo, però l'idea dell'amore per il padre si continuerà nel romanzo anche dopo la morte del vecchio:

Finché rimanevano loro due soli, sigillanti nella loro camera notturna, questa salma, così parve alla gelosa Anna, era ancora suo padre, essi s'appartenevano uno all'altra, la vera morte di lui non era cominciata ancora.<sup>74</sup>

Così Anna fu custode fedele di suo padre fino all'estremo, e credo che mai, neppur fatta donna e adulta, ella abbia cessato di amarlo. Tuttavia, dal giorno ch'egli fu seppellito fino all'ultimo giorno che la conobbi, per non so quale gelosia o segretezza orgogliosa, ella rifuggi sempre dal parlare di lui con altri, o anche solo dal pronunciare il suo nome.<sup>75</sup>

L'amore di Anna per il padre è tale da considerare che le loro anime formino un tutt'uno e spera che dopo la morte, il padre venga a trovarla sotto forma di spettro.<sup>76</sup>

Si è già accennato a come Teodoro nel suo orgoglio, ormai vecchio e frustrato dall'idea di condannare la figlia ad una vita di povertà, abbia istillato in Anna delle ambizioni impossibili riguardanti un posto più alto che le spettasse nella gerarchia sociale, ambizioni che le rovineranno la vita. La ragazza, dopo la morte del padre, svilupperà una forma di amore morboso per il personaggio che simboleggerà non soltanto le pretese di ascesa sociale e la ricchezza vagheggiata dal vecchio padre, ma sarà anche l'unico mezzo che collegherà la giovane ad una casta e ad una grande famiglia alla quale era appartenuto anche Teodoro. Che Anna continui nel suo amore per Edoardo l'amore già fortissimo che provava nei confronti del padre, la narratrice Elisa non c'è lo dice e neanche Anna non ne fa parola, ma forse due elementi del romanzo possono sostenere questa tesi. Il primo sarebbe il desiderio di Anna di avere un figlio da Edoardo, prima che questo la lasciasse definitivamente:

E il motivo del suo odio era soprattutto questo: che lei, Anna, voleva essere la prima ad avere un figlio da Edoardo. Perciò ecco la sua preghiera: ella voleva che lui, prima di partire ed abbandonarla, le facesse avere un bambino, pur senza diventare suo marito. Questo bambino lei lo avrebbe chiamato Edoardo e lo avrebbe onorato e amato come uno sposo.<sup>77</sup>

Nel periodo della vita, Teodoro racconta e pianifica con la figlia viaggi all'estero che somiglino ad un vera fuga attraverso i paesi del mondo. Poiché da giovane aveva viaggiato tanto, passa il tempo a raccontare ad Anna come sono le città che anche loro, subito avuti i soldi, andranno solo loro due a visitare:

E le descriveva i favolosi itinerari che rifarebbero insieme, [...] le città dell'estero che si chiamavano *Parigi, Venezia, Pechino, Calcutta, Nuova York, Pietroburgo*. A lungo Teodoro si fermava a descrivere queste città.<sup>78</sup>

Le visite fantastiche dai due, che Teodoro rimandava a causa dei problemi economici ed Anna aspettava impaziente e si rattristava sapendo che di nuovo la promessa non verrà mantenuta, ritornano nelle

<sup>72</sup> Sigmund Freud, *Opere essenziali*, vol. 5, trad. di Rodica Matei, București, Trei, 2010, p. 293.

<sup>73</sup> Hanna Serkowska, op. cit. p. 153-157.

<sup>74</sup> Elsa Morante, *Menzogna e sortilegio*, p. 108.

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 111.

<sup>76</sup> *Ivi*.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 179.

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 63.

lettere che la stessa Anna, ormai in preda alla follia, si scrive da sola a nome del amato cugino Edoardo, quasi in un tentativo di soddisfare quel desiderio tanto bramato nell'infanzia. Elisa giudica le lettere di Anna "prose scadenti" e ne riporta verso la fine del romanzo solo qualche campione. Ricompare Parigi, forse la meta più ambita dalla coppia padre e figlia, ma si allude anche a Calcutta:

Una lettera per esempio incomincia: *Cara Cugina, ti scrivo da Parigi, la Ville Lumiere dei folli carnevali, la Babilonia d'Occidente, sentina di tutti i vizii e vertice di tutti i trionfi mondani...*, e un'altra: *Anna! Eccomi a Costantinopoli, regno delle mille e una notte, nido opulento di favorite e vizir... e una terza: Oh, mia sposa, come descriverti questa metropoli indiana, tenebrosa conubio di fasto e degradazione... e via di seguito*<sup>79</sup>

Che Anna continui o no nell'amore per Edoardo, l'amore per il padre Teodoro, l'esempio delle lettere mostra ancora una volta il grande impatto che la figura paterna ha avuto nella vita della figlia, che persino nella manifestazione della follia, ricorda e allude ad eventi vagheggiati insieme al padre. Anna è certamente inconsapevole che dietro l'amore per Edoardo si nasconde l'amore per Teodoro. Non capisce che la sua idolatria nei confronti del cugino ha le radici non solo nelle idee istillate dal padre, ma nasce proprio dalla sua figura. Edoardo è il solo punto d'aggancio rimasto col padre defunto poiché appartiene direttamente alla stessa famiglia, alla stessa stirpe e classe sociale del padre. Se alludeva al padre nei termini di anime gemelle, lo stesso farà con Edoardo, che diventerà fratello e unico sposo allo stesso tempo.

Strettamente collegati all'amore edipico sono, secondo alcuni critici, anche i rapporti che si svolgono nell'ultimo romanzo della Morante, *Aracoeli*. La differenza costerebbe nel fatto che qui, la Morante evoca la figura paterna in ultimo, al centro dell'enigma, usando quindi in modo ironico la scienza freudiana che trovava la madre e il suo amore ossessivo verso il figlio, e di conseguenza la posizione secondaria del padre, come causa al problema dell'omosessualità<sup>80</sup>.

Mentre si ricorda della madre sin dalla più tenera età, il padre rimane per Manuele una persona che compare nella sua vita ulteriormente alla creazione del rapporto strettissimo che il figlio ebbe con la madre a partire dalla nascita. Anche il rapporto che questo personaggio ebbe con il padre è marchiato dall'assenza della figura paterna nella prima parte della vita, ma anche dopo la morte della madre. Inoltre, in questo romanzo l'antitesi tra rapporto madre-figlio\ padre figlio è fortemente sottolineata dalla scrittrice. Alla presenza quasi simbiotica della madre corrisponde l'assenza del padre, sia fisica all'inizio che affettiva in seguito: "Fino dalla mia nascita, per me paternità significava assenza"<sup>81</sup>

Dopo la nascita del bambino, Eugenio Ottone Amedeo porto la sposa a vivere con il neonato in un appartamento situato nel quartiere di Monte Sacro. È a questo periodo che corrisponde una mancanza totale della figura paterna poiché i ricordi di Manuele non ne conservano alcuna traccia, neanche l'esistenza o l'idea; si vede che la madre non si era preoccupata di far sapere al bimbo dell'esistenza di questa persona importante, ma forse neanche il padre, fortemente innamorato della moglie, non badando troppo al figlio, non gli concesse l'attenzione necessaria:

Allora, per quanto ne sapevo, io non avevo nessun padre. Né concepivo, del resto, che i padri sulla terra fossero necessari e inevitabili. E assai verisimile che, nelle sue licenze, mio padre – in incognito – salisse a Totecaco: suo approdo incantato, scandaloso e difficile. E tuttavia dele sue visite la mia memoria non serba alcuna traccia.<sup>82</sup>

I primi ricordi del padre coincidono con il trasferimento ai Quartieri Alti. A partire da questo momento, anche se l'uomo sarà una presenza costante nella vita del figlio, a parte i brevi periodi quando sarà in viaggio per lavoro, i rapporti di Manuele con il padre non avranno l'occasione di maturare, di svilupparsi affettuosamente, principalmente a causa di Eugenio, una persona non avveza a mostrare i propri sentimenti, tranne che per la moglie. Così come Manuele osserva, la freddezza che caratterizzerà il suo rapporto con il padre non ha le origini in una durezza del cuore di Eugenio, ma piuttosto nella sua timidezza o goffaggine, incapacità di esprimere i sentimenti per il proprio figlio salvo qualche carezza sulla testa o qualche rapida domanda riguardo i progressi scolastici del figlio:

---

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 592.

<sup>80</sup> Hanna Serkowska, op. cit. p. 155.

<sup>81</sup> Elsa Morante, *Aracoeli*, p. 183.

<sup>82</sup> *Ibidem*, p. 120.

Verso di me, fino da principio, i suoi modi accusavano, insieme a una sua buffa imperizia nel mestiere di padre, anche una discrezione esitante e confusa, quasi temesse di impormi la sua potestà, sotto qualsiasi aspetto. [...] Fra me e lui, corse subito – in luogo dell'affetto carnale – una silenziosa concordanza: forse anche in virtù della nostra comune passione per Aracoeli.<sup>83</sup>

Alla base del rapporto che Manuele ha con il padre può risiedere in primo luogo l'educazione rigida ricevuta da Eugenio dai propri genitori ma anche il mestiere praticato dall'uomo; il padre di Manuele è incapace di mostrare i suoi veri sentimenti al figlio e di imporsi come padre perché non può uscire dallo stato di subalternità al quale la sua carriera militare lo sottopone<sup>84</sup>, Eugenio ha un padre simbolico che è il Re d'Italia; di conseguenza fa battezzare il figlio con lo stesso nome, e non con il nome di suo padre, così come procedono altri personaggi della Morante.

Se Manuele dice di rispettare il padre perché l'amore che l'uomo provava per sua moglie era l'unico punto d'incontro tra loro due, forse anche Eugenio ama il figlio in quanto prodotto del grembo della amata Aracoeli. Il punto d'incontro dei sentimenti dei due ha sempre al centro la figura di Aracoeli madre e sposa. Più volte nel romanzo Manuele conferma di nutrire dei sentimenti per Eugenio solo perché anche lui amava Aracoeli e non parla mai d'odio nei confronti del padre:

Al mio culto (quasi astratto) lo consacrava la fede adorante di Aracoeli; e da me in lui si onorava lo sposo di Aracoeli non certo il padre della mia carne.<sup>85</sup>

Oltre alla mia venerazione, io sempre gli portavo gratitudine perché ogni volta, ai suoi ritorni, Aracoeli sbocciava e rifioriva.<sup>86</sup>

E nemmeno allora, ne sono certo, non soffersi alcuna gelosia di mio padre. Solo forse uno stupore, confuso negli altri stupori che mi nascondevano la sua specie.<sup>87</sup>

Non troviamo nel romanzo nessun riferimento ai rapporti di Eugenio con la secondogenita Carina, morta dopo pochissimi giorni di vita: Eugenio non manifesta né il desiderio di averla, né rammarico per la perdita, a differenza di Aracoeli che la desiderava intensamente e che ne rimane fortemente provata e impazzisce. È forse questo un altro indizio che indichi l'incapacità di Eugenio di svolgere il mestiere del padre, poiché questa funzione compare nella sua vita ulteriormente all'immenso amore per Aracoeli, che rimane la cosa più importante per lui. La paternità entra nella vita dell'ufficiale di marina come una cosa d'obbligo da accettare poiché legata ad Aracoeli, che rimane il fulcro degli interessi di Eugenio. L'uomo ama Aracoeli e se la paternità che entra nella sua vita deriva dal rapporto con la moglie, allora è da accettare.

Manca l'odio verso la figura paterna, che è in parte assente, ma s'incontra lo sforzo per amarlo al pari di Aracoeli, anche se, dopo la separazione e la morte di Aracoeli, per vendetta, il piccolo Manuele spera che il padre venga ucciso in qualche guerra poiché l'aveva mandato a vivere dai nonni paterni. La situazione viene però ribaltata, quando dopo molti anni Manuele, al pari di Arturo, assiste al decadimento del proprio padre. Come si è già detto, il mito in questo caso non è stato costruito dalla fantasia del bambino bisognoso di affetto, anche se come Arturo anche Manuele è assetato d'affetto, bensì dagli altri membri della famiglia di condizione borghese che traggono vantaggio e vantano la posizione occupata dal capofamiglia nella marina militare. Manuele scopre anche che il grande comandante di un tempo era diventato un vile disertore e che la morte della amata Aracoeli l'aveva provato quasi alla stessa maniera.

Dopo la visita fatta al padre, Manuele confessa e ammette finalmente il bisogno di un amore troppo tempo negato e nascosto, piange, così come lui stesso dice, *per amore*. Improvvisamente la figura paterna, posta sempre al secondo piano nel romanzo, acquista importanza e svela la chiave per comprendere anche la reazione della stessa Elisa di *Menzogna e sortilegio* nel momento in cui capisce che Francesco, suo padre, era morto: è appunto un bisogno d'affetto negato per molto tempo, un amore nascosto dal bisogno del bambino di ricevere attenzioni solo dalla madre, anche se la mancanza dello stesso affetto fa l'infante

---

<sup>83</sup> *Ibidem*, p. 134.

<sup>84</sup> Giovanna Rosa, op. cit. p. 394.

<sup>85</sup> Elsa Morante, *Aracoeli*, p. 183.

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 185.

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 241.

desiderare arduamente una prova d'amore in sé, essendo questa la cosa più importante e non la persona da cui la si riceve.

L'ultimo *familienroman* morantiano cancella con lucidità impietosa ogni sortilegio; e tuttavia proprio la caduta dei fumi menzogneri consente finalmente di riconoscere le figure parentali e accettarne i legami d'amore.<sup>88</sup>

## 2.8. Somiglianze

All'interno della famiglia morantiana funziona anche un finissimo sistema di somiglianze tra padre e figli che la scrittrice comincia ad usare sin dal primo romanzo. Somigliare o non al padre ha in certi casi importantissime conseguenze.

Il piccolo Usepe eredita dal padre tedesco gli occhi azzurri che ricorderanno sempre ad Ida il giorno dello stupro; Carmine Arturo, al contrario del fratello maggiore, eredita da Wilhelm la carnagione bianca e i capelli biondi; Francesco eredita dal padre biologico non solo l'intelligenza che Damiano riconoscerà subito facendo il paragone con gli altri ragazzi della sua età, ma anche l'amore per il canto e la voce, elemento che potrebbe ricondurre il lettore attento a svelare l'enigma del padre, prima che essa venga risolta dalla narratrice Elisa.

Più volte ribadita nel romanzo sin dall'inizio è la somiglianza tra Elisa e Francesco De Salvi, somiglianza che porterà la salvezza alla narratrice dopo la tragica fine dei genitori. Si tratta soprattutto di una somiglianza fisica che la figlia svela per la prima volta nel momento della descrizione delle ombre che le animano la stanza nella quale si è rinchiusa: "il terzo è «Il butterato», il cui volto, non fosser le cicatrici che lo deturpano, par quasi un oscuro riflesso del mio."<sup>89</sup>

Poiché ama e stima tantissimo la madre e tutto ciò che la circonda, assomigliare al padre è per Elisa un altro motivo di odio è di freddezza nei confronti della figura genitoriale: "Tutti sanno quanto mi spiacesse d'assomigliare a lui, quanto ogni allusione a tale argomento mi fosse odiosa"<sup>90</sup>.

Nella prima visita a Rosaria, la giovane è chiamata dalla futura madre con il nome di "Franceschina" perché la piccola ricorda alla ex amante del padre l'amore perduto di un tempo al quale somiglia moltissimo. È forse questo il primo ed unico motivo che alimenta l'amore e la simpatia di Rosaria nei confronti della piccola Elisa, ovvero i tratti fisici presi dal padre Francesco, l'amore eterno della malafemmina che la spingerà ad adottare la piccola per non sentirsi colpevole nei confronti di Francesco, ma anche, in virtù della somiglianza, sentirselo più vicino. Non si possono di certo negare le qualità materne di Rosaria e la sua bontà che la faranno diventare una madre religiosa, ma peccatrice, però, il motivo dell'adozione, così come lei stessa confessa, non ebbe inizio con una scoperta in sé stessa dell'istinto materno, o con la pietà per una disgrazia. Tutto risiede nella somiglianza di Elisa al padre Francesco, che la donna continuerà ad amare. Abbandonare Elisa equivale per Rosaria ad una seconda perdita di Francesco:

Giacché al vedermi morire, così ella diceva, le era entrato nel cuore, un tale strazio che le sembrava di perdere il suo Francesco per la seconda volta. S'era accorta allora del grande affetto che aveva per me; e appunto in quell'occasione aveva fatto voto di adottarmi[...]. Nel dirmi queste cose, ella mi baciava e m'accarezzava e mi chiamava la sua Franceschina estasiandosi ogni momento alle mie somiglianze con mio padre[...].<sup>91</sup>

È quindi la tanto odiata somiglianza con Francesco che assicurerà la salvezza alla piccola Elisa. Difficile immaginare come avrebbe reagito Rosaria se la piccola avesse somigliato invece ad Anna, cioè alla donna che le aveva portato via l'amore di Francesco e lo aveva fatto tanto soffrire.

---

<sup>88</sup> Giovanna Rosa, op. cit. p. 352.

<sup>89</sup> Morante Elsa, *Menzogna e sortilegio*, p. 28.

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 645.

<sup>91</sup> *Ibidem*, p. 697.

## Conclusioni

Si è visto come nell'ambito della famiglia morantiana racchiudere il padre nel campo dell'assenza significa limitare l'interpretazione di una figura, di certo meno sfruttata dalla Morante, ma non per questo meno importante. L'assenza del padre nel senso pieno della parola va cercata nella *Storia*, perché nel resto dell'opera essa si incontra solo nei secondi piani o comunque non nella forma in cui appare in questo romanzo. La cosiddetta assenza provoca l'idolatria che si è provato di spiegare attraverso tre ipotesi: a) funzione compensatoria seguendo il modello di *Menzogna e sortilegio*, b) impatto dei libri sui personaggi che praticano una lettura d'identificazione, c) tramite l'ipotesi antropologica che vede i personaggi della Morante, abitanti del Mezzogiorno, come soggetti a dei comportamenti che si originano dalla storia di questo spazio ancora in collegamento con antiche credenze e usanze pagane.

I sostituti del padre morantiano hanno sempre un mix di qualità maschili e femminili: nell'*Isola di Arturo*, Silvestro sostituisce non solo Wilhelm, ma anche la madre morta, mentre in *Aracoeli* lo stesso succede a Daniele che fa sia da madre che da padre a Manuele ormai trascurato dalla madre malata e dal padre non avvezzo a mostrare il suo affetto per lui.

Si è visto inoltre come seguendo le tracce dell'amore edipico si può constatare il grande impatto che Teodoro ha nella vita della figlia Anna che arriva perfino a continuare nel amore con Edoardo l'amore per il padre. Non solo le teorie di Freud paiono essere rielaborate dalla Morante nel suo libro, gli indizi testuali ne sono la conferma, la prova più forte costituendosi nelle finte lettere dove Anna riprende il dialogo con l'amante morto, ma in stretto collegamento con la figura dell'amatissimo padre mai scordato.

Oltrepassando l'importanza della figura materna, sottolineata dall'autrice stessa, la sistematizzazione delle figure genitoriali fatta nel presente articolo prova l'impatto decisivo e la complessità di forme in cui la figura paterna compare nell'opera morantiana.

## Bibliografia

### Bibliografia primaria

- MORANTE, Elsa, *Aracoeli*, Einaudi, Torino, 1989.  
MORANTE, Elsa, *L'isola di Arturo*, Einaudi, Torino, 1957  
MORANTE, Elsa, *La Storia*, Einaudi, Einaudi, Torino, 2014  
MORANTE, Elsa, *Menzogna e sortilegio*, Einaudi, Torino, 1995

### Bibliografia secondaria

- AZZOLINI, Paola, *Diotima. Mettere a mondo il mondo. Oggetto e oggettività alla luce della differenza sessuale*, Milano, La tartaruga, 1990.  
BERNABÒ, Garaziella, *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura*, Roma, Carrocci, 2012.  
BERARDINELLI, Alfonso, *Casi critici. Dal postmodernismo alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, 2007  
CASADEI, Alberto; Santagata, Marco, *Manuale di letteratura italiana contemporanea*, Bari, Lateranza, 2007.  
D'ANGELI, Concetta, *Leggere Elsa Morante*, Roma, Carrocci, 2003  
FERRONI, Giulio, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Einaudi, 1995.  
FREUD, Sigmund, *Interpretarea viselor, trad. di Leonard Gavrilu*, București, Măiastra, 1991.  
FREUD, Sigmund, *Opere esentiale*, vol. 5, trad. di Rodica Matei, București, Trei, 2010  
GARBOLI, Cesare, *Il gioco segreto*, Milano, Adelphi, 1995.  
PAPU, Edgar, *Fetele lui Ianus*, București, Univers, 1970.  
ROSA, Giovanna, *Cattedrali di Carta*, Milano, Saggiatore, 2016.  
ROSA, Giovanna, *Elsa Morante*, Bologna, Il Mulino, 2013.  
SERKOWSKA, Hanna, *Uscire da una camera delle favole i romanzi di Elsa Morante*, Cracovia, ed. Radib, 2002.  
SGORLON, Carlo, *Invito alla lettura di Elsa Morante*, Milano, Murisia, 1988.





# METAFORA E POLITICA. GLI ENIGMI DIETRO UNA PAROLA

Maria BOGIU

La parola “metafora” ha goduto e gode tuttora di una sorte particolare: forse nessun’altra figura stilistica è stata, lungo i secoli, soggetto di così dettagliate indagini, né ha acceso tanti dibattiti, uno più accanito dell’altro. Studiosi e scuole di pensiero vi si sono soffermati per tratteggiarne il quadro, senza però arrivare ad un consenso in ciò che riguarda la natura della metafora e gli usi che se ne fanno.

E allora, perché scegliere di dedicare il presente lavoro proprio alla metafora? Una delle ragioni che mi hanno spinto ad accostarmi allo studio di questo “tropo per eccellenza”, come lo chiama Cristina Cacciari<sup>1</sup>, è proprio il modo in cui la metafora viene percepita e intesa dall’utente medio, cioè da chi, benché parlante di una lingua, non è detentore di una preparazione linguistica che gli consenta di esprimere riflessioni su varie questioni di natura linguistica o concernenti la filosofia del linguaggio. Ho avuto infatti l’occasione di constatare, più di una volta, che gli utenti della lingua tendono spontaneamente ad associare la parola “metafora” all’ambito della letteratura, nonché al linguaggio ricercato e ai registri di uso alto. Ciò vuol dire che non tutti penseremmo, in effetti, che la metafora fosse riscontrabile in qualsiasi forma di comunicazione—che si trattasse di un notiziario, di una vicenda raccontata agli amici sull’autobus oppure di un discorso politico. Siamo di solito propensi a considerare la metafora piuttosto come un artificio letterario, con funzione ornamentale, ovvero utilizzato al fine di esprimere in parole più ricercate ciò che si potrebbe dire anche in una forma più bassa come registro, ma altrettanto efficace semanticamente. Ed è proprio quest’ipotesi che le ricerche realizzate in ambito cognitivista cercano di smontare.

## Alcune considerazioni teoriche. La prospettiva cognitivista sulla metafora

Il cognitivismo trae il suo nome appunto dal fatto che assume l’esistenza di una relazione imprescindibile tra il linguaggio e altri costituenti della cognizione umana. È solo in relazione con le altre facoltà cognitive che si può provare ad analizzare i fenomeni linguistici. Inoltre, una presupposizione basilare del cognitivismo è il fatto che la dimensione mentale viene considerata come radicata in quella corporea, e non indipendente da essa, come la riteneva Noam Chomsky. Le nostre esperienze percettive e senso-motorie stanno alla base delle strutture e dei fenomeni cognitivi, fra cui anche il linguaggio. I cognitivisti postulano, quindi, l’esistenza di alcuni schemi preconcettuali basilari (come, per esempio, lo schema PERCORSO, o lo schema CONTENITORE ecc.) che derivano dall’esperienza corporea e su cui si edificheranno in seguito i concetti veri e propri.

Ciò nonostante, c’è chi può affermare che i concetti e le nozioni astratte non abbiano affatto dei collegamenti visibili con l’esperienza fisico-percettuale. Non c’è, a prima vista, niente che possa collegare un’astrazione come la nozione di “conoscenza” a qualcosa di concreto nel mondo circostante, esplorabile tramite i sensi. Gli studiosi cognitivisti mettono in risalto, però, che pure questi concetti astratti si dimostrano, ad un’analisi attenta, collegati all’esperienza corporea, pur non derivando direttamente da essa, attraverso processi immaginativi come la metafora, che viene considerata un meccanismo mentale piuttosto che linguistico. La metafora, come la metonimia e come altri procedimenti figurativi che permettono la costruzione di immagini mentali, risulta essere uno strumento indispensabile per la costituzione di concetti astratti, ossia per andare al di là di ciò che l’esperienza fisico-percettiva ci fornisce.

---

<sup>1</sup> Cristina Cacciari, *Introduzione. La metafora da evento del linguaggio a struttura del pensiero*, in: Cacciari, Cristina (a cura di), *Teorie della metafora*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1991, p. 2.

Ecco perché, nella prospettiva cognitivista, la metafora viene collocata al centro delle principali direzioni di ricerca, come meccanismo che sviluppa i concetti astratti partendo da quelli concreti. Questo avviene soprattutto tramite gli schemi preconettuali basilari a cui abbiamo accennato e di cui proveremo a sorprendere l'uso e l'importanza. Prendiamo in analisi, ad esempio, lo schema PERCORSO, che emerge da un fatto esperienziale concreto, ovvero lo spostamento di un corpo da un punto all'altro. Usando il processo di metaforizzazione, possiamo, partendo da questa realtà esperienziale concreta, avvicinarci a concetti astratti, non accessibili per via sensoriale.

- (1) In un paio di settimane **arriviamo** alla fine dell'anno scolastico.
- (2) **Si avvicinano** le feste natalizie.
- (3) **È già passato** il compleanno di Maria? Non le ho nemmeno fatto gli auguri!

In ciascuno degli esempi soprammenzionati si può osservare come il movimento sull'asse temporale viene espresso linguisticamente in termini appartenenti all'asse spaziale; se nel primo esempio il susseguirsi dei giorni viene concepito dal parlante come uno spostamento in avanti, verso il futuro e lasciando dietro il passato, i due enunciati successivi rappresentano un altro modo di rapportarsi al tempo, visto come un veicolo in movimento, che si colloca più vicino o più lontano rispetto al punto di osservazione del parlante, il quale sembra restare immobile. Abbiamo dunque a che fare con una metafora che mette in relazione un dominio origine o fonte (*source domain*), quello dello spazio, in questo caso, e un dominio oggetto o destinazione (*target domain*), ovvero quello del tempo. Il parlante medio difficilmente potrebbe riconoscere qui le metafore soggiacenti e le corrispondenze spazio-tempo; ciò dimostra appunto il carattere inconsapevole di questi processi, che stanno proprio alla base della maniera in cui concepiamo il mondo, in cui ci riferiamo ad esso, e in cui pensiamo. Senza processi come la metafora non si potrebbe nemmeno parlare di sistema concettuale, affermano i cognitivisti<sup>2</sup>, appunto perché esso ha come fondamento strutture metaforiche. Dunque, la metafora è non soltanto lungi dall'essere un semplice sostituto di un'espressione letterale<sup>3</sup>, ma risulta anche indispensabile per il funzionamento del nostro sistema concettuale.

Proprio sul rapporto esistente tra la metafora e il nostro sistema di pensiero si soffermano anche Lakoff&Johnson<sup>4</sup>. Nella loro analisi, i due studiosi sottolineano il fatto che, per indagare sulla natura e le funzioni della metafora, gioverebbe molto di più concentrare la nostra attenzione non su espressioni che vengono automaticamente percepite come metafore (ossia che hanno un carattere evidentemente figurato), bensì su costruzioni di uso frequente, adoperate in modo inconsapevole dal parlante senza che ne venga percepito il sostrato figurato. Nasce così una prima distinzione operata dagli studiosi, quella fra *metafore d'immagine* e *metafore convenzionalizzate*. Mentre le espressioni appartenenti alla prima categoria tendono a ripetere uno schema del tipo "X=Y", come si vedrà negli esempi riportati sotto (4), le metafore convenzionalizzate sono più difficili da identificare, siccome nella stragrande maggioranza dei casi esse si combinano con espressioni letterali, avendo ormai perso il carattere figurativo nella percezione dell'utente medio (si vedano gli esempi sotto 5):

- (4) Giulietta è **il sole**. (William Shakespeare)
- (4') Le sue parole sono **un balsamo** per me.
- (4'') Achille è **un leone**.
- (5) **Lungi da me** una simile idea!
- (5') Non so cosa succeda con mia figlia, non riesco a **starle dietro**.
- (5'') Non so se ne **coglierai frutti**, ma puoi cercare la tua fortuna anche lì.

Per quanto rivoluzionaria e seducente sia stata la teoria di Lakoff e Johnson, non è rimasta neppure essa esenta da critiche. Grady, Oakley e Coulson<sup>5</sup> le oppongono la cosicchiata teoria della metafora come fusione, che, però, è piuttosto uno sviluppo che una negazione delle tesi lakoffiane<sup>6</sup>. Se Lakoff e

<sup>2</sup> George Lakoff & Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press, 1980 [2003], p.4.

<sup>3</sup> William Croft & D. Alan Cruse, *Linguistica cognitiva*, Roma, Carocci, 2004 [edizione italiana 2010], p.174.

<sup>4</sup> George Lakoff & Mark Johnson, *op.cit.*

<sup>5</sup> William Croft & D. Alan Cruse, *op.cit.*, p.182.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p.184.

Johnson parlavano di due domini (di partenza e d'arrivo), concepiti come strutture permanenti, i rappresentanti della teoria della fusione postulano l'esistenza di quattro "spazi mentali", intesi come strutture effimere, realizzate nel momento in cui viene prodotto il messaggio e per via di conseguenza sottoposte a determinazioni contestuali<sup>7</sup>. Oltre gli spazi "di partenza" e "d'arrivo", compaiono uno "spazio generico" (ossia la zona d'interferenza dei primi due) e uno spazio "di fusione" (dove il materiale proveniente dai due spazi iniziali viene fuso). La teoria della metafora come fusione afferma, in linea di massima, che la metafora unisce alcuni tratti provenienti dal dominio di partenza ad alcuni tratti riscontrabili in quello d'arrivo, producendo così una zona di tratti nuovi estranei tanto ad uno, quanto all'altro dei due domini iniziali<sup>8</sup>. Nell'esempio (6) cerchiamo a fornirne un'illustrazione:

(6) Questo politico è **un clown**.

Ciascun utente dell'italiano è, in genere, in grado di comprendere il significato di una tale frase: il politico in questione viene sanzionato come privo di competenza, senza prestante, incapace di gestire accuratamente una situazione. Questi tratti si attivano spontaneamente nella mente del mittente o del ricevente della predicazione, però nessuno di questi può essere considerato una proprietà intrinseca né dei politici, né dei clown. Anzi, uno che lavora al circo deve dimostrare una particolare destrezza nel realizzare il suo programma artistico, tenacità e perseveranza nell'allenarsi e la capacità di improvvisare, ovvero di maneggiare una situazione inaspettata. Eppure la parola "clown" viene caricata di tratti negativi nell'esempio (6) appunto a causa di questa fusione che il processo metaforico determina<sup>9</sup>: anche qui è notevole la forza della metafora come creatrice di nuovi significati.

Frequentemente, le interpretazioni metaforiche dipendono dal contesto in cui vengono inserite. È questa la prospettiva di Stern<sup>10</sup>, che emette così un ammendamento alla visione di Lakoff e Johnson. Uno stesso termine utilizzato in una metafora può assumere cariche diverse a seconda del contesto:

(7) Il governo adotta delle misure **pazzesche**: i cittadini sono allarmati.

(8) Ultimamente è molto depresso, speriamo che non faccia niente di **pazzesco**.

(9) Quell'amore **pazzesco** lo aveva totalmente cambiato: adesso vedeva il mondo diversamente.

(10) Era un piano **pazzesco**, ma era deciso di portarlo avanti.

Negli esempi (7)-(10) uno stesso aggettivo, "pazzesco", viene adoperato metaforicamente in una varietà di contesti che ne modificano il significato. Tanto nella frase (7) quanto nella frase (8), la parola "pazzesco" è connotata sostanzialmente in negativo: le "misure pazzesche" sono azioni poco azzeccate, che dimostrano una mancanza di lungimiranza e di abilità politica e che hanno effetti disastrosi, mentre il gesto "pazzesco" a cui si fa cenno nell'esempio (8) può significare una vera e propria tragedia. Diversamente si comporta il lessema "pazzesco" negli ulteriori due esempi, dove il lato negativo del significato viene alquanto oscurato, rimanendo salienti gli aspetti positivi: nell'enunciato (9), la forza trasfiguratrice di un sentimento e nella frase (10), il carattere temerario di un'impresa e implicitamente il coraggio di chi la compie.

Alla luce di tutti questi spunti a cui abbiamo brevemente accennato, possiamo rivolgere la nostra attenzione alla concreta analisi di alcune espressioni metaforiche, tratte, come già detto, da discorsi omagiali, ovvero dai messaggi di fine anno trasmessi dall'ex-Presidente della Repubblica Italiana, Giorgio Napolitano. Ho scelto per il presente articolo una categoria molto ben rappresentata nei detti discorsi, e cioè le metafore riguardanti la mente umana e la comunicazione.

Come si potrà facilmente notare dagli esempi sotto riportati, il modo in cui la nostra mente viene da essa stessa concettualizzata non è affatto unitario. Ciascuna metafora che prenderemo in esame ci fornirà una diversa immagine del nostro intelletto, il che influisce tantissimo sulla nostra vita quotidiana, sulle azioni che compiamo ad ogni passo o sul modo in cui ci rapportiamo a certe realtà del mondo circostante.

---

<sup>7</sup> *Ibidem*, p.182.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p.183.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p.183.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p.185.

## 1. LA MENTE È UNA TABULA RASA

Il concetto di *tabula rasa* viene spontaneamente collegato all'empirismo di John Locke e alla sua concezione su come avviene l'apprendimento nell'infanzia. Una visione che possiamo accettare o rigettare, ma che, comunque, è ancora presente nel nostro sistema concettuale, dietro certe espressioni metaforiche ormai lessicalizzate e, come tali, non più percepibili come vere e proprie figure stilistiche. Potremmo raggruppare le espressioni in causa nella categoria metaforica LA MENTE È UNA TABULA RASA.

- (1) **L'insegnamento** è anche oggi ben chiaro: il rifiuto o il disprezzo della politica non porta da nessuna parte (2013).

A prima vista, il peso metaforico della parola in grassetto sembra difficilmente individuabile. Alla luce dello sviluppo etimologico, però, siamo in grado di determinare, come base della parola *insegnamento*, una voce verbale del latino volgare, non attestata (\*INSIGNARI), che, secondo il Treccani, aveva proprio il significato di 'imprimere segni nella mente'. La facoltà dell'intelletto, quindi, viene concepita come una superficie non marcata da alcun influsso, su cui si esercita la forza modellatrice dell'educazione. Da notare che lo stesso etimo è riscontrabile anche in spagnolo, sempre in riferimento all'attività dell'insegnare (*enseñar*), mentre l'esito romeno corrispondente conserva il peso denotativo della parola d'origine; "a însemna" significa proprio "lasciare tracce su qualcosa", ma anche, figuratamente, "avere importanza", "avere significato". Osserviamo, dunque, come almeno tre delle lingue romanze hanno nel loro repertorio lessicale termini o espressioni direzionabili alla metafora della MENTE UMANA COME UNA TABULA RASA.

## 2. LA MENTE È UN CONTENITORE

Molto più numerose, invece, sono le espressioni che rivelano una concettualizzazione della MENTE COME UN CONTENITORE, categoria ben rappresentata anche in altre lingue (si veda l'analisi che Lakoff e Johnson dedicano a questa fascia). Com'è naturale, data la notevole frequenza di questa categoria e la sua compresenza in varie lingue, le espressioni metaforiche raggruppate qui sono, per lo più, lessicalizzate. Ho deciso di includere, tra le espressioni vere e proprie, anche lessemi autonomi che, dal punto di vista della loro etimologia, hanno alla base una struttura di tipo metaforico, come si può notare, ad esempio, in contesti come quelli evidenziati dalle frasi seguenti:

- (2) Queste supreme istanze di pace e di solidarietà mi spingono anche a un appello perché **non si dimentichi** quello che l'Europa (...) ci ha dato. (2013)  
(3) **Né si dimentichi** (...) che l'Europa unita ha significato un sempre più ampio riconoscimento di valori e di diritti. (2013)  
(4) **Non si può dimenticare** che saranno necessari nel nuovo Parlamento sforzi convergenti. (2013)  
(5) **Ma non dimentico** le sordità e le difficoltà in cui mi sono imbattuto in questi anni a tutti i livelli. (2012)  
(6) **Importante** è che soprattutto tra i giovani si manifesti (...) la voglia di reagire. (2012)  
(7) Prospettare una visione per il futuro delle giovani generazioni e del paese è **importante** fin da ora. (2012)

Vediamo, dunque, come singoli lessemi, frequentissimi tanto nella lingua parlata quanto nello scritto, se analizzati alla luce della loro etimologia, rivelano una ricca storia il cui punto di partenza è proprio una struttura di tipo metaforico. "Dimenticare", o DEMENTICARE, come, secondo il Treccani, suona l'etimo latino tardo, rimanda, proprio per via della sua stessa struttura morfologica, all'idea di mente come contenitore, visto che vi riscontriamo la parola-base MENS, MENTIS e il prefisso DE(S), DI(S) con valore privativo: "dimenticare" significa, in effetti, appunto 'togliere via dalla mente'. Un simile fenomeno possiamo individuare anche nel caso di espressioni idiomatiche, tanto in italiano, quanto in romeno. Facciamone un unico esempio: una persona che sembra avere perso il controllo su sé stesso e che non è in grado di esibire un atteggiamento razionale viene denominato in italiano "fuorsennato", ossia uno che è fuori di sé stesso e della propria mente. Il romeno usa al posto del detto aggettivo la locuzione "scos din minți", la quale esprime, anch'essa, l'idea di mente come contenitore, o meglio come spazio dal quale si può uscire e nel quale si può entrare.

Interessante è anche il caso della parola “importante”, documentata dagli esempi (6) e (7). Facendo appello sempre all’etimologia (il Treccani fornisce l’etimo latino “importare”, che, inizialmente, significava appunto ‘portare dentro’, ‘introdurre’, ‘arrecare’), il collegamento con la metafora MENTE COME CONTENITORE diventa palese. Un problema o un tema importante è uno che porta dentro, nella mente, nuove strutture, nuovi ideati e magari anche un altro modo di pensare.

Lo stesso fenomeno si riscontra in formule molto diffuse, tanto nella comunicazione scritta, quanto in quella parlata o trasmessa, come quelle degli esempi (8)-(9) che in seguito prenderemo in esame.

- (8) Resterò Presidente fino a quando “la situazione del paese e delle istituzioni” me lo farà **ritenere** necessario e possibile. (2013)  
(9) **Ritengo** si debba puntare a una visione innanzitutto unitaria, che abbracci l’intero paese.(2012)

L’impiego del verbo “ritenere” anziché di uno dei suoi sinonimi quali “considerare”, “pensare”, “credere” rimanda sempre alla metafora LA MENTE È UN CONTENITORE, appunto perché il nostro intelletto viene concepito come una specie di recipiente in cui i vari giudizi, le opinioni, le conoscenze, i pensieri vengono tutti trattenuti. Lo stesso fenomeno si verifica anche in altre formule, sempre di uso estremamente diffuso e non più percepito come figurato. Di uno che esprime le sue idee senza riflettere troppo sull’effetto che la sua comunicazione avrà sul ricevente si dice che *butta fuori* tutto quello che pensa; oppure uno che difficilmente riesce a memorizzare diversi dati o informazioni si lamenterà di non potere *ritenere* niente di quello che gli viene presentato. Se proviamo a fare un confronto con altre lingue, osserveremo pure nel loro caso la notevole frequenza di simili fenomeni. Mi limiterò a prendere in esame il caso del romeno, trattandosi sempre di un idioma romanzo, ed anche il caso del tedesco, per mettere in risalto il fatto che il detto fenomeno non è circoscritto soltanto all’area della Romània:

- (a) Nimeni nu-l mai crede; e **ținut** de mincinos.(traduzione letterale: Non lo crede più nessuno, lo tengono da bugiardo).

L’espressione romena - limitata, però, in diastratia ad un registro popolare ed anche, in una certa misura, in diacronia, ad un uso abbastanza antiquato o, almeno, che sta entrando in disuso - rispecchia la stessa idea della MENTE COME CONTENITORE in cui le idee, in questo caso i giudizi su una certa persona, vengono contenute. Lo stesso accade in tedesco, dove una delle strategie linguistiche per esprimere l’opinione è proprio l’impiego del verbo “halten”, che significa appunto ‘(con)tenere’.

- (b) Man glaubt ihm nicht mehr, man **hält** ihn für einen Lügner. (la traduzione letterale è sempre quella dell’esempio precedente)

I casi che abbiamo esaminato finora, ossia i lessemi di cui abbiamo analizzato la portata metaforica, sono tutti casi di parole in cui il significato metaforico è conglobato. Questo vale a dire che ognuno dei termini discussi (ritenere, importare, dimenticare) contiene ormai in sé stesso l’idea di MENTE COME CONTENITORE, pur avendo alla base una struttura di tipo derivativo: prefisso (re-, in-, de-) + parola-base (tenere, portare, mente). Esistono, però, situazioni in cui l’idea di MENTE COME CONTENITORE non è inglobata in un unico lessema, bensì viene espressa tramite strutture perifrastiche del tipo preposizione + sostantivo, laddove il connettore prepositivo è, per lo più, *in* e il nome che segue appartiene al campo semantico della cognizione o in genere dei processi riguardanti l’attività intellettuale, come si può notare dagli esempi (10)-(11).

- (10) Confido, così facendo, **nella comprensione** e nel consenso di molti di voi. (2013)  
(11) Si è ridotto il famoso “spread” che da qualche anno è entrato **nelle nostre preoccupazioni** quotidiane. (2012)

Così, nell’esempio (10), l’idea di MENTE COME CONTENITORE viene espressa tramite la preposizione “in”, che, articolata, diventa “nella”, e il termine per eccellenza cognitivo “comprensione”. Più problematico si dimostra invece l’esempio (11), laddove, pur trattandosi di una struttura simile, si deve prendere in considerazione il fatto che gli altri termini presenti sull’asse sintagmatico influiscono anch’essi

sul significato, per cui la presenza del verbo “entrare”, che suppone ormai nella sua struttura semantica l’idea di spazio in cui si penetra, incide molto anche sulla struttura immediatamente successiva.

Gli esempi (12)-(13) rispecchiano l’uso di un altro mezzo linguistico tramite il quale si rimanda sempre alla metafora LA MENTE È UN CONTENITORE. Si tratta sempre di una strategia perifrastica, in cui però la funzione principale viene affidata ad una locuzione prepositiva avente alla base un sostantivo che indichi, in un certo modo, l’idea di larghezza, di volume, di profondità ecc.

- (12) Sono situazioni gravi di persone e di famiglie, che bisogna sentire **nel profondo della nostra coscienza**. (2012)
- (13) Dobbiamo parlare (...) di una vera e propria “questione sociale” da porre **al centro dell’attenzione** e dell’azione pubblica. (2012)

Tanto nell’esempio (12), quanto nell’esempio (13), la locuzione prepositiva che comunica l’idea di profondità, rispettivamente di larghezza, seguita da termini attinenti alla sfera della cognizione, trasmette appunto il fatto che LA MENTE È UN CONTENITORE, le cui dimensioni fisiche, spaziali, sono messe in rilievo. Certamente, una stessa espressione può, a volte, rimandare a più di una metafora, casi che varie volte abbiamo incrociato. Possiamo in effetti considerare la frase (13) come un buon esempio in questo senso, siccome parlare del “centro” dell’attenzione permette anche una lettura del tipo LA MENTE È UNO SPAZIO oppure LA MENTE È UNA FIGURA GEOMETRICA.

Un’altra espressione che si dimostra adattabile a più chiavi di lettura è quella proposta dagli esempi (14)-(15):

- (14) È **concepibile** che, dopo essere cresciuti ed essersi formati qui, [questi bambini] restino stranieri in Italia? (2012)
- (15) È **concepibile** che profughi cui è stato riconosciuto l’asilo vengano abbandonati? (2012)

Il termine “concepire” viene adoperato, nel suo significato proprio, in riferimento alla vita umana; così come una persona inizia la sua esistenza col momento della concezione, anche un’idea, una teoria, un pensiero conosce una simile tappa prima di manifestarsi pienamente. Dire di un’idea che è concepibile o meno rimanda piuttosto ad una metafora del tipo LE IDEE SONO PERSONE. Ciò nonostante, ho scelto di inserire questi esempi pure nel contesto della metafora LA MENTE È UN CONTENITORE, appunto perché, rimanendo nella sfera dell’analogia con la vita umana, la mente può essere considerata lo spazio in cui le idee prendono forma e si sviluppano, così come il grembo materno è il luogo in cui una nuova vita prende inizio. Va detto, d’altronde, che la metafora LE IDEE SONO PERSONE è estremamente produttiva, pur non essendo più percepita come forma di linguaggio figurato. Si dice, per farne soltanto un esempio, di una persona malvagia che *nutre* pensieri pieni di odio nei confronti di qualcuno oppure che una certa teoria, tendenza o corrente artistica *nasce* in un certo territorio.

### 3. UN DISCORSO È UN VIAGGIO

Particolarmente produttiva si dimostra la metafora del discorso come viaggio, le cui radici sono da cercare, prima di tutto, secondo i cognitivisti, nello schema PERCORSO e, di conseguenza, in altre due metafore : LA VITA È UN PERCORSO e IL TEMPO È UN PERCORSO. Il discorso, che sia scritto o parlato, ha un’evoluzione che il ricevente percepisce come lineare: l’inizio del discorso ne costituisce il punto di partenza, poi, man mano che si progredisce, vengono esposti i fatti che riguardano l’argomento in questione, magari al ricevente viene segnalato tramite appositi marcatori discorsivi che si intende fare un ritorno su certi aspetti (formule con funzione anaforica del tipo: *tutto questo, ricordate quello che abbiamo detto all’inizio, come già detto ecc.*), e poi il discorso si avvia verso la fine, ossia verso la conclusione. Questo ragionamento viene illustrato anche dagli esempi sotto riportati:

- (16) Questa sera **non tornerò** su analisi e considerazioni generali che ho prospettato più volte. (2013)
- (17) Vorrei **tornare**, ma non ne ho il tempo, [...] anche su altri motivi di mio costante impegno durante il settennato. (2012)

- (18) E **infine**, avrei da citare molte lettere di giovani...(2013)
- (19) Non posso **a questo punto** fare a meno di sottolineare come nel nuovo anno l'Italia sia anche chiamata a fare la sua parte nella comunità internazionale.(2013)
- (20) **C'è qui un punto non secondario** della riflessione e del cambiamento da portare avanti.(2012)
- (21) Sono attento a considerare ogni critica o riserva, obbiettiva e rispettosa, **circa** il mio operato. (2013)
- (22) In special modo su tematiche **cruciali** ancora eluse in questa legislatura...(2012)

L'esempio (16) ci permette di osservare che il discorso viene concepito dal parlante come un percorso spaziale, ovvero come un cammino, che, però, non è monodirezionale, bensì concede al locutore di tornare su certi aspetti, di riprendere idee ormai esposte al pubblico e di rafforzarle per assicurarne l'impatto sugli ascoltatori.

Riflettere su qualcosa, analizzare o criticare un certo aspetto, equivale, come ce lo dimostra l'esempio (21), ad un cammino in cerchio, e quindi ad un'analisi estremamente dettagliata e minuziosa (è questo il significato del connettivo *circa*: intorno a).

Il discorso, al pari di un cammino percorso da un viandante, viene frammentato in varie tappe, che segnano appunto il confine tra le idee principali o tra i punti salienti dell'argomentazione. Il luogo preciso dove ci si trova in un determinato momento del discorso viene segnalato all'ascoltatore tramite una formula quale, per esempio, "*a questo punto*"(19) oppure "*c'è qui un punto non secondario...*"(20). Sempre di un riferimento all'antica maniera di dimaricazione dei bivi o dei posti significativi che intersecano un determinato percorso si tratta anche nell'esempio (22): se le croci che uno incontra percorrendo una certa strada gli segnalano appunto che si tratta di un luogo importante, in cui è magari opportuno soffermarsi per qualche momento, anche nel discorso, man mano che esso procede, compaiono temi o problemi più importanti rispetto a quelli precedenti o successivi e pertanto degni di essere ricordati. La parola "*cruciale*", che molto probabilmente è un  *cavallo di ritorno* (Serrianni & Antonelli, 2006:87) dall'inglese (visto che *crucial* a sua volta deriva dal latino CRUX, CRUCIS), si rivela portatrice di peso metaforico, gravitando sempre intorno alla metafora IL DISCORSO È UN VIAGGIO.

Che anche il flusso ideatico si possa concepire sempre in termini di percorso spaziale, lo dimostra pienamente la coppia metaforica seguente:

- (23) Mi rivolgo a voi questa sera nello stesso spirito del mio **primo** messaggio di fine anno, nel 2006 [...] (2012)
- (24) ...e di tutti quelli [=quei messaggi] **che l'hanno seguito**. (2012)

Le idee che il parlante esprime, tutte le comunicazioni che sostiene, si susseguono al pari di un passaggio di vari veicoli che percorrono la stessa strada. L'asse temporale e quello spaziale si confondono in questo caso, o meglio, l'asse temporale viene anch'esso concepito in relazione allo spazio e al percorso, cosicché l'ordine dei messaggi trasmessi dal parlante rassomiglia una schiera - di persone o di veicoli - che si trova in perpetuo movimento.

Non è detto, però, che il percorso in causa sia sempre lineare o monodirezionale (da un punto di partenza verso un punto d'arrivo). Come abbiamo ormai accennato, varie volte ci capita, in un discorso, di tornare su elementi precedenti, di anticiparne altri o addirittura di pendolare costantemente tra alcune idee, soprattutto se esse si trovano in rapporti antagonici e costituiscono il nucleo di un dibattito. Il parlante prende in esame un'idea che ritiene definitiva per una delle parti, ne analizza la portata e poi presenta anche i controargomenti che si possono invocare. Il procedimento va ripetuto per entrambe le parti che si contendono la validità, affinché, idealmente, alla fine si possa raggiungere una conclusione circa la correttezza della tesi in causa. Su questo punta anche una metafora come:

- (25) Mi attendo che ci sia senso del limite [...], evitando contrapposizioni distruttive e **reciproche** invettive. (2012)

L'esempio (25) mette in evidenza un altro lessema con sviluppo etimologico: "reciproco", o RECIPRŌCUS, in latino, significa all'origine 'che va e viene', 'che non sta fermo', per cui l'idea di confronto, magari anche molto vivace, tra giudizi e teorie diverse viene collegata all'idea di movimento perpetuo, da un punto all'altro; quindi un discorso significa anche il tragitto compiuto non soltanto dal parlante stesso, ma anche dalle idee che presenta.



- (26) **Mi rivolgo** a voi questa sera nello stesso spirito del mio primomessaggio di fine anno.(2012)  
 (27) E **rivolgo un commosso pensiero** a tutti i nostri caduti. (2013)  
 (28) [...] **rivolgendo un particolare pensiero** a quanti vivono con ansia queste ore [...] (2013)

Negli esempi (26)-(28) ci troviamo dinanzi ad un'altra espressione metaforica ben camuffata in un lessema di uso comune, ma che si basa, nella sua etimologia, sempre su usi figurati. Si tratta del verbo "rivolgere", che può comparire in variante transitiva, per lo più reggente un sostantivo della sfera del discorso e dell'intelletto (in questo caso, *pensiero*), oppure in variante riflessiva (26). Il verbo in questione è una variante del latino REVOLVO, REVOLVERE, che voleva dire '(re)spingere', 'scivolare', 'rotolare', ma anche 'ripercorrere un tragitto'. Le idee che sosteniamo in un discorso, dunque, sono percepite come elementi che compiono un viaggio tra il mittente e il ricevente, ma non soltanto. Infatti, come si nota soprattutto dall'esempio (27), non sempre i pensieri o le idee espresse dal mittente riguardano chi ascolta; anzi, nella detta frasi, il pensiero del parlante oscilla tra gli ascoltatori che seguono *de facto* il suo messaggio e i soldati che hanno perso la vita nelle missioni internazionali. Il parlante dichiara di rivolgere il suo pensiero - cioè di viaggiare con la mente - in quella determinata realtà (quella dei caduti italiani), ma in realtà lui si indirizza sempre ai suoi ascoltatori. Perciò la comunicazione intraprende, se vogliamo rimanere nello stesso ambito metaforico, un doppio viaggio: si cerca di raggiungere con la mente una realtà estranea al contesto effettivo in cui avviene la comunicazione (e questa realtà è rappresentata dai caduti italiani), ma il discorso viene comunque ancorato in quella effettiva dimensione, in quanto il messaggio viene indirizzato *de facto* al pubblico ascoltatore. Accenniamo brevemente anche ad altre espressioni, dell'italiano ma non soltanto, che mettono in risalto un simile meccanismo:

- (a) Gândurile mele se îndreaptă către victimele accidentului. (traduzione letterale: I miei pensieri si dirigono verso le vittime dell'incidente.)  
 (b) My thanks go to Professor Eagle, who supported this research. (traduzione letterale: I miei ringraziamenti vanno dal Professor Eagle, che ha appoggiato questa ricerca).

Il fatto che le idee, i pensieri, le considerazioni che vogliamo esprimere compiono un viaggio, in genere dal mittente al ricevente, ma, come già detto, anche in altre direzioni, traspare chiaramente anche da frasi come (29)-(32):

- (29) Non **verranno** da me giudizi e orientamenti di parte. (2012)  
 (30) E **mi riferisco** a riforme che soprattutto sono i cittadini stessi a sollecitare. (2013)  
 (31) **Muoverò** piuttosto dal bisogno che avverto di una considerazione più attenta e partecipe della realtà del paese. (2012)  
 (32) Entrambe le Camere approvarono nel maggio scorso a grande maggioranza una **mozione** (2013)

Le varie opinioni che possiamo esprimere hanno, dunque, come punto di partenza il nostro intelletto e come destinazione la mente di chi ci ascolta. Questi è in grado, poi, di accettare o di rifiutare quanto gli viene trasmesso, ma la comunicazione si produce comunque, appunto perché le idee sono in grado di muoversi e di produrre effetti. Nell'usare una voce come "riferirsi a qualcosa", possiamo, poi, distinguere l'etimo latino FERŌ, FERRE, che voleva dire proprio 'portare'. Il parlante, spiegando che cosa intende per una certa affermazione (30), non fa che portare di nuovo all'attenzione degli ascoltatori certi aspetti che erano stati tralasciati. D'altronde anche un termine estremamente usato in ambito politico, e di cui abbondano tanto i giornali quanto i notiziari, e cioè il termine "mozione", ha come origine sempre la metafora della comunicazione vista come un viaggio. Ed anche quando facciamo degli auguri abbiamo a che fare con la stessa metafora:

- (33) **A voi tutti**, buon 2013! (2012)

L'uso della preposizione *a*, che è utilizzata molto di frequente per introdurre un complemento di moto a luogo, è un buon indice per sottolineare il fatto che il ricevente del messaggio è visto come un punto di destinazione (chiamato, appunto perciò, *destinatario*). E nel finire un discorso, il parlante deve congedarsi dagli ascoltatori - dai riceventi - come se si trattasse di una visita a cui si pone fine:

(34) Con queste parole, **mi congedo da voi**. (2012)

#### 4. LA MENTE È UN TERRITORIO

Se il discorso è un viaggio, si deve necessariamente parlare anche dello spazio che tale viaggio può coprire. A volte, i temi che vogliamo prendere in analisi sono troppo vasti, altre volte troppo ristretti, per cui di solito si tratta di ridisegnare il percorso che ci resta da compiere, ossia di riproporne la struttura o di cambiarne certi aspetti. Lo stesso vale anche per le idee che sosteniamo o rigettiamo e, in genere, per tutta la nostra sfera cognitiva, di cui dobbiamo costantemente stabilire la configurazione. Questo ci porta ad un'altra metafora, le cui origini risiedono sempre nell'idea di DISCORSO COME VIAGGIO, ma che per rapporto a quest'ultima costituisce un'estrapolazione: LA MENTE È UN TERRITORIO, un territorio che appunto va esplorato e che - idealmente - si espande continuamente, sotto l'influsso di ogni nuova esperienza intellettuale.

(35) Saranno necessari nel nuovo Parlamento sforzi convergenti [...] come in tutti i paesi democratici quando si tratti di **ridefinire regole** e assetti istituzionali. (2012)

(36) Al loro giudizio si presenteranno anche nuove offerte, di **liste e raggruppamenti che si vanno definendo**. (2012)

Nelle frasi (35) e (36) ritroviamo un altro esempio di espressione metaforica con sviluppo etimologico, ciò che, evidentemente, si traduce in una maggiore opacità del carattere figurato dell'espressione, ormai lessicalizzata e non percepibile come figura retorica. L'etimo latino in questione è FINIS, FINIS, il cui significato principale era quello di 'limite' o di 'confine', al quale si aggiungeva l'idea di 'terra occupata da un determinato popolo'. "(Ri)definire regole"(35), quindi, vuol dire appunto 'delimitare il proprio sistema di regole e valori', 'dargli una nuova configurazione'. In modo analogo, le diverse formazioni politiche a cui si fa riferimento nell'esempio (36) "si vanno definendo", ossia stanno delimitando la propria ideologia da quella degli altri partiti e quindi si stanno più o meno creando una loro sfera d'influenza sul campo politico. In ambedue i casi parliamo di delimitare sistemi di valori (35) oppure ideologie e proposte politiche (36), ovvero realtà appartenenti alla sfera cognitiva.

#### 5. UN DISCORSO È UN CONTENITORE

Spesse volte concepiamo una qualsiasi nostra produzione linguistica - discorso, componimento, testo letterario, non tanto come un percorso lineare, che ha un inizio e una fine, ma piuttosto come un contenitore, ovvero come uno spazio chiuso in cui vengono depositate le nostre affermazioni, idee, convinzioni. Impariamo, per esempio, come aprire un discorso o come concluderlo, cosa c'è dentro una buona argomentazione e cosa dovremmo invece tirar fuori dal discorso per renderlo efficace. Frasi come quelle che seguono dimostrano ancor di più la salienza di un tale fenomeno:

(37) **Ho concluso**. (2013)

(38) **In conclusione**, mi auguro che molte questioni da me toccate [...] trovino posto nella competizione elettorale. (2012)

Le idee che vogliamo esprimere, le convinzioni o le opinioni che condividiamo si ritrovano, dunque, nelle nostre produzioni, scritte o parlate, e cominciarne la lettura equivale ad aprire una scatola per guardarne il contenuto. Ed è per questo che spesse volte, ad esempio, quando la lettura di un testo ci crea particolari difficoltà di comprensione, usiamo l'espressione:

(a) Non capisco quello che c'è dentro!

oppure

(b) Questo testo è pieno di errori!

Espressioni come queste, oppure come quelle riportate sotto (37) e (38), dimostrano il carattere produttivo della metafora del discorso come contenitore. E, sempre per rimanere nell'ambito della detta metafora, **concluderemo** anche noi il discorso sottolineando, ancor'una volta, il carattere estremamente pervasivo di queste espressioni metaforiche, riscontrabili, come avevano ormai avvertito Lakoff e Johnson sin dal titolo del loro libro, "nella vita quotidiana".

### **Bibliografia selettiva:**

ANDORNO, Cecilia, *Che cos'è la pragmatica linguistica*, Roma, Carocci, 2012[2005]  
CACCIARI, Cristina, *Introduzione. La metafora da evento del linguaggio a struttura del pensiero*, in idem (a cura di), *Teorie della metafora*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1991, pp. 1-27  
CROFT, William; CRUSE, D. Alan, *Linguistica cognitiva*, Roma, Carocci, 2004, edizione italiana 2010  
LAKOFF, George; JOHNSON, Mark, *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press, 2003 [1980]  
SERIANNI, Luca; ANTONELLI, Giuseppe (a cura di), *L'italiano: istruzioni per l'uso*, Milano, Mondadori, 2006

### **Dizionari utilizzati:**

Dizionario Etimologico Italiano di Ottorino Pianigiani (1907)  
Dizionario della Lingua Italiana Treccani (2014)

# TIMP ISTORIC - TIMP MITIC ÎN EPOPEEA VERGILIANĂ

Maria-Lucia GOIANĂ

Ca și spațiul, timpul poate fi văzut sub două chipuri distincte, dar între care se stabilesc permanente legături : timpul sacru și timpul profan. Mircea Eliade afirmă: “Omul religios trăiește astfel în două feluri de timp, dintre care cel mai important, Timpul sacru, se prezintă sub aspectul paradoxal al unui Timp circular, reversibil și recuperabil, un fel de etern prezent mitic, în care te reintegrezi periodic prin intermediul riturilor. Acest comportament privitor la Timp este suficient pentru a distinge omul religios de omul nereligios: primul refuză să trăiască doar în ceea ce, în termeni moderni, se numește “ *prezent istoric* ” ; el se străduiește să regăsească un Timp sacru care, în anumite privințe, poate fi omologat cu “ *Eternitatea* ”.”<sup>1</sup> Legătura dintre timpul mitic, sacru și timpul profan, istoric constituie o coordonată fundamentală a edificiului narativ al *Eneidei*. Epopeea prezintă o viziune teleologică asupra istoriei Romei, care are ca scop instituirea Principatului sub conducerea lui Augustus, instituirea „domniei fără sfârșit” (*imperium sine fine*) prezise de Iuppiter, a unei noi ordini politice și, în același timp, cosmice. În cadrul acestui eseu, voi încerca să abordez următoarele aspecte: identificarea treptelor temporale ale epopeii; analiza coreșpondențelor dintre timpul mitic și timpul istoric; concepția lui Vergilius despre istoria cosmică și despre istoria Romei, care sub domnia lui Augustus devin, în viziunea sa poetică, una și aceeași istorie.

Cadrul temporal al poemului include diferite paliere care se îmbină într-un „joc” savant, deoarece originile mitice ale Romei sunt narate din perspectiva istoriei sale ulterioare și, cu precădere, din perspectiva contemporaneității poetului. Am putea decela o legătură principală între prezentul narațiunii – care relatează evenimentele la care iau parte Aeneas și troienii, de la plecarea din Troia până la războaiele din Italia, încheiate cu victoria eroului – și prezentul istoric în care trăiește poetul, actualitatea politică a instituirii Principatului și a epocii augustane, în general. În afară de aceste două niveluri temporale proeminente, poemul redă și altele, care se subsumează fie sferei timpului mitic (Vârsta de Aur din timpul domniei lui Saturn în Latium; perioada strămoșilor divini ai populațiilor italice, pe de-o parte, și ai lui Aeneas, pe de alta; epoca regilor din Alba Longa și cea a celor șapte regi legendari ai Romei, evocate de Anchises în infern etc.), fie celei a timpului istoric (epoca republicană; războaiele punice; războaiele civile etc). Una dintre consecințele interferenței planurilor temporale este sugerarea unor relații bogate în semnificații între trecutul eroic și prezentul aflat sub egida lui Augustus, dar și prezentarea etiologiei unor obiceiuri, nume romane și a unor evenimente din intervalul temporal cuprins între sfârșitul narațiunii și scrierea propriu-zisă a epopeii.<sup>2</sup>

De o importanță crucială în stabilirea acestor conexiuni sunt profețiile, expuse în momente-cheie ale epopeii, dintre care cele mai relevante sunt: profeția lui Iuppiter din Cântul I, 257-296; descoperirea viitorilor eroi ai Romei pe care Anchises i-o face lui Aeneas în infern – VI, 756-886; înfățișarea profetică a istoriei glorioase a Romei pe scutul făurit de Vulcan, VIII, 626-728.<sup>3</sup> Aceste profeții legitimează, prin voci diferite, politica lui Augustus și regimul nou-instituit și sunt marcate de certe tonalități panegirice referitoare la istoria romană, dar, totodată, conțin elemente care tulbură, complică sau nuanțează viziunea asupra parcursului glorios al Romei.<sup>4</sup> Profeția lui Iuppiter are rolul de a o liniști pe Venus în privința sorții

<sup>1</sup> Mircea Eliade, *Sacral și Profanul*, Ed. Humanitas, București, 1992, p. 65

<sup>2</sup> James E. G. Zetzel, *Rome and its Traditions*, pp. 188-189, in *The Cambridge Companion to Virgil*, edited by Charles Martindale, Cambridge University Press, 2006

<sup>3</sup> R. J. Tarrant, *Poetry and Power: Virgil's Poetry in Contemporary Context*, in *The Cambridge Companion to Virgil*, ed. cit., p 177;

<sup>4</sup> James E. G. Zetzel, *Rome and its Traditions*, op. cit., p 196 și următoarele

fiului ei, prin descrierea viitorului pregătit prin voință divină pentru Aeneas și urmașii săi: victoria lui Aeneas asupra neamurilor italice care i se vor împotrivi, nașterea lui Romulus, întemeierea Romei, încetarea mâniei Iunonei, venirea unei noi ere, ivirea lui Caesar, instituirea păcii universale. Totuși, această perspectivă nu este lipsită de ambiguitate și de elemente problematice (mânia Iunonei nu va înceta decât târziu, după războaiele punice; nu este clar dacă Iuppiter vorbește despre C. Iulius Caesar, divinizat în cadrul propagandei politice augustane, sau de Augustus însuși; afirmația potrivit căreia Quirinus și Remus vor da împreună noi legi intră în contradicție cu legenda unanim acceptată a uciderii lui Remus de către Romulus; pacea universală este un moment viitor și prin raportare la contemporaneitatea lui Vergilius, deci rămâne sub semnul incertitudinii).

Prezicerea făcută de Anchises se referă, de asemenea, la victoriile militare externe ale Romei și la vocația imperială și civilizatoare a statului roman ( Tu ține minte , Romane, popoare să ții sub domnie - /Asta îți este menirea – și păcii să-i dai bune datini /Cruță-i pe cei ce-s supuși și zdrobește-i pe cei care-s trufași!<sup>5</sup>). Anchises vorbește explicit și despre o nouă ctitorie a Vârstei de Aur, sub conducerea lui Caesar Augustus, și despre descendenții lui Aeneas, conducătorii poporului roman, grupați în două serii: monarhii Albei Longa și ai Romei, printre care apare și Augustus, lângă Romulus, pe de-o parte, și figurile importante ale perioadei republicane, pe de alta. La sfârșit, alături de Marcellus, personalitate republicană a secolului al III-lea a. Chr., apare umbra tânărului Marcellus, nepotul lui Augustus și cel care urma să îi fie moștenitor, dar care moare în anul 23 a. Chr. În pofida imaginii mărețe a viitorului Romei pe care o descrie, și această profecție este o îmbinare de lumini și umbre: se prefigurează războaiele civile, prin menționarea indirectă a lui Caesar și Pompeius (VI, 826-832); este anunțată moartea timpurie și extrem de dureroasă pentru romani a lui Marcellus; este discutabil dacă se poate vedea și o aluzie la o încălcare de către însuși Aeneas a îndemnului lui Anchises de a-i cruța pe cei supuși, prin uciderea lui Turnus la sfârșitul epopeii.

A treia revelație profetică amplă, înfățișată prin *ekphrasis*, este cea mai complexă, dezvoltând și completând elementele cuprinse în celelalte două profecții. Dacă scutul lui Ahile este o *imago mundi* sau un *kósmou mimema*, scutul lui Aeneas înfățișează plener echivalența dintre *cosmos* și *imperium* ca apogeu al statului roman. Episoadele din istoria romană prezentate pe scut sunt doar o selecție, care are în centru tema războiului<sup>6</sup>; acestea sunt prezentate în ordine cronologică (*in ordine*) spre deosebire de catalogul eroilor din Cântul al VI-lea. Prezentarea bătăliei de la Actium și a victoriei lui Augustus ocupă spațiul central al scutului și constituie o împlinire a profecției făcute de Iuppiter, a instaurării domniei universale. Totodată, alături de pătrunderea galilor pe Capitoliu, biruința asupra lui Antonius și a Cleopatrei este tributară unui imaginar politic care recurge la mitul gigantomachiei, asemănând victoriile Orașului și ale conducătorului cu victoria Olimprienilor asupra Gigantilor și Titanilor. Astfel, evenimentului istoric i se conferă universalitate, el încadrându-se în paradigma biruinței cosmosului asupra chaosului.<sup>7</sup> Suprapunerea dintre orânduirea divină și orânduirea romană este subliniată prin situarea Capitoliului în partea superioară a scutului, corespunzătoare Olimpului, și a plasării în Infern a doi romani, Catilina și Cato, ca modele ale „păcătosului” și, respectiv, judecătorului.<sup>8</sup>

Conexiunile existente între evenimentele mitice care îl au ca protagonist pe Aeneas și contemporaneitatea lui Vergilius sunt stabilite și prin comentariile poetului. Prezentul narațiunii și prezentul Romei augustane sunt înfățișate în antiteză la începutul Cărții a VIII-a, când Aeneas, vizitând așezarea arcadiană Pallanteum, este purtat de Evandru în spațiul viitoarei Vrbs. Așezarea cu aspect rural contrastează puternic cu ceea ce există *nunc, hodie* („*hinc ad Tarpeiam sedem et Capitolia ducit aurea nunc, olim siluestribus horrida dumis*”. *Aen.*, VIII, 347-348).

Secțiunile epice principale ale *Eneidei* – episodul de la curtea Didonei (*Aen.* I-IV) și războaiele dintre troieni și populațiile italice (*Aen.* IX-XII) prefigurează două momente conflictuale marcante din istoria Romei, războaiele punice (sec. III-II a. Chr.) și războiul dintre romani și populațiile italice (războiul cu aliații) de la începutul secolului I a. Chr. Rădăcinile mitice ale războaielor punice și figura lui Hannibal sunt puse în lumină de blestemul Didonei: „Nască-se să mă răzbune cândva din a noastre-oseminte/ Mândru viteaz, să-i alunge cu fier pe-ai Dardaniei oameni./ Fie acum, ori cândva, când va fi s-o îngăduie

<sup>5</sup> *Aen.*, VI, 856-858, traducere Dan Slușanschi, Paideia, București, 2004

<sup>6</sup> Philip R. Hardie, *Virgil's Aeneid. Cosmos and Imperium*, Clarendon Press, Oxford, 1986, pp. 346-347

<sup>7</sup> Philip R. Hardie, *op. cit.*, p. 336

<sup>8</sup> James E. G. Zetzel, *Rome and its Traditions*, *op. cit.*, p. 199

vremea” (IV, 625-627, trad. de Dan Slușanschi). Sfârșitul tragic al reginei poate fi văzut ca o *anticipatio* a dezastrului Cartaginei învinse („Jalea dă zvon pân` la ceruri sub mii de suspine,/ Parcă, de tot în ruină, Carthagina, Tyrul cel antic / Se prăbuseau sub năvala dușmanilor ...”. Dar cărțile I-IV ale *Eneidei* nu sunt legate numai de evenimente istorice din secolele III-II, ci și de un eveniment contemporan poetului, întemeierea de către Augustus a coloniei romane Iulia Concordia Carthago, în anul 29 a. Chr. Acțiunea lui Augustus este justificată indirect de Vergilius în *Eneida*. În consecință, imaginea preponderent negativă atribuită Cartaginei și cartaginezilor de literatura latină anterioară este, în mare parte, abandonată în favoarea unui tablou pozitiv, al cărui personaj principal, Dido, devine foarte drag deja cititorilor antici.<sup>9</sup> În ceea ce privește războiul cu aliații (91-89 a. Chr.), încheierea acestuia este urmată de creșterea treptată a rolului aristocrațiilor locale italice în societatea romană. Italia devine și o parte importantă a ideologiei promovate de Augustus, ceea ce explică locul aparte pe care Vergilius i-l consacră în *Eneida* (pe scutul lui Aeneas, Augustus nu se află, la Actium, în fruntea romanilor, ci a italicilor; în cartea a XII-a a epopeii, Iuppiter făgăduiește împlinirea dorinței Iunonei ca triada Latium – Alba Longa – Roma, să persiste în timp: *sit Latium, sint Albani per saecula reges, Isit Romana potens Itala virtute propago* –XII, 826-827). Astfel, atât războiul mitic narat de epopee, cât și cel istoric reprezintă, de fapt, războaie civile, între popoare care urmează să se unească.<sup>10</sup>

Regimul lui Augustus corespunde, în gândirea politică vergiliană, revenirii Vârstei de Aur, prezisă de Iuppiter și, cu o și mai mare transparență, de Anchises:

hic vir, hic est, tibi quem promitti saepius audis,  
 Augustus Caesar, Divi genus, aurea condet  
 saecula qui rursus Latio regnata per arva  
 Saturno quondam, super et Garamantas et Indos  
 proferet imperium; iacet extra sidera tellus,  
 extra anni solisque vias, uhi caelifer Atlas  
 axem umero torquet stellis ardentibus aptum. (Aen., VI, 791-796)

Întoarcerea Vârstei de Aur se află în strânsă legătură cu o serie de concepții mitice, religioase și filosofice care se reunesc în conturarea viziunii vergiliene despre timp și istorie, așa cum aceasta transpare din opera poetului, și într-un chip aparte din *Bucolica* a IV-a și din câteva fragmente esențiale din *Eneida*.<sup>11</sup> În *Bucolica* a IV-a, revenirea Vârstei de Aur este explicit asociată cu reînceperea marii rânduielei a veacurilor. Versul *magnus ab integro saeculorum nascitur ordo* evocă două perspective diferite despre istorie. Cuvântul *saecula* ar putea face referire la doctrina etruscă potrivit căreia durata supraviețuirii unui popor este de zece *saecula*. Epitetul *magnus*, folosit și în versul 13 (*magni menses*) sugerează conceptul de *magnus annus*, despre care se spunea că reîncepe de fiecare dată când astrele își reocupă poziția avută în momentul nașterii universului.<sup>12</sup> Această viziune ciclică asupra timpului, opusă viziunii liniare caracteristice gândirii iudeo-creștine, provine din filosofia pitagoreică, îmbogățită de stoicism cu noțiunile referitoare la conflagrațiile mondiale care pun capăt unui ciclu cosmic. Semnele revenirii vârstei de aur sunt întoarcerea domniei lui Saturn (*Saturnia regna*) și a Fecioarei (Dike, plecată de pe pământ în timpul Vârstei de Fier, după cum relatează mitul hesiodic), revenirea omenirii la o stare ontologică primordială, de armonie cu natura și cu întregul cosmos, în care ogoarele vor rodi de la sine (*sua sponte*). Mitul Vârstei de Aur este un mit bine-cunoscut contemporanilor lui Vergilius, iar descrierea lui din *Bucolica* a IV-a reia elementele tradiționale ale acestuia, care apar atât la Hesiod (*Munci și zile*), cât și la începutul *Metamorfozelor* lui Ovidius. O variantă conformă cu mitul tradițional apare și în *Eneida*, prin vocea regelui Latinus, dar acesteia i se opune subtil, însă cu evidente și profunde nuanțe, o imagine distorsionată a mitului, prezentată de Evandru. Cele două perspective sunt analizate în detaliu de Eve Adler, în lucrarea *Vergil's Empire. Political thought in the Aeneid*.<sup>13</sup>

<sup>9</sup> Alexandra Ciocârlie, *Cartagina imaginată de Vergilius*, în *Și totuși clasicii...*, Cartea Românească, București, 2007, p. 89; p.104.

<sup>10</sup> James E. G. Zetzel, *Rome and its Traditions*, op. cit., pp.192-193

<sup>11</sup> Faber RICHARD, *Virgile, Novalis et l'âge d'or*, în *Romantisme*, 1987, nr. 58, p. 8

<sup>12</sup> Susanna Morton Braund, *Virgil and the cosmos: Religious and Philosophical Ideas*, in *The Cambridge Companion to Virgil*, ed. cit., p. 209

<sup>13</sup> Eve Adler, *Vergil's Empire. Political Thought in the Aeneid*, Rowman & Littlefield Publishers, INC, 2003, cap. *The Golden Age*

În acord cu mitul tradițional, Latinus vede domnia lui Saturn ca pe o perioadă de dreptate, păstrată fără legi și constrângeri exterioare: „...nu treceți uitând de latinii- /neam din Saturn coborât ce nu știe de lanțuri și lege, /Ci de dreptatea cea bună, păstrând doar a lui obiceiuri.” - *neve ignorete Latinos/ Satumi gentem haud vinclo nec legibus aequam,/sponte sua veterisque dei se more tenentem.* (Aen. VII, 202-204). Pe de altă parte, Evandru, sugerând existența unei diferențe între concepția generală despre Vârsta de Aur și chipul real al acesteia („Veacul de aur spun ei că le-a fost sub această domnie” - *aurea quae perhibent illo sub rege fuere / saecula*, 8.324-325), face o serie de afirmații care contrazic componente fundamentale ale mitului. Oamenii spun că Vârsta de Aur a avut loc când Saturn domnea în cer, că a fost prima vârstă a omenirii, condiția originară a umanității, că a fost o perioadă când războiul și cultivarea pământului nu existau, iar oamenii nu cunoșteau alimentația carnivoră; că nu exista dorința de a poseda, deoarece producția spontană a ogoarelor era suficientă; că nu existau legi. Dimpotrivă, Evandru relatează că Saturn a domnit în Latium, după ce a fost alungat din Olimp prin forța armelor de Iuppiter; că oamenii existau deja când Saturn a venit în mijlocul lor și a instituit Vârsta de Aur și „Codrii aceștia-i aveau ale locului Nimfe și Fauni./ Cum și un neam ce-i născut din adânc de stejari și de trunchiuri, /fără de creșteri și datini” (Aen. VIII, 314-316); că Saturn i-a învățat pe oameni să cultive pământul și că aceștia își câștigaseră până atunci hrana în mod trudnic, culegând fructe și vânând ( ceea ce implică, de asemenea, că mâncau carne); că Saturn i-a învățat pe oameni să își gospodărească avutul și le-a rânduit legi. Singurul punct în care viziunea unanim acceptată și cea a lui Evandru converg este ideea că Vârsta de Aur a fost cea mai bună perioadă și că omenirea a degenerat ulterior.<sup>14</sup> Vergilius contrapune, de fapt, două viziuni antitetice despre istoria omenirii, una evoluționistă cu adânci rădăcini în doctrina filosofică epicureică, așa cum este aceasta prezentată de Lucretius în *De Rerum Natura*, și viziunea ciclică a degradării treptate a vârstelor umanității, așa cum apare aceasta la Hesiod. Modificarea adusă de Vergilius mitului, prin îmbinarea elementelor hesiodice cu teoria lui Lucretius, constă în faptul că Vârsta de Aur nu mai este văzută ca o perioadă lipsită de legi și în care toate funcționează de la sine, fără efortul omului, ci o perioadă de ordine atent rânduită, cu înalte realizări ale civilizației, sub conducere divină. Aceasta prefigurează cu adevărat Vârsta de Aur pe care o va institui regimul lui Augustus.

În concluzie, *Eneida* proiectează în mit istoria romană, care își găsește împlinirea supremă în realitatea politică a Principatului și a epocii augustane în ansamblul ei. Diferitele trepte aparținând timpului mitic și, respectiv, timpului istoric se află într-o strânsă legătură și își găsesc sensul unele în celelalte. Timpul mitic legitimează, explică și esențializează timpul istoric. Uneori, timpul istoric oferă o cheie de înțelegere a timpului mitic și alteleori, îi aduce realizarea desăvârșită, plenară, așa cum se întâmplă în cazul Vârstei de Aur. Credințele mitice, doctrinele filosofice și componentele ideologiei augustane se reunesc într-o perspectivă extrem de complexă asupra sensului timpului, istoriei, și orânduirii cosmice, legate indisolubil de Roma lui Augustus.

## Bibliografie

- ADLER, Eve - *Vergil's Empire. Political thought in the Aeneid*, Rowman & Littlefield Publishers, INC, 2003, cap. *The Golden Age*
- CIOCĂRLIE, Alexandra - *Și totuși clasicii*, Cartea Românească, București, 2007, cap. *Cartagina imaginată de Vergilius*
- ELIADE, Mircea - *Sacrul și Profanul*, Ed. Humanitas, București, 1992
- HARDIE, Philip R. - *Virgil's Aeneid. Cosmos and Imperium*, Clarendon Press, Oxford, 1986
- MORTON BRAUND, Susanna - *Virgil and the Cosmos: Religious and Philosophical ideas*, in *The Cambridge Companion to Virgil*, edited by Charles Martindale, Cambridge University Press, 2006
- RICHARD, Faber - *Virgile, Novalis et l'âge d'or*, in *Romantisme*, 1987, nr. 58, pp.3-22
- TARRANT, R. J. - *Poetry and Power: Virgil's Poetry in Contemporary Context*, in *The Cambridge Companion to Virgil*, ed. cit.
- ZETZEL, James E. G. - *Rome and its Traditions*, in *The Cambridge Companion to Virgil*, ed. cit.
- VERGILIU, *Eneida*, traducere Dan Slușanschi, Paideia, București, 2004
- VERGIL, *Bucolics, Aeneid, and Georgics Of Vergil*. J. B. Greenough. Boston. Ginn & Co. 1900.

<sup>14</sup> Eve Adler, *op. cit.*, pp. 153-154

## TOPOGRAFIA LUMII DE DINCOLO ÎN *ENEIDA*

Mihail-George HÂNCU

Publius Vergilius Maro și-a conceput opera asemeni unui drum evolutiv, având ca țință compunerea unei epopei, genul cel mai înalt cu putință. Mai mult de atât, *Eneida* își propunea un subiect pe măsură: descria originile cele mai vechi ale poporului roman, avându-l ca protagonist pe eroul troian Aeneas. După 31 î.e.n., legenda troiană dobândește o semnificație deosebită, în legătură cu ideea eternității Romei, intens dezvoltată în acele vremuri. Devenind nucleul *Eneidei* datorită lui Vergilius, ea dobândește un statut mesianic<sup>1</sup>. Este adevărat însă că poetul latin include în structura acestui mit multe aluzii la evenimente contemporane, conferind epopeii sale noi înțelesuri. O scenă cu asemenea aluzii este aceea a coborârii în Infern, din cântul al VI-lea.

Vergilius prezintă în amănunt structura acestei alte lumi, preluând dintr-o tradiție veche, homerică. Bineînțeles, autorul nu uită că tratează un subiect prin excelență ezoteric, drept care își începe bogata descriere cu următoarea invocație<sup>2</sup>:

Zei, stăpânire ce-aveți peste suflete, Umbre tăcute,  
Haos și tu, Flegethón, și Meleaguri ursite tăcerii,  
Fie-mi menit ca să spun ce-auzii! Lase-a voastră putere  
Ca să vestesc ce se află ascuns prin afunduri de beznă!<sup>3</sup>

Aeneas obținuse dreptul de a intra în Orcus abia după ce îl îngropase cum se cuvine pe Misenus și după ce se făcuse o jertfă zeiței Hecate, Noptii, Gliei și Proserpinei. Aeneas întâlnește la intrarea în Infern personificările a diverse concepte abstracte cum ar fi Moartea, Sărăcia și Truda. Apoi întâlnește felurite fiare (vv. 286-289): centauri, Scylla „cu trup felurit”<sup>4</sup>, Briareus „cel cu-o sută de brațe”<sup>5</sup>, Hydra<sup>6</sup>, Chimera „tipând și scrâșnind și vărsând numai flăcări”<sup>7</sup>, gorgonele, harpiile și Geryon<sup>8</sup>. Aeneas încearcă să se apere cu sabia, dar nu sunt decât năluci (vv. 290-294), apoi ajunge la Acheron, unde sufletele morților se roagă de luntraș să le ducă mai departe. Charon îl oprește într-o primă fază pe Aeneas, care încă este viu mai exact pentru că este înarmat (*armatus*), ceea ce poate constitui o aluzie la interdicția romană de a intra cu armata în incinta sacră a cetății. Amintirea trecerii Rubiconului de către Caesar trebuie să fi fost încă proaspătă. Bineînțeles, într-un context mai larg, se poate considera că ambele treceri nelegiuite ale râului erau văzute ca având un scop nobil. Sibylla îl înduplecă cu ajutorul crengii de aur (poate că și aceasta ar fi o aluzie la Caesar și la legitimitatea domniei sale) pe care o culesese eroul troian mai înainte. Cei doi se urcă în luntre și ajung pe malul celălalt, chiar dacă Aeneas, având consistența unei ființe vii, a îngreunat călătoria. De îndată ce trec Acheronul, îl văd pe Cerber, dar Sibylla pregătise o turtă cu care reușesc să adoarmă acest paznic. De aici trece într-un ținut al celor morți înainte de vreme. Dintre ei, primii și separați sunt pruncii,

<sup>1</sup> Eugen Cizek, *Istoria literaturii latine*, vol. I, București, Societatea Adevărul S.A., 1994, pp. 273-274.

<sup>2</sup> Textul latin este preluat din Virgile, *L'Énéide*, Paul Lejay (ed.), Paris, Librairie Hachette, 1930. Traducerea este preluată din Publius Vergilius Maro, *Eneida*, Dan Slușanschi (trad.), București, Editura Paideia, [2000].

<sup>3</sup> „Di, quibus imperium est animarum, Umbraeque silentes, / et Chaos et Phlegethon, loca nocte tacentia late, / sit mihi fas audita loqui; sit numine vestro / pandere res alta terra et caligine mersas” (vv. 264-267).

<sup>4</sup> „Biformes”.

<sup>5</sup> „Centumgeminus”.

<sup>6</sup> Numită „*belua Lerna*” („fiara din Lerna”).

<sup>7</sup> „*Horrendum stridens flammisque armata Chimaera*”.

<sup>8</sup> Numit „*Forma corporis umbrae*” (“Groaza-n trei trupuri a Umbrei”). Interpretarea îi aparține lui Paul Lejay, *ibid.*, p. 516, nota 3.



întrucât abia după ei apare și judecătorul Minos. În urma sa sunt alte trei grupuri de morți înainte să le fie sorocul: sinucigașii fără pricină, cei care s-au sinucis din cauza iubirii, respectiv cei căzuți în lupte. Printre cei din al doilea grup, care se află pe Câmpurile de Jale, apare și Dido, care însă pleacă la soțul ei Sychaeus. Este interesantă prezența lui Sychaeus în această scenă. Pe de-o parte, s-ar putea argumenta că atât el, cât și Dido muriseră violent, fiind deci natural ca ei doi să se afle în aceeași parte a Infernului. Pe de altă parte, dacă se consideră că acest spațiu aparține doar celor care s-au sinucis din dragoste, atunci se poate specula că sufletele care locuiesc acolo conviețuiesc cu niște umbre de grad inferior, imitații ale umbrelor celor pentru care au murit. Un contraargument eficient ar fi că Dido și Sychaeus se întâlnesc într-un „codru de umbră” (v. 473), deci undeva în afara câmpiei. Personal, consider că organizarea atât de strictă a Infernului vergilian nu are cum să permită o asemenea libertate de mișcare între diversele secțiuni. Dacă s-ar putea face trecerea din „Câmpiile de Jale” cu atâta ușurință, atunci de ce nu s-ar putea trece și mai departe, în afara acestui limb? Un argument în favoarea ideii că există o formă de pedeapsă (dincolo de neintrarea în Elysium) este că în grupul al treilea Deifob este descris ca fiind plin de rănilor pe care i le făcuse Menelau.

Ajung la o bifurcație: la dreapta este Elysium, pe când la stânga este Tartarul. Locul este păzit de vigilentul Tisifon, și se aud gemetele celor dinăuntru. Pe lângă cei care i-au lezat pe zei, precum Sisif, Tityos sau Prometeu (care nu mai este numit decât prin pedeapsă), se găsesc aici și

cei ce frații-și urau, cât erau încă-n viață,  
cei ce părinții-și loveau, ce lucrau să-și înșele clienții,  
cei ce-au zăcut pe comorile-aflăte, ei singuri, și, lacomi,  
parte spre-ai lor n-au făcut [...]  
cei ce-s uciși preacurvind și acei ce, luând crunte arme,  
n-au pregetat să înșele ce domnului lor ei jurat-au:  
toți stau închiși, spre pedeapsă.

(vv. 609-614)

După aceasta, Sibylla îl duce pe Aeneas în Elysium, și anume în crângurile unde locuiesc Fericiiții.

Mult e eterul mai larg pe aici și îmbracă-n lumină  
roșie, lin ce prefiră pe câmpuri – alt Soare-i, noi stele  
ei își cunosc – parte-n iarba cea deasă se luptă, în joacă,  
și se înfruntă-ntre ei, întrecându-se-n pale nisipuri,  
parte bat hora-n călcâie și-i zic o frumoasă cântare.

(vv. 640-644)

Tot aici îi găsește și pe strămoșii troienilor, precum și pe cei

[...] ce-au căzut pentru țară,  
preoți curați, deasemeni, atunci cât erau încă-n viață,  
și-apoi și barzii pioși, ce-au cântat după vrerea lui Foebus;  
iarăși acei ce, pe lume, urzit-au cu rost meșteșuguri  
vieții de mare folos, toți ce n-au fost pierduți în uitare:  
lor, tuturora, pe tample încinsă li-i dalba cunună.

(vv. 660-665)

Sibylla îl întreabă pe Musaios (care se află în mijloc, în mulțime) încotro este Anchises, iar acesta îi spune că ei locuiesc printre crânguri umbroase și în pășuni, lângă pâraie, nici unul dintre ei neavând un loc anume (vv. 673-675).

Musaios le indică pe unde să meargă, iar Anchises le iese în cale. Tatăl se bucură de venirea fiului său și recunoaște că se temuse ca nu cumva libyana Dido să-i dăuneze (ceea ce pare să indice că fericiiții nu cunoșteau nici ei soarta oamenilor întru totul, chiar dacă, după cum vom vedea mai departe, vedeau soarta noilor reîncarnări). În cadrul lungului drum inițiat pe care-l reprezintă această kata/basij, Anchises îi dezvăluie lui Aeneas, practic, taina din spatele nașterii tuturor vietăților și mai ales a oamenilor: metempsihoza. Așadar, puținii locuitori ai Elyseului duc acest trai plăcut

până ce ziua cea lungă, sfârșindu-se crugul, la capăt,  
toată-ntinarea ne-o șterge și limpede simțul ni-l lasă,  
doar cel eteric, doar focul curat ce din ceruri pogoară.  
Toate acestea, când anii, o mie, roti-se-vor, iarăși  
Zeul le cheamă la apa lui Lethe – bogată urdie –  
astfel ca ele să urce, de tot uitătoare, sub Soare  
și să înceapă din nou a dori să pătrundă în trupuri. (vv. 745-751)

Cu această ocazie, Anchises îi proorocește fiului său viitorul neamului căruia îi va pune bazele în Italia, descriind personaje precum Silvius (fiul lui postum, născut din Lavinia), Romulus, Brutus, Cato Maior sau Marcellus, un tânăr frumos, care ar fi fost cel mai bun dintre toți<sup>9</sup> (și care murise în perioada în care va fi citit Vergilius aceste stihuri împăratului și Octaviei, mama defunctului). Motivul pentru care viața sa fusese curmată prematur este că zeilor li s-ar fi părut prea semeță vița romană dacă ar fi primit și darul acesta (v. 871). Aeneas iese pe una din porțile Somnului, cea de fildeș, a viselor mincinoase, și nu pe cea de corn, a viselor adevărate<sup>10</sup>.

Imaginea atât de detaliată a Infernului pe care ne-o oferă *Eneida* o datorăm atât imaginației autorului, cât și unei bogate tradiții grecești. Lumea de dincolo a atras interesul poezilor și filosofilor deopotrivă, astfel încât ar fi o muncă trudnică, dacă nu nesfârșită, găsirea tuturor referirilor la această lume din literatura greacă. Cu toate acestea, lucrarea se va opri asupra unor elemente care se aseamănă (sau care oferă o variație a temei) cu ceea ce se găsește în *Eneida*. Nu este vorba neapărat de sursele lui Vergilius, ci mai degrabă de o privire mai de ansamblu asupra mentalității antice, pentru a înțelege mai bine alegerile poetului latin. Acestea fiind zise, ne vom opri în mod deosebit asupra *Odiseii* homerice, care sigur a fost unul dintre izvoarele sale.

În lucrarea sa dedicată lui Vergilius, G. Guțu observă că o comparație între cântul al VI-lea al *Eneidei* și cântul al XI-lea al *Odiseii* „poate mai degrabă să scoată în evidență deosebirile decât asemănările”<sup>11</sup>. Într-adevăr, deși există tentația de a considera scrierea lui Vergilius ca o simplă imitație a lui Homer, diferențele limpezi ne obligă să privim mai cu atenție relația dintre cele două. Astfel, Odiseu nu coboară de-a dreptul în Infern, ci sapă o groapă de un cot în lungime și un cot în lățime, în care aduce jertfa necesară invocării sufletelor celor morți. Observăm deci că nu Odiseu coboară în Infern, ci sufletele morților sunt cele care vin la Odiseu, iar ele au nevoie să bea sânge de jertfă ca să poată căpăta destulă consistență încât să poată vorbi. În acest fel, Homer nu oferă o descriere atât de bogată și de sistematică a Infernului, drept care Odiseu nu se întâlnește nici cu fiare, nici cu luntrașul Charon. În al doilea rând, se vede în finalul acestui pasaj că Odiseu apără sângele acela cu jungherul, ceea ce se opune cu totul concepției vergiliene, conform căreia Aeneas greșește când se luptă cu umbrele, pentru că nu are ce să le facă înarmat cu sabia.

Din discuțiile cu sufletele morților nu reiese deloc că ar exista în Infernul homeric un Elysium: Ahile se plânge că mai degrabă ar vrea să fie slugă la altul pe glia de sus decât să aibă stăpânire peste cei răposați, fără vlagă. Aceasta înseamnă că viața de după moarte nu are cum să fie una plăcută, oricât de bun sau de viteaz vei fi fost în timpul vieții pământești. Este adevărat că, pentru cei care nu au fost pedepsiți exemplar, viața aceasta seamănă mult cu cealaltă – Orion încă merge la vânătoare. Câmpiile Elysee sunt totuși descrise de către Proteu în cântul al IV-lea al *Odiseii*: Menelau însă pare să poată locui acolo doar pentru că se bucură de anumite privilegii, și nu pentru că ar fi meritat-o prin faptele sale bune.

Se pot face paralele și cu alte scrieri ale grecilor. Pe tăblițele de aur ale orficilor se găsește o imagine a unui drum bifurcat, destul de asemănătoare cu aceea a drumului către Tartar și Elysium. Tăblițele (cele mai vechi fiind de prin secolul al V-lea a. Chr.) conțin instrucțiuni pentru sufletul celui răposat în vederea ajungerii cu bine în lumea de dincolo. Unul dintre obstacolele întâmpinate este o asemenea bifurcație, în

<sup>9</sup> Marcellus, mort în anul 23 a. Chr., era nepotul de soră al lui Augustus. Vergilius a citit împăratului și mamei defunctului acest pasaj. Cea din urmă, Octavia, a fost într-atât de emoționată, încât a refuzat să-l asculte mai departe. Cf. Eugen Cizek, *Istoria...*, p. 272 și Pierre Grimal, *Literatura latină*, Liviu Franga și Mariana Franga (trad.), București, Editura Teora, 1997, p. 232.

<sup>10</sup> Alegerea este greu de interpretat. Poate fi o ilustrare a vreunui ritual care presupunea activități opuse normalului, cum erau cele de efebie la Atena sau mai ales la Sparta. Tinerii spartani treceau prin *krypteia* pe la vârsta de 18 ani, perioadă în care trăiau simetric opus stilului de viață de adult, v. A.M. Bowie, *Aristophanes – Myth, ritual and comedy* (New York: Cambridge University Press, 1996), p. 47.

<sup>11</sup> G. Guțu, *Publius Vergilius Maro*, București, Editura Univers, 1970, p. 256.

urma căreia ar trebui să aleagă între două izvoare, cel al Uitării și cel al Amintirii (Mnemosyne). Cel al Uitării este pe dreapta și primul pe care-l va găsi sufletul însetat. Mortul este sfătuit să fie tare și să meargă mai departe, la cel al Amintirii. Aici, Amintirea are rolul de a-i reda identitate sufletului, pentru a putea mai târziu să treacă de judecata Persefonei<sup>12</sup>. Este de observat că, în *Eneida*, Tartarul este primul pe care îl vede Aeneas, iar Elysiumul este perceput abia după ce el se depărtează de intrarea în Tartar.

Platon, în *Phaidon*, oferă următoarea imagine a traseului sufletului mortului:

Iar când cei morți ajung în locul unde-l duce pe fiecare îngerul ocrotitor, mai întâi sunt deosebiți: de o parte cei ce au dus o viață cinstită și cuvioasă, de alta ceilalți. Cei ce vor fi găsiți că au trăit o viață de mijloc sunt purtați spre Aheron, îmbarcați pe niște plute, anume hotărâte pentru ei. Pe acestea ajung până în lacul Aherusiad, unde se și sălășluiesc. Ispășind acolo pedepse după măsura nelegiuirilor ce-au săvârșit, ei se cruță, și apoi sunt dezlegați; pentru faptele lor bune își primește fiecare o răsplată după merit. Dar cei ce vor părea cu neputință de lecuit din pricina mărimii păcatelor, de pildă cei ce au săvârșit multe și mari încălcări ale legilor divine, sau multe omoruri nedrepte și nelegiuite, precum și orice alte păcate de acest fel, pe aceștia o soartă cuvenită îi aruncă în Tartar, de unde nu vor mai ieși în veci.<sup>13</sup>

Se pot recunoaște în continuare diverse elemente prezente și în *Eneida*, între care acea posibilitate de mântuire prin rugăminți pe care o lasă să se întrevadă povestea lui Palinurus. Cărmaciul troian nu fusese îngropat și nu putea deci călători în luntrea lui Charon. Aeneas refuză să îl ia cu sine, dar îi spune că va fi mântuit prin jertfele și rugile celor vii și că movila unde își va avea rămășițele îi va purta numele. Elysium este, în schimb, locul în care ajunge cel care a trăit în conformitate cu filosofia și a știut să se despartă de trup. Cei care nu au știut să facă separarea de corp, ca unii care l-au iubit și au fost încântați de poftele și plăcerilor acestuia, fie ezită să meargă la Hades, „rătăcind în preajma monumetelor și a mormintelor, în chip de stafii întunecate”<sup>14</sup>, fie ajung la Hades, dar când ajung să se reintrupeze, vor fi tot strâns legați de corp, ajungând măgari, lupi, ulii sau șoimi, după cum se comportaseră în timpul vieții. Pe de altă parte, cei deosebit de fericiți „vor ajunge în locul cel mai bun”<sup>15</sup> și, „la a doua naștere, vor intra în trupuri de viețuitoare sociabile și uneori blânde, cum sunt de pildă albinele, viespile, furnicile, dacă nu chiar în același neam omenesc, ivindu-se din ei oameni cumpătați”<sup>16</sup>. Această nouă întrupare este susținută de Platon în ideea că, altfel, ar putea muri toți oamenii într-un târziu<sup>17</sup>. Nu ar fi, prin urmare, greșit să socotim că Vergilius a avut cel puțin o sursă comună cu a lui Platon, dacă nu cumva îi datorează chiar ideile despre metempsihoză.

Elysium, cunoscut și ca Insula Fericiților, este și el descris în varii locuri. Hesiod, în *Munci și zile*, socotește că aici ajung sufletele celor din epoca eroică, ducând un trai nu deosebit de al celor din vârsta de aur:

Ei viețuiesc fără grijă în insula celor ferice  
lângă Oceanul adânc, cu valuri involburate,  
neînfricații eroi. Acelora roada cea dulce  
brazda le-o dă, fără muncă, din an, în trei anotimpuri.<sup>18</sup>

Pindar, în a doua odă Olimpică, scrie că

toți cei care au avut puterea, într-un triplu drum într-o lume și în cealaltă, de a-și ține sufletele cu totul neprihănite, merg până la capătul drumului lui Zeus, care îi duce în lăcașul lui Chronos; acolo, Insula Fericiților este răcorită de brizele oceanului, acolo strălucesc florile de aur, unele pe pământ, cu ramuri magnifice, altele

<sup>12</sup> Apud Radcliffe G. Edmonds III, *Myths of the Underworld Journey – Plato, Aristophanes, and the ‘Orphic’ Gold Tablets*, New York, Cambridge University Press, 2004, pp. 49-64.

<sup>13</sup> Platon, *Dialoguri, Phaidon*, Cezar Papacostea (trad.), București, Editura pentru literatură, 1968, 113d-114b.

<sup>14</sup> *Ibid.*, 81c-81d.

<sup>15</sup> *Ibid.*, 82b.

<sup>16</sup> *Idem.*

<sup>17</sup> *Ibid.*, 72b.

<sup>18</sup> Hesiod, *Opere, Munci și Zile*, Dumitru T. Burtea (trad.) (București: Editura Univers, 1973), p. 64 (nu se face numerotarea versurilor).

hrănite de ape: din acestea își fac coroane, sub echitabila pază a lui Radamanthus, judecător alături de puternicul străbun al zeilor, soțul Rheei, zeiță care șade pe cel mai înalt dintre tronuri.<sup>19</sup>

Atât orficii, cât și Platon fac aluzie la existența unor banchete ale celor fericiți. Tăblițele de aur pomenesc că sufletele celor răposați o roagă pe Persefona să îi trimită la e(/draj e)j eu)age/wn, „locurile (de șezut) ale binecuvântaților”<sup>20</sup>. Platon, în *Republica*, scrie ceva care clarifică importanța dată lui Musaios de *Eneida* :

Musaios, pe de altă parte, și fiul său dăruie, din partea zeilor, oamenilor dreپți bunuri încă mai generoase decât acestea: căci ei îi conduc pe cei dreپți, prin învățătura lor, la Hades și îi așază pe paturi, le pregătesc un ospăț al sfinșilor, încununându-i și făcându-i să-și petreacă întregul timp cu băutură; ei socotesc o răsplată minunată a meritului un veșnic chef.<sup>21</sup>

Bineînșeles, dincolo de aceste paralele posibile între călătoria lui Aeneas și alte imagini tradiționale ale Infernului, nu trebuie uitat rolul concret al acestei scene în cadrul epopeii vergiliene. G. Guțu observă că Odiseu îl consultă pe Teiresias doar pentru a-și afla *propria* soartă și își întreabă mama doar despre familia sa<sup>22</sup>, Aeneas, în schimb, vine ca să afle noi amănunte despre soarta neamului căruia avea să-i pună bazele. De aceea Anchises nu insistă pe faptul că se va căsători cu Lavinia și că va avea un copil postum decât în contextul în care îl laudă pe Silvius ca erou. Nu aflăm amănunte despre cum se va căsători cu Lavinia, ci doar că sigur se va întâmpla, acest amănunt important pentru orice individ fiind lăsat în umbră. René Pichon<sup>23</sup> și Jean Bayet<sup>24</sup> semnaleză că *Eneida* a fost cunoscută de contemporani și sub numele de *Res gestae populi Romani*. Eugen Cizek scrie că

Trecerea în revistă a eroilor romani este pregătită de coborârea lui Enea în Infern, configurată ca un proces cu semnificație inișiativă. Ajuns la apogeul acestei inișieri, Enea poate să contemple concret, într-o imagistică foarte plastică, soarta descendenșilor săi, până atunci doar vag intuită de el. [...] Anchise nu se mai adresează lui Enea, ci poporului roman însuși, pentru a-i evidenșia această misiune. În câteva versuri este ilustrată concepșia vergiliană asupra menirii romane: „Tu ține minte, Romane, popoare să ții sub domnie – / asta îți este menirea – și păcii să-i dai bune datini: / crușă-i pe cei ce-s supuși și zdrobește-i pe cei care-s trufași!” (vv. 851-853).<sup>25</sup>

Acest cânt, aflat nu întâmplător în centrul epopeii, ne oferă o imagine atât de bogată a concepșiei antice despre lumea de dincolo, încât Dante Alighieri, mai târziu, avea să-l ia chiar pe Vergilius de călăuză în Infern și în Purgatoriu, Tărâmul Morșilor pe care poetul latin le descrisese cu asemenea lux de amănunte în vastul său poem, cu binecuvântarea zeilor săi.

## Bibliografie

### Bibliografie primară

- HESIOD, *Opere, Munci și Zile*, Dumitru T. BURTEA (trad.) (București: Editura Univers, 1973)  
PINDARE, *Olympiques*, Aimé Puech (trad.), vol. 1, Paris, Société d'édition „Les Belles Lettres”, 1922  
PLATON, *Dialoguri, Phaidon*, Cezar PAPACOSTEA (trad.), București, Editura pentru literatură, 1968  
PLATON, *Opere, Republica*, Andrei Cornea (trad.), București, Editura știinșifică și pedagogică, 1986  
VIRGILE - *L'Énéide*, Paul Lejay (ed.), Paris, Librairie Hachette, 1930 Publius Vergilius Maro, *Eneida*, Dan Slușanschi (trad.), București, Editura Paideia, [2000].

<sup>19</sup> Traducerea în română îmi aparține și a fost făcută pe baza interpretărilor din Pindare, *Olympiques*, Aimé Puech (trad.), vol. 1, Paris, Société d'édition „Les Belles Lettres”, 1922, vv. 71-85.

<sup>20</sup> Radcliff G. Eedmonds III, *Myths...*, p. 84.

<sup>21</sup> Platon, *Opere, Republica*, Andrei Cornea (trad.), București, Editura știinșifică și pedagogică, 1986, 363c.

<sup>22</sup> G. Guțu, *Publius Vergilius Maro*, p. 256.

<sup>23</sup> René Pichon, *Histoire de la littérature latine*, Paris, Librairie Hachette, 1908, p. 351.

<sup>24</sup> Jean Bayet, *Literatura latină*, trad. Gabriela Creșia și Petre Stati (trad.), București, Editura Univers, 1972, p. 337.

<sup>25</sup> Eugen Cizek, *Istoria...*, pp. 278-279. Pentru a fi consecvent, am înlocuit traducerea lui Eugen Lovinescu din acest pasaj cu aceea a lui Dan Slușanschi.

**Bibliografie secundară**

- BAYET**, Jean - *Literatura latină*, trad. Gabriela Creția și Petre Stati (trad.), București, Editura Univers, 1972
- BOWIE**, A.M. - *Aristophanes – Myth, ritual and comedy* (New York: Cambridge University Press, 1996
- CIZEK**, Eugen - *Istoria literaturii latine*, vol. I, București, Societatea Adevărul S.A., 1994
- EDMONDS III**, Radcliffe G. - *Myths of the Underworld Journey – Plato, Aristophanes, and the ‘Orphic’ Gold Tablets*, New York, Cambridge University Press, 2004
- GRIMAL**, Pierre - *Literatura latină*, Liviu Franga și Mariana Franga (trad.), București, Editura Teora, 1997
- GUȚU**, G. - *Publius Vergilius Maro*, București, Editura Univers, 1970
- PICHON**, René - *Histoire de la littérature latine*, Paris, Librairie Hachette, 1908

## CĂRȚILE DE BUCATE SICILIENE DIN SECOLELE V–III Î.HR.

Ovidiu ACHIM

În prezenta cercetare dorim să ne concentrăm asupra cărților de bucate siciliene, scrise în secolele V–III î.Hr. Vom analiza, în special, atât contrapunctul prezent în textul lui Arcestratos, fundamentat de relația dintre text literar și text non-literar și a prelucrarea sa literară, dar și măsura în care cărțile de bucate siciliene devin un *topos*, un pretext pentru literatură în comedie. Principala sursă pentru aceasta este lucrarea lui Athenaios *Deipnosophistai*.

Meseria de bucătar pare a nu fi fost o sursă de venit stabilă, aceștia nefiind angrenați pe lângă o casă sau o familie, ci angajați cu ziua, la ocaziile festive. De aceea, meșteșugul gastronomic pare a nu se fi învățat într-o școală cu cursuri dedicate, ci mai degrabă printr-o relație de tipul *magister-discipulus*, perpetuată din generație în generație. Totuși, există anumite referințe la așa-numitele școli culinare în comedii, dar acestea par a fi mai degrabă ironice. Mai mult, în lipsa de alte informații privitoare la acest subiect, acestea nu pot fi verificate. Din fragmentele păstrate de Athenaios reiese că dintre toate regiunile din *Graecia Magna* cel mai mult s-au remarcat într-ale gastronomiei sicilienii. Aici apar și primele cărți de bucate, scrise de autori precum Arcestratos, Mithaikos sau Heraklides din Syracusa, iar renumele lor ajunge să fie legendar și chiar un topos literar, după cum urmează să arătăm. Totuși, aceste realizări nu sunt aprobate de moralistii vremii, aceștia considerându-le modalități de corupere a sufletului și de șubrezire a corpului – *vide* Platonem, *Gorgias*, 518c; Chrysippum, *Despre bine și plăceri, cartea a V-a, apud* Athenaeum. De aceea, probabil, arta culinară nici nu s-a dezvoltat inițial la Atena sau la Roma, ci în zone marginase, fiind mai apoi răspândită în întreaga lume grecească și romană.

În ceea ce privește forma, cartea de bucate reprezintă un catalog, în cazul de față literar, lucru nu neobișnuit pentru antici, dacă ne gândim, spre exemplu, la Catalogul Corăbiilor din Iliada. Chiar și în alte texte moderne regăsim acest procedeu literar: catalogul demonilor din Pierdutul Paradis, catalogul lucrurilor albe din Moby Dick etc. De asemenea, tematica culinară și, mai precis, cartea de bucate sunt *topos*-uri frecvente în literatura universală. În spațiul latin, Horatius scrie un „anti-catalog” al deliciilor culinare (Satire, II, 2); Alexandre Dumas (tatăl) scrie un dicționar gastronomic, remarcabil prin bogăția excursurilor: anecdote, curiozități, citate, aforisme; cartea de bucate a soarelui Juana de la Cruz începe cu un poem, iar rețetele sunt numite ironic de autoare „filosofii de bucătărie”, polemizând astfel pe marginea poziției sale în societate; Filippo Tommaso Marinetti lansează un manifest futurist sub formă de carte de bucate; Georgi Gospodinov scrie poeme în formă de rețete sau cu trimiteri culinare; Anya von Bremzen își scrie autobiografia conectând rețete cu evenimente din timpul comunismului rus etc. La toate aceste texte remarcăm o relație de tipul text (literar) - „subtext” (non-literar, cartea de bucate). Autorii jonglează adesea cu acest raport, inversând rolurile celor două texte, apărând astfel un contrapunct, uneori chiar un metatext.

Cel mai vechi bucătar sicilian de renume, amintit de Athenaios, este Mithaikos (sec. V î.Hr.). Despre acesta aflăm că a scris prima carte de bucate în limba greacă, în dialect doric, în care erau incluse rețete specifice Siciliei. Cartea sa fiind pierdută, o singură rețetă ne este păstrată de Athenaios, de preparare a cepolei (pește panglică roșu, *Cepola macrophthalma*), despre care acesta consideră că trebuie servit cu brânză și ulei de măsline. Totuși, pare că a existat o dispută între bucătari, urmașul său, Arcestratos, considerând o greșeală servirea acestui pește cu brânză. Platon, în pasajul citat mai sus, face o împărțire tripartită a artei culinare, considerându-i pe brutarul Thearion, pe bucătarul sicilian Mithaikos și pe comerciantul de vinuri Sarambos exponenți de seamă ai celor trei domenii ale gastronomiei.

O altă sursă (Maximus din Tyr, *Dissertationes*, 17) semnaleză că Mithaikos lucrase ca bucătar în Sparta, dar fusese expulzat din cauza influenței negative pe care o avea asupra spartanilor. De asemenea, se spune (*Suda*) că ar fi scris o carte și despre vânătoare.

Un alt bucătar sicilian despre care vorbește Athenaios este Heraklides din Syracusa (sec. IV îHr.). Despre acesta nu avem foarte multe informații, dar se pare că ar fi scris și el o carte de bucate și că era renumit în lumea grecească. De la el păstrăm, însă, un sfat referitor la consumul de ouă, acesta considerând ouăle de păun a fi cele mai bune, recomandându-le apoi pe cele de găscă și la urmă pe cele de găină de curte.

Probabil cel mai important bucătar sicilian rămâne însă Archestratos (secolul IV îHr.). Despre acesta știm că a întreprins o călătorie în jurul bazinului Mediteranei, cu scopul de a gusta și aduna rețete specifice fiecărei zone. Consemnează călătoria în forma unui poem epic, "*Despre viața luxoasă*", din care s-au păstrat 62 de fragmente. Lucrarea sa se concentrează în principal pe tipurile de pești și modul lor de preparare, pe rețete de aperitive, pe pâine, dar consacră o secțiune și producției și conservării vinului. Spre exemplu, Archestratos recomandă prepararea peștilor mici, pescuiți în Rhodos sau Phalerum, cu anemone de mare, într-o tigaie, în ulei de măsline, și apoi asezonați cu ierburi verzi aromatice. Mai mult, acesta ne spune că cel mai bine este ca la banchet să fie 3 sau 4 invitați și, în niciun caz, mai mult de 5, pentru a putea degusta bucatele cum se cuvine. Referințe la lucrarea sa apar la mai mulți autori, aceasta fiind destul de populară în lumea greacă, stârnind chiar reacții negative. Athenaios spune că Chrysippos consideră cartea lui Archestratos lipsită de orice putere de a îmbunătăți viața oamenilor, fiind, mai degrabă, decadentă și dăunătoare. Totuși, Archestratos nu cânta excesul, ci din contră, în spatele simplității preparatelor sale stând ingrediente de o calitate superioară pe care acesta le impune, încercând să ofere o nouă viziune asupra deliciilor gastronomice: simple și cu ingrediente de calitate.

Sosurile și garniturile sofisticate par a fi fost specifice Siciliei, mai ales asezonarea preparatelor cu brânză. Totuși, bucătarul-poet le respinge, spunând că singurul rol al acestora este să ascundă defectele preparatului principal:

I love not onions, nor yet cabbages,  
Nor the sweet barberry-tree, nor all the other  
Dainties and sweetmeats of the second course.

(Nu-mi plac nici cepele, nici verzele și nici arbustul dulce de dracilă, nici trufandalele sau cămurile dulci de la felul doi. Archestratos apud Athenaios, *Deipnosophistae* II,64)

Specific lumii antice, peștele este considerat cea mai de preț delicat, dar apar câteva rețete și pe bază de iepure, de găscă sau de uter de scoafă. De asemenea, apar multe pasaje în care Archestratos intră în serioase polemici despre modul de preparare al alimentelor cu alți bucătari, ironizându-i, spre amuzamentul cititorilor.

Intenția lui Archestratos este greu de descifrat. Pe de-o parte, cartea sa de bucate se înscrie în tradiția siciliană mai sus prezentată și totuși nu în totalitate, dat fiind faptul că este scrisă sub forma unui poem în hexametri și nu în proză. Pe de altă parte, Matron din Pitane și Hegemon din Thassos parodiaseră genurile înalte, folosindu-se de toposul gastronomic și, de aceea, s-a considerat (John Wilkins & Shaun Hill, Olson and Sens etc...) că și Archestratos s-ar încadra în aceasta tendință. Totuși, considerăm că poemul gastronomic nu dorește să parodieze poezia epică înaltă, ci se încadrează mai degrabă într-un gen de graniță, între carte de bucate, poem didactic, versuri comice și odă adusă bogăției bazinului mediteranean, varietății de ingrediente, arome și gusturi și chiar naturii.

Discursul despre gastronomie, în forma sa serioasă, asumată, era scris în proză, oferind detalii precise, uneori chiar tehnice, alcătuind clasificări și comentarii asupra ingredientelor. Alteori, avea la bază principii medicale, dorind să promoveze un trai sănătos. Dacă meșteșugul culinar era considerat unul inferior, alimentația era o temă importantă, dezbătută de filosofi și medici – Pythagoras, Anaxagoras, Hippocrates etc. În orice caz, alegerea hexametrelor pentru o astfel de lucrare este atipică, ducând cu gândul la parodie. Citind însă fragmentele, nu descoperim ironii adresate meșteșugului poetic, topoi-lor specifici, convențiilor genului epic – Matron ironizase invocarea muzelor – și nici ideea de autor nu este ridiculizată – Hegemon din Thassos se autoironizează, numindu-se *Linte*, în timp ce restul autorilor sunt numiți *pietroaie*. Este adevărat că fragmentul 36 (Olson & Sens) ar putea fi interpretat într-o cheie parodică

(*In autumn when the Pleiades set, prepare the bonito any way you can*), totuși considerăm că este doar unul dintre multele pasaje comice din poem și că nu se înscrie într-un program parodic, dat fiind că acest gen literar are la bază exagerarea și o anumită răsturnare a situației inițiale, care în acest poem nu ies în evidență și nici nu este evident textul parodiat. Mai mult, cel care păstrează fragmentele, Athenaios, considera că poemul lui Arcestratos se înscrie într-o tradiție a jurnalelor de călătorii, ceea ce ar fi și reieșit din prefața poemului. Mai mult, acesta nu îl numește niciodată autor de parodii, ca în cazul altor autori, ci bucătar, maestru al gustului, călător sau epicureu.

În schimb, sunt satirizați sicilienii, în special cei care pretindeau a fi manierați, pe care îi numește *broaște*, fiindcă la banchete beau mult, fără să mănânce. Arcestratos vorbește cel mai adesea pe un ton didactic, din ipostaza celui care a călătorit, și-a educat și rafinat gusturile, ca mai apoi, să fie dezgustat de prostul gust de care sicilienii dădeau dovadă și să vrea să îi educe. Așadar, poate că alege poezia și secvențele comice tocmai pentru a fi mai accesibil și mai atractiv publicului larg, glumele și secvențele poetice fiind menite să mențină cititorul atent și interesat, în spirit lucrețian, la fel ca mierea cu care se ung marginile pocălului pentru a face copiii bolnavi să bea doctoria amară. Oricum, tonul didactic este clar. În acest sens aducem în discuție primul fragment păstrat, despre care Athenaios (I,7) spunea că deschidea poemul: "Dând exemple din ce am învățat întregii Grecii". Așadar, Arcestratos renunță la convențiile epice, declarând succint intenția sa de a alcătui un poem didactic, asumându-și rolul de profesor, iar întregii Grecii revenindu-i rolul de discipol. În general, tonul pasajelor este serios, Arcestratos oferind atât indicații foarte precise despre cele mai bune ingrediente, despre locul de proveniență a acestora, cât și rețete culinare și sfaturi pentru organizarea banchetelor. Totuși, din punct de vedere literar, cele mai interesante sunt excursurile de la temă, pasaje comice sau, din contră, elogiile sensibile ale bogăției bazinului mediteranean.

La Arcestratos gastronomia nu devine pretext pentru literatură, ci invers. Luăm spre exemplu fragmentul III, 64 *apud* Athenaios,

(...)But passing over trifles, buy an astacus,  
Which has long hands and heavy too, but feet  
Of delicate smallness, and which slowly walks  
Over the earth's face. A goodly troop there are  
Of such, and those of finest flavour, where  
The isles of Lipara do gem the ocean:  
And many lie in the broad Hellespont.

Descrierea membrelor crabului trădează pasiunea poetului pentru ingredientele mediteraneene, dar această descriere poetică este întreruptă rapid, atenția mutându-se asupra locurilor de unde pot fi procurați crabii.

În ceea ce privește mijloacele de realizare a comicului, Arcestratos se folosește de diferite registre: Despre prepararea unui pește (Athenaios VII, 73)

Sprinkle him then with oil and plenteous cheese,  
For he does like to see men liberal,  
And is himself intemperate.

Personificarea peștelui arată încă o dată atitudinea autorului față de subiectul ales, stârnind în același timp râsul. Acest procedeu este foarte frecvent în poem.

Despre traiul omului (Athenaios III, 59)

But praise the cheesecakes which from Athens come;  
And if there are none, still of any country  
Cheesecakes are to be eaten; also ask  
For Attic Honey, the feast's crowning dish—  
For that it is which makes a banquet noble.  
Thus should a free man live, or else descend  
Beneath the earth, and court the deadly realms  
Of Tartarus, buried deep beneath the earth  
Innumerable fathoms.



Comicul este dat aici de importanța ridicolă atribuită rolului delicatelor în viața omului. Deși aici este, fără doar și poate, căutat acest artificiu, în alte fragmente se încearcă, din contră, convingerea cititorului pentru a adopta acest mod de viață.

Să mănânci rechin și-ai să mori (Athenaios VII, 24)

Are you at Rhodes? e'en if about to die,  
Still, if a man would sell you a fox shark,  
The fish the Syracusans call the dog,  
Seize on it eagerly; at least, if fat:  
And then compose yourself to meet your fate  
With brow serene and mind well satisfied.

Tenta umoristică a pasajului este dată de modul în care gustatul cărnii de rechin devine un scop suprem și ultim în viața omului.

Pedeapsa celui care nu mănca focă (Athenaios V, 56)

So that 'tis fit that all who talk such nonsense  
Should be confined to herbs, and should be sent  
To Diodorus the philosopher  
And starve, and so pythagorize with him.

Este ironizată ideea pitagoreică privitoare la alimentație, vegetariană și frugală, considerată aici un adversar al traiului bun.

Archestratos nu caută ridicolul, ci, mai degrabă, sublimul. Considerăm că impulsul său poetic, neobișnuit pentru tema aleasă, dincolo de a fi un artificiu didactic, este o trăsătură a unui *arbiter elegantiarum*, caracterizat de acea apetență pentru *lepos*, pentru arte. Deși gastronomia era un meșteșug de rang secund, acesta are un statut aparte. Mâncarea reprezintă legătura organică dintre om și natură, iar ceea ce gustă omul devine, în sensul cel mai propriu, parte din el. Actul de a mânca este, așadar, o formă de a cunoaște lumea, de a descoperi, iar apoi chiar o formă inițială de a face cultură. În cazul bebelușilor, experiența mâncatului este strâns legată și de primele forme de joc. Mâncatul astfel prezentat apare și în Biblie: Adam și Eva mănâcă fructul interzis și încep să cunoască binele și răul (Skubal 2002: pp.45-50). Archestratos își găsește desfătarea în bogățiile bazinului mediteranean, iar apoi în meșteșugul culinar, gustând sublimul, ceea ce îi imprimă o stare de grație, care se manifestă prin apropierea de poezie și de comic, numită de francezi *joie de vivre*<sup>1</sup>, stare de exaltare a spiritului, strâns legată de atmosfera banchetului, muzica, mâncatul, conversația, glumele fiind mijloacele prin care convivia ating senzația plină a faptului că trăiesc. De aceea, spunem că Archestratos se încadrează în această categorie, iar comicul său trebuie înțeles ca bucuria maestrului ce își stăpânește și îndrăgește arta, punându-i porecle și nume hipocoristice sau, în cazul de față, transformând-o în pretext umoristic. Întâlnirea celor două arte nu este întâmplătoare, literatura universală prezintă numeroase exemple de cărți de bucate literare. Găsim poemul lui Archestratos asemănător cu dicționarul gastronomic scris de Alexandre Dumas (tatăl), remarcabil prin bogăția excursurilor: anecdote, curiozități, citate, aforisme.

Datorită atât renumelui bucătarilor sicilieni, cât și cărților de bucate scrise de aceștia și a bogăției Siciliei din secolele IV și III î.Hr., citind cartea lui Athenaios, observăm cum bucătăria siciliană devine un topos literar în comedie. Acești bucătari ajung chiar să capete valențe legendare la poezii comici (asemănător, poate, cu ceea ce astăzi am numi mit urban), devenind un standard al calității în ceea ce privește gastronomia și banchetele și o marcă a luxului, a bunăstării și chiar a excesului.

A: Ce fum parfumat se ridică la cer. / O locui, mă gândesc, aici, în această peșteră / Vreun vânzător de parfumuri sau vreun bucătar sicilian / B: Ambele miroso la fel de încântător. (Cratinos cel Tânăr, *Giganții*, apud Athenaios, XIV, 81)

---

1 După cum o explică, spre exemplu, Warren Shibles, *Humor Reference Guide: A Comprehensive Classification and Analysis*. 1997, Carbondale: Southern Illinois University Press, p.187, accesat via Google Scholar.

Și la festin, torturi delicioase./ Puternic aromate, după meșteșugul sicilian. (Antiphanes, *Sclavul Greu-de-Vandut*, apud Athenaion, XIV, 81)

Observăm cum aceste două fragmente sunt construite pe baza unor imagini olfactive care au ca termen de referință bucătăria siciliană.

A: Sophon, un cetățean din Acarnania / Și bunul Damoxenos din Rhodos erau împreună, / De mult timp, discipoli ai acestui nobil meșteșug / Și Labdacos din Sicilia era profesorul lor. (Anthippos, *Bărbatul Ascuns de Voal*, apud Athenaion/Athenaeum, IX, 68)

Dar pe când mă aflam în Sicilia/ Am învățat să gătesc cu așa o dibăcie / Încât să îi fac pe toți musafirii / Să invadeze nerăbdători, cu dinții, pe rând, farfuriile. (Alexis, *Asclepiocliides*, apud Athenaion, V, 68)

În aceste două fragmente observăm cum învățarea gastronomiei de la bucătarii sicilieni devine un titlu de glorie, atestând astfel renumele acestora.

[Cu această condiție] eu voi fi bucătarul; / Și nici măcar întreaga Sicilie nu se va putea mândri / Că a produs un artist așa de mare [...]. (Epicrates, *Comerciantul*, apud Athenaion, II, 54)

Ceea ce am făcut practicând meșteșugul meu / Valorează mai mult decât ceea ce a realizat vreun actor vreodată / Această artă fumegândă a mea e un regat. / Conservam capere cu Seleucos/ Și, la curtea regelui sicilian Agathocles, am fost primul / Care a introdus preparatele regale din linte. [...] (Demetrius, *Areopagites*, apud Athenaion IX, 70)

Observăm în discursurile celor doi bucătari cum referirea la bucătăria siciliană devine un garant al calității preparatelor lor.

Aceste cărți de bucate, deși minore în comparație cu canonul cultural elin, ajung în atenția moraliștilor vremii, Platon și Chrysippos și, mai mult, un topos literar în comedie. „Mitul” este completat de descierea banchetelor siciliene pe care Platon o realizează în *Republica* (373c4): un ținut al gurmanzilor, notoriu prin lăcomie, unde oamenii participă chiar la două banchete pe zi și nu își petrec niciodată singuri nopțile. Astfel, Sicilia devine toposul unui belșug dăunător, al rafinamentului culinar și totodată al excesului, al huzurului și al dionisiacului.

Notă:

În lipsa unei traduceri românești complete, pentru exemple s-a folosit ediția C.D. Yonge, B.A., 1854. Pe alocuri, aceasta a fost comparată cu textul grecesc din edițiile C.B Gulick, 1927 și Kaibel, 1887.

## Bibliografie:

ALCOCK, Joan P. , *Food in the Ancient World*, Greenwood Publishing Group, 2006  
ATHENAIOS, *Deipnosophistai*, accesat prin portalul Perseus  
DALBY, Andrew, *Food in Ancient World from A to Z*, Routledge, 2003  
DALBY, Andrew, *Siren Feasts: A History of Food and gastronomy in Greece*, Routledge, 1996  
SKUBAL, Susanne, *Word of Mouth: Food and Fiction after Freud*, Routledge, 2002  
Prefața lui WILKINS & HILL la Archestratos, *The Life of Luxur* , Prospect Books, 2011

## Sitografie:

[www.perseus.tufts.edu](http://www.perseus.tufts.edu)  
[http://www.historia.ro/exclusiv\\_web/general/articol/dolce-vita](http://www.historia.ro/exclusiv_web/general/articol/dolce-vita)  
[http://www.historia.ro/exclusiv\\_web/general/articol/o-cina-eleganta](http://www.historia.ro/exclusiv_web/general/articol/o-cina-eleganta)



# ADEVĂR ȘI FICȚIUNE ÎN ROMANUL *DÍAS Y NOCHES* DE ANDRES TRAPIELLO – ANALIZĂ NARATOLOGICĂ –

**Raluca GHILINIȚĂ**

Pentru a înțelege literatura, ca orice alt domeniu de cunoaștere de altfel, omul a simțit nevoia să realizeze clasificări, să separe părțile de întreg, să delimiteze perioade din istorie, scopul principal fiind clarificarea noțiunilor. Analizând o parte restrânsă, un subiect în mod special, poți avea impresia că îl vei cunoaște în întregime, că îi vei desluși toate tainele, că nu are cum să rămână ceva neverificat, neanalizat. Însă, spre deosebire de istorie, literatura nu are repere atât de clare, depinzând mai mult de observarea preferinței în rândul scriitorilor pentru o anumită tendință literară. Nu întâmplător am asociat literatura cu istoria. Faptele reale, verificate istoric și consemnate, au fost punctul de pornire al ficțiunii, încă din Antichitate propunându-se ca literatura să fie oglindirea realității, concept ce a trecut în gândirea teoreticienilor moderni ca noțiunea mimetică a literaturii, acesta dezvoltând problema aspectului factual al literaturii. Astfel, pornind de la realitate, se realizează un discurs ce o reflectă obiectiv, dar și o ficțiune ce nu pierde legătura cu adevărul faptelor. Francisco Rico în lucrarea *La novela picaresca y el punto de vista* explică modul în care se poate transforma o relatare de un realism profund într-un discurs marcat de ficționalitate. Pentru acesta, ficțiunea este un produs al perspectivei întrucât, afirmă acesta, lumea nu este univocă. În această lucrare, Rico explică faptul că ficțiunea se poate construi prin strategii discursive și de compoziție. Urmând în demonstrația lui analiza romanului picaresc, acesta aduce în prim plan elemente ce pot fi, în egală măsură, definiții pentru caracterul realist, dar și ficțional al operei. Astfel, autobiografia este motiv suficient pentru ca un cititor să accepte drept adevărat ceea ce citește, însă modul în care este construită, prezentând realitatea în funcție de o unică perspectivă care poate fi uneori pusă la îndoială, poate ajuta la transformarea acestui caracter realist în unul mai degrabă ficțional, impresie sporită și de autoreferențialitate. De asemenea, elemente precum modalitatea de prezentare sau organizare a textului, raportarea lui la restul romanului în ceea ce privește peritextele, existența unei alte perspective și aspectele precum raportarea la cititor contribuie la construirea ficțiunii. Totodată, teoreticieni precum Umberto Eco propun acceptarea ca, nu neapărat realitate, ci adevăr, a celor întâlnite de cititor între paginile unui roman. Ficțiunea nu este un antonimul adevărului, nu este o minciună, ci interpretarea adevărului. Andrés Trapiello încearcă în romanul său *Días y noches* să interpreteze adevărul istoric, subiectul fiind Războiul Civil spaniol și ajungerea vaporului Sinaia în Mexic, după terminarea războiului.

Scopul analizei este de a observa cum în roman se folosesc instrumentele reflectării realității, ce aparțin istoriografiei, pentru a construi ficțiunea, care, în același timp vrea să aibă statut de istorie. Prin urmare, analiza va avea în vedere modul în care a fost alcătuit romanul astfel încât să ofere impresia de pendulare între real și imaginar, trecând de la discutarea noțiunilor teoretice de adevăr – al istoriei și al ficțiunii – la textul propriu-zis, scurtul roman al lui Trapiello fiind format din trei unități, două peritextuale – prologul și epilogul – și, o parte centrală, textul propriu-zis, jurnalul lui Justo García Valle.

După cum G. Genette afirmă în *Ficțiune și dicțiune*, literatura este arta limbajului, iar acesta este sprijinul ficțiunii, el producând operele de artă. Pornind de la un lucru concret, artistul – în acest caz, scriitorul – ajunge la opera finită. Astfel, nu poate exista creație prin limbaj decât dacă acesta devine purtătorul unei *mimesis*, unei forme de mimetic, adică al unei reprezentări, sau mai degrabă, al unei simulări de acțiuni și evenimente imaginare, decât dacă servește la născocirea unor întâmplări. Realitatea de la care se pornește e imitată și apoi transfigurată, dând naștere ficțiunii și, uneori, iluziei efectului de

realitate, aceste idei fiind exprimate de Jean-Marie Schaeffer în lucrarea sa *Pourquoi la fiction?* Schaeffer prezintă ficțiunea într-o manieră asemănătoare lui Eco, spunând că este suspendarea voluntară a suspiciunii în privința celor relatate. Astfel, există un soi de legătură între percepția subiectiv-obiectivă a realității și percepția evident subiectivă a produsului imaginației. Precum cei doi teoreticieni, și Umberto Eco este de părere că lumile ficționale sunt parazite ale lumii reale. Ele își compun esența din observarea atentă a realității înconjurătoare și reconstituirea acesteia, cu modificările necesare, în paginile ce compun o scriere. Prin urmare, adevărul lumii înconjurătoare este punctul de pornire al ficțiunii și, de ce nu, al adevărului regăsit în aceasta, adevăr pe care cititorul trebuie să îl accepte ca atare odată ce îl întâlnește.

În ce privește textul lui Andrés Trapiello, este evident caracterul de narațiune istorică pe care acesta încearcă să i-l atribuie romanului. El pornește de la evenimente istorice precum Războiul Civil spaniol și exilul în Mexic al celor 1599 de persoane cu vaporul Sinaia, bărbați, femei și copii, precum și alte date regăsite în registrele din biblioteca Fundației Pablo Iglesias, pentru a ajunge la construirea ficțiunii de la acestea. Cele două texte care deschid și închid povestea centrală a romanului, prologul și epilogul, sunt cazuri de ficționalizare conștientă. Începând cu prologul, Trapiello se prezintă în postura de cercetător al propriei opere și descrie desfășurarea investigației produsului literar pe care cititorul îl are în mână. În biblioteca fundației Pablo Iglesias, sub pretextul faptului că se documenta pentru biografia pictorului Gaya la care începuse să lucreze, el găsește documente în care, în mod repetat, sunt notate același nume. Astfel, pentru a da substanță umană unei identități sociale consemnate aparent în multele liste relaționate cu Războiul Civil, Trapiello aduce în prim plan un instrument, și anume, jurnalul personajului Justo García Valle. Încă din prolog, cititorul este invitat să pășească în interiorul unei lumi care pare la fel de reală precum cea căreia el, personajul narator, îi aparține. Cititorului i se oferă impresia de lume reală prin folosirea datelor exacte pe care investigatorul le găsește în ceea ce privește războiul, prin documentele atât de specific descrise și, de asemenea, prin dedicația adresată pictorului Ramón Gaya (“Înceeam să merg pe urmele vaporului Sinaia. Acesta a fost vaporul pe care au plecat spre Mexic o mie cinci sute nouăzeci și nouă de exilați, printre aceștia fiind și pictorul Ramón Gaya, despre care începusem să scriu o biografie în aceste vremuri”<sup>1</sup>). Precizia datelor este tocmai ce-l impresionează pe cercetătorul care se găsește în bibliotecă. (“Te impresionează consultarea unui astfel de document, să vezi toate acele nume, să știi că în spatele lor sunt vieți reale și că ai putea găsi încă urme ale unora dintre ele.”<sup>2</sup>). Documentele conțineau un număr bine definit de pasageri, pentru fiecare existând o descriere precisă a statutului social, excepție făcând unul singur, Thomas Lechner, despre care, în mod curios, nu exista nicio informație. (“LECHNER KRUPOV, Thomas. Nu se cunoaște nimic.”<sup>3</sup>) Lechner este amintit și în jurnalul ce reprezintă partea centrală a romanului, jurnal ce îi este atribuit lui Justo García Valle, fără însă ca Trapiello să fie sigur de faptul că este vorba de aceeași persoană.

Considerând jurnalul document autentic și relatare pertinentă a Războiului Civil, Andrés Trapiello decide să îl publice în forma lui originală, unica modificare fiind împărțirea lui în patru capitole. El ridică problema spațiului cultural spaniol și vorbește despre starea “de comă” în care se afla romanul și în care realitatea nu se va afla niciodată. Astfel, profitând de faptul că jurnalul este considerat de public document autentic, o reprezentare a realității, de faptul că pentru majoritatea cititorilor, jurnalul reprezintă nararea unei vieți, prezintă ca adevărat caietul găsit în timpul cercetărilor sale. La finalul prologului, el se adresează direct cititorului, și, de asemenea, declară statutul operei sale. El are conștiința creării unui produs literar, ficțional sau nu, și are o părere bine stabilită despre ceea ce este opera literară: un roman nu trebuie să fie sinonim cu ficțiunea, nu trebuie să concureze cu viața, ajunge cu a o descrie. Astfel, Trapiello își începe romanul prin mărturisirea faptului că indiferent de resurse, scopul trebuie îndeplinit – “Este, de asemenea, adevărat că niciodată nu găsești tocmai ce cauți, ci altceva asemănător pe care trebuie să-l adaptăm nevoilor noastre”<sup>4</sup> –, iar el va construi povestea pe care și-a propus-o pornind de la materialele pe care le are la îndemână.

Cum am explicat deja, jurnalul lui Justo García Valle apare în același fel în care apar toate materialele auxiliare ale scriitorilor, Trapiello îl găsește. Tehnica manuscrisului găsit sau, mai bine spus, a

<sup>1</sup> Andrés, Trapiello, *Días y noches*, Espasa Calpe, Madrid, 2000, p. 7.

<sup>2</sup> *Ibidem*, 2000, p. 8.

<sup>3</sup> *Idem*

<sup>4</sup> Andrés, Trapiello, *Días y noches*, Espasa Calpe, Madrid, 2000, p. 6.

jurnalului găsit, este cea care îi oferă romanului aparența pseudomemorialistică. Aceasta, alături de nararea la persoana I, homodiegetică, contribuie la senzația de veridicitate a textului. Jurnalul, scris într-un simplu caiet pentru contabilitate are rol de terapie. Justo García scrie pentru a lăsa ceva în urma lui, precum el însuși mărturisește. Notările lui sunt ample, amare și descriu episoade semnificative ale războiului și ale perioadei de după încheierea ostilităților. Faptul că este scris chiar pe câmpul de bătălie îi oferă impresia mai puternică de real, de adevăr. Oare ar putea cineva să pună la îndoială spovedania îndurerată a unui soldat pe câmpul de bătălie? Se poate cineva îndoii de adevărul spuselor lui când ceea ce povestește este durere, umilință și moarte? Acest raționament l-a mobilizat și pe Trapiello, după cum el însuși mărturisește în prolog, “Îmi spuneam: aceste două caiete au cunoscut războiul adevărat și taberele de refugiați, le-a luat cu el un om care în momentele cele mai amare ale vieții sale a găsit în ele companie și consolare, l-au ajutat să supraviețuiască atunci când nu mai avea nici puterea și nici speranța de a o face.”<sup>5</sup> Aici, relația cu realitatea se centrează pe impresia de veridic, dar modificând în același timp realitatea. Prezentând întâmplări din război prin experiența cuiva, autorul reușește să producă impresia de veridic, în același timp distorsionând realitatea, perspectiva fiind a unei singure persoane, cea care se presupune că scrie. Ce lasă loc îndoielii în jurnalul lui Justo García este grija pentru actul de a scrie. Pare a fi un ritual, totul trebuie să fie atent aranjat, literele să aibă aceeași înălțime, pare că face exerciții de caligrafie, nu că notează experiența războiului. Pentru cineva care trăiește cel mai greu moment al vieții sale, scrisul are o importanță excesivă, iar povestea lui dincolo de funcția memorialistică, se distinge prin tehnică. Scrie și pare că se construiește pe sine. Prin impresiile pe care le notează și asupra cărora revine, își conturează imaginea în mintea cititorului, iar prin mărturisirile despre trecutul său sau despre sentimentele pe care începe să le nutrească pentru o femeie, tabloul se întregeste, acesta având astfel un trecut și prefigurându-și un viitor. Asistăm, în calitate de cititori, la formarea unui personaj.

Ce povestește Justo García în jurnalul său pornește de la fapte reale. Războiul Civil a existat, precum și vaporul care i-a adus pe spanioli în Mexic. Povestirea lui Justo García începe cu înfrângerea spaniolilor republicani de către spaniolii franchiști, cu momentul în care deja orice speranță se pierduse. Explicând cum au îndurat zile de foamete și nopți friguroase, Valle oferă celui care îi citește jurnalul un tablou neretușat al războiului, am putea spune adevărat. Soldați care sunt capabili să omoare copii pentru a le fura mâncarea și care jefuiesc bătrânii sunt personajele care ies din penița lui Justo García și rămân în mintea cititorului. După terminarea războiului, cei învinși se văd nevoiți să se retragă, mulți dintre ei refugiindu-se în Franța pentru a se recupera după experiența luptei pe front. Același lucru îl face și Justo García, despre care aflăm apoi că împreună cu alți foști camarazi de război se va imbarca pe vasul Sinaia pentru a ajunge în Mexic, unde își va construi o altă viață. Descrierile nu lasă loc îndoielii că s-ar inspira din realitate, dar nici nu îi permit celui care cunoaște istoria să creadă totul. Punctul în care se îmbină realitatea cu poveștile din viața personală a lui Justo García se află acolo unde granița dintre adevăr și ficțiune devine fragilă. Nu mai sunt rânduri despre pierderea războiului, ci despre pierderea iubirii. Dacă faptele precum călătoria în Mexic și ajungerea în Veracruz sau lipsurile îndurate de soldați se pot verifica, sentimentele lui consemnate în registrul de contabilitate, nu. Ce și cum scrie pare a fi mai degrabă declarația unui artist, mai degrabă literatură. De asemenea, după încheierea războiului, urmează o perioadă în care Justo García trebuie să se refacă și să se vindece. Acea perioadă, oamenii, întâmplările, precum și camarazii săi - Lechner, personajul care reprezintă un interes major pentru autor, dar despre care nu se găsesc prea multe detalii – nu se pot verifica sau găsi în niciun document. Cel puțin, nu cum pot fi verificate existența vaporului Sinaia sau a pictorului Ramon Gaya.

Cea de-a treia parte a cărții, epilogul, îl readuce în prim plan pe cercetătorul care, pentru opera sa, călătorește în Mexic pentru a verifica unele dintre datele găsite cu ajutorul fiicei protagonistului său. În această parte a romanului, Trapiello conturează viața lui Justo García după război și îi oferă cititorului un soi de clarificare în ceea ce privește soarta personajului, a cărui existență este, după cum afirmă Trapiello, atât de literară. Valle se căsătorise cu femeia de care se îndrăgostise după război și, ca orice bun soldat, nu încetase să-și iubească patria. În ce îl privește pe celălalt personaj, Lechner, autorul menționează doar moartea lui, personajul rămânând în aura de mister care l-a învăluit de-a lungul întregului roman. Aceste fapte nu își au corespondentul în realitate și nici nu pot fi susținute de liste recunoscute de autorități, precum

---

<sup>5</sup> Andrés, Trapiello, *Días y noches*, Espasa Calpe, Madrid, 2000, p. 9.

în prolog. Sunt mărturiile personajului lui Trapiello și spusele lui. Epilogul nu este susținut de jurnal, ci are rolul de a-l completa, de a atribui un sfârșit poveștii, mai mult pentru cititor decât pentru un scop științific.

Prologul și epilogul au un rol foarte important în ceea ce înseamnă construirea ficțiunii și, în același timp, în oferirea unei impresii de veridic. Cele două secvențe textuale înconjoară textul jurnalului oferit cititorului ca document de o autenticitate de necontestat. Trapiello promite prezentarea unor fapte reale, însă reale sunt doar listele consultate de el în biblioteca Fundației. Pregatește ficțiunea încă din primele afirmații din prolog și folosește un procedeu al cărui scop este tocmai acesta. Manuscrisul găsit pe care Trapiello îl invocă este prezentat pentru a fi punctul de plecare al ficțiunii care avea să se construiască în nucleul romanului. El dorește să justifice existența unui om prin atribuirea unei biografii, mărturisind însă că jurnalul – biografia – este cel care l-a condus la descoperirea omului. Raportate la textul în sine al romanului, peritextele întăresc caracterul ficțional. Ele oferă un soi de paralelism, o simetrie, textului complet, specific spațiului literar. Ultima frază a prologului contribuie la această impresie, prin adresarea directă către cititor, căruia i se spune “Rămâi, deci, cititorule cu jurnalul lui Justo Garcia și pe curând, în epilogul care încheie această poveste ce este la fel sau chiar mai mult decât orice roman, căci nu a avut nevoie de ficțiune pentru a fi adevărată”<sup>6</sup>. De asemenea, prologul anticipează ceea ce jurnalul lui Justo Garcia îi va dezvălui cititorului, făcând trimitere la momentele critice prin care va trece acesta, în timp ce epilogul oferă o continuare a poveștii din jurnal. Totodată, recurența numelui fiicei protagonistului, Estrella Garcia, contribuie la impresia de simetrie, ea fiind cea care a aprobat publicarea jurnalului și cea care a furnizat informațiile din epilog. Ficțiunea pe care Trapiello o propune încă de la începutul romanului este dublată de ficțiunea textului jurnalului. Suprapunerea de ficțional produsă prin Justo Garcia, metaficțiunea, întregeste tabloul prin descrierea din epilog a finalului unei vieți, final ce nu este consemnat decât în memoria unui personaj ce a rezultat și el din imaginarul lui Trapiello. Jurnalul este astfel produsul ficțional de care este perfect conștient Trapiello și care are ca inspirație un nume de pe o listă foarte adevărată.

Însuși Trapiello mărturisește într-un interviu pentru ziarul *El País* faptul că romanul sau a început ca o ficțiune evidentă, dar apoi a decis să îi confere o notă în plus de realism pentru că, spunea el, discursul era prea retoric, iar el voia să fie verosimil. Singurul mod de a reuși acest lucru, era să recurgă la un manuscris găsit al unui jurnal și din acel punct i s-au deschis mai multe posibilități. Astfel, ca un bun scriitor, el a inventat un personaj căruia să îi atribuie jurnalul și a țesut în jurul său o viață, încercând să contruiască ficțiunea persoanei pornind de la realitatea jurnalului. Însă, este acest lucru ceea ce face Trapiello cu adevărat? În funcție de modul în care cititorul percepe cele două peritexte și relația lor cu textul în sine, pot exista două interpretări ale acțiunii lui Trapiello. Acesta fie a găsit un jurnal, document palpabil, însă celui căruia îi aparținea îi lipsea o biografie, existența sa fiind astfel omologată prin jurnal, fie Trapiello pornește în romanul său de la un nume găsit pe o listă, căruia se hotărăște să îi atribuie rolul de pilon al poveștii sale și să-i confere substanță umană prin inventarea unui jurnal. Astfel, dacă acceptăm cele mărturisite de Trapiello în prolog, și anume faptul că a găsit documente veridice în timpul cercetărilor sale, jurnalul, document autentic al vieții unei persoane, dovedește existența acelui om și îi atribuie o biografie. Însă, avem motive să considerăm cele două peritexte ca fiind apocrife, iar jurnalul să fie doar modalitatea de a susține un nume într-adevăr existent pe listele de la sfârșitul războiului. Listele pot fi verificate, jurnalul nu. Acesta poate fi instrumentul prin care Trapiello îmbină cele două concepte, adevăr și ficțiune, realitatea existenței unui om cu imaginarul unei biografii ca fundal al acelei existențe.

Semnătura A. T. din finalul romanului îi sugerează cititorului o relație cu omul real, cu Andrés Trapiello cu biografie și putem spune că aceasta poate fi încadrată ca o strategie de a insera realul în ficțiune. Ca o ultima mărturisire, Trapiello menționează jurnalul său, un dublu al jurnalului prezentat, ca un fel de a verifica alte fapte.

Într-o manieră modernă, Trapiello reia un motiv folosit de-a lungul multor secole de literatură și, pendulând între realitate și ficțiune, plecând de la o realitate ce poate fi verificată și pe care o modelează pentru a obține ceea ce urmărea, reușește să creeze o operă între real și imaginar. El îi prezintă cititorului o poveste dintr-un jurnal și o înconjoară de cercetări și studii despre un fapt semnificativ din istoria spaniolă. La impresia de veridic a lumii ficționale create de Trapiello contribuie instanțele narrative. Există în primul rând autorul jurnalului care povestește totul, o singură perspectivă asupra întâmplărilor din viața lui, cum este normal în astfel de cazuri. Astfel, este aproape imposibil să te îndoiești de veridicitatea spuselor lui și

<sup>6</sup> Andrés Trapiello, *Días y noches*, Espasa Calpe, Madrid, 2000, ediție electronică (.pdf) p. 10.

așteptările cititorului sunt îndeplinite, el primind o poveste în aparență reală, ceea ce i se promisese. Apoi, în roman este inserată și o altă perspectivă narativă, cea care organizează textul, cea care este conștientă de poziția sa și de statutul operei literare. Astfel, cititorul trece de la real la ficțional încă de la prima pagină a cărții și această pendulare continuă să se petreacă pe parcursul întregului roman, pentru că cititorul este invitat să pună la îndoială atât caracterul istoric, cât și cel ficțional al relatării. Cronica ultimelor zile ale războiului ce se realizează prin *Días y noches* servește drept instrument pentru a demonstra că realitatea încă este baza oricărei ficțiuni.

## **Bibliografie:**

### **A. Bibliografie primară:**

TRAPIELLO, Andrés, *Días y noches*, Espasa Calpe, Madrid, 2000, ediție electronică.

### **B. Bibliografie secundară:**

ECO, Umberto, Șase plimbări prin pădurea narativă, trad. de Ștefania Mincu, Pontica, Constanta, 1997.

GENETTE, Gerard, *Ficțiune și dicțiune* în Oana Fotache, Anca Băicoianu, *Teoria literaturii: orientări în teoria și critica literară contemporană*, Editura Universității din București, București, 2005.

RICO, Francisco, *La novela picaresca y el punto de vista*, Seix-Barral, Barcelona, 2000.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *¿Por qué la ficción?*, trad. de José-Luis Sánchez-Silva, Lengua de Trapo, Madrid, 2002.





# GEORGE CĂLINESCU, UN SUFLET ITALIAN ÎNTR-UN TRUP ROMÂN

Valentin GHIȚĂ

Paginile de față încearcă să ofere o sinteză asupra activității publiciste a lui George Călinescu din perioada 1921-1927, urmărind promovarea culturii italiene în România. Prin studiul realizat reproducem în mod corect, succint și selectiv ideile călinesciene, punând în lumină textele scrise prin care avea să se facă remarcat și imaginea sa de scriitor palimpsest. O astfel de lucrare a presupus o activitate arhivistică, dat fiind că majoritatea articolelor din această perioadă se află în paginile revistelor culturale din acea vreme. Activitatea publicistă a lui George Călinescu a fost studiată și de alți autori, dintre care amintim doar trei, care au constituit suport bibliografic pentru prezenta lucrare: Viorel Alecu, Ion Balu și Nicolae Mecu.

Supranumit de Geo Bogza “o plăsmuire de geniu a acestor pământuri și a acestui popor, una dintre cele mai fertile și inspirate minți de cărturar de la Dimitrie Cantemir până în zilele noastre”, **George Călinescu** (1898-1965) a fost o personalitate culturală românească de tip enciclopedic. Și-a desfășurat activitatea la sfârșitul perioadei interbelice și la începutul celei contemporane, fiind implicat în mai multe domenii de activitate: critic și istoric literar, eseist, romancier, poet și dramaturg, profesor universitar și ziarist, moralist și reporter. Puțini cunosc însă întâlnirea sa cu literatura: “ideea de literatură mi s-a născut într-un mod cu totul spontan”<sup>1</sup>. Se face remarcat încă din timpul studenției, întocmind cinci lucrări de seminar sub îndrumarea profesorului Mihail Dragomirescu: Duiliu Zamfirescu – *Gethsemani*, Nicolae Filimon – *Nenorocirile unui slujnicar*, Calderon – *Judecătorul din Zalamea*, Al. Russo – *Cântarea României* și G. Topârceanu – *Balada chiriașului grăbit*. Deși ar putea părea scrieri mediocre, lipsite de personalitate, ne ajută să observăm personalitatea autorului și evoluția sa spre maturizarea critică. Parcursul tânărului Călinescu va fi marcat de figura profesorului său, Ramiro Ortiz<sup>2</sup>, “un reper esențial în istoria raporturilor culturale italo-române”<sup>3</sup>, domn scund, rumen la față și mai ales jovial, pe care îl va întâlni la sfârșitul primului an universitar. “De atunci am rămas prieteni”, mărturisea Călinescu în revista “Roma” în 1933 (an XIII, nr. 3), “există o anume înclinație sufletească ce face ca cineva să intuiască în altul un suflet apropiat”.

Pe spațiul românesc, se poate vorbi de o mișcare italianistă încă din vremea lui Ion Heliade Rădulescu și a lui Gheorghe Asachi, acesta din urmă fiind primul român care colaborează la un periodic italian (“*Giornale del Campidoglio*”), cu sonetul *In occasione del volo aerostatico dell'illustre Donna la signora Blanchard*. Până la fundarea revistei culturale “Roma”, difuzarea culturii italiene se realiza cu ajutorul revistelor “*Curierul românesc*” și “*Albina românească*”, însă, odată cu sosirea italianistului Ortiz în București (1909), limba și cultura italiană se vor bucura de o promovare intensă. Limba italiană este introdusă în cadrul Facultății de Litere a Universității din București cu ajutorul a trei personalități: filologul Ion Bianu, istoricul Nicolae Iorga și Ovid Denunsianu, “deținătorul catedrei de Filologie Romanică”. Dorind un profesor nativ de limbă italiană, un specialist în domeniu, Ion Bianu apelează la fostul său profesor Pio Rajna<sup>4</sup>, care îl va recomanda pe tânărul Ramiro Ortiz.

<sup>1</sup> George Călinescu, *Rememorări*, p.19

<sup>2</sup> Ramiro Ortiz (Abruzzo, 1879 – Padova, 1947), filolog și critic literar, fiul profesorului Giusto Ortiz, studiile liceale le urmează la Antonio Genovesi, unde tatăl său era profesor. Fiind detașat la Neapole, tânărul Ramiro este obligat să-și urmeze tatăl. Își va continua studiile la Liceul Vittorio Emanuele II și Facultatea de Litere și Filosofie din Neapole. S-a ocupat de promovarea culturii italiene în România și de cea română în Italia.

<sup>3</sup> Carmen Burcea, *Ramiro Ortiz*, Editura Noua Alternativă, București, 2004, p.8

<sup>4</sup> Pio Rajna (1847-1930), filolog și critic italian, profesor universitar de limbi și literaturi romanice în cadrul Universității din Milano și a Universității din Florența.

În jurul anului 1921, Ortiz înființează Seminarul de literatură italiană, pe post de asistent fiind numită Anita Belciugățeanu. De asemenea, organizează și o bibliotecă a seminarului, locul în care îl va întâlni pe George Călinescu. În numărul 3 al revistei “Roma” din anul 1933, Călinescu mărturisește: “eram înscris la alte materii, nu asistam decât ca observator la seminarele și cursurile de italiană, fugeam de la examene, și cu toate acestea eram socotit ca ceva inerent specialității, ca un element de marcă ce nu poate lipsi”.<sup>5</sup> În ceea ce privește relația pe care a avut-o cu Ramiro Ortiz, George Călinescu ne ajută să îl vedem ca pe un intelectual care privește literatura neolatină atât sub aspect filologic și istoric, cât și sub cel estetic. Ortiz avea capacitatea de a întreprinde studii comparative având ca punct de plecare literatura română și italiană, provențială și portugheză, spaniolă și franceză. Ajuns în România, a întocmit lucrarea de comparație *Per la storia della cultura italiana*. Reușește să zugrăvească un tablou al literaturii române în “Giornale di politica e di letteratura”, trecând în revistă publicații (“Convorbiri literare”, “Vremea”, “Viața literară” etc.), și poeți și prozatori români precum Eminescu, Sadoveanu, Matei Caragiale, Barbu etc. Astfel a realizat o operă informatoare pentru poporul italian.

Când Ramiro Ortiz pășea pe pământul românesc, cunoștințele noastre de limbă italiană erau limitate la expresii caricaturale și exclamații de o ușurătate jignitoare pentru *mintea subțire de la Dunăre*, menționa George Călinescu, acum observăm o dezvoltare a limbii, devenită mai grea, nuanțată. Numărul italienilor crescuse încât a fost nevoie de înființarea unei librării italiene: *In parterul unei albe babilonice construcții moderniste de pe Calea Victoriei, librăria și-a așezat rafturile sale masive cu frontoane clasice, pline de cea mai multicoloră și voluptoasă floră a tiparului italian. Câteva exemplare de ceramică, un candelabru în sticlă venețiană, obiecte de piele bătută cu flori dau acestei încăperi fastuoase un aer de anticărie de pe Via Babuino și Piazza di Spagna din Roma...se poate observa ce deosebire este între cartea aceea delicată ca un infoliiu de petale de trandafiri și verzele noastre crude de cerneli și mâncate de viermi.*

Spre sfârșitul anului 1920, Ramiro Ortiz începe pregătirile pentru editarea revistei “Roma”, revistă destinată culturii italiene, primul număr apărând în ianuarie 1921. Până în anul 1927, revista va apărea lunar, apoi, până în 1933, va fi publicată trimestrial, anul 1933 coincizând cu plecarea lui Ortiz la Padova. George Călinescu îl va ajuta, după cum declară în numărul XIII al revistei: “am luat parte la toate întreprinderile dlui Ortiz”. În martie 1921 va debuta ca traducător cu un fragment din *Decameronul* lui G. Boccaccio: nuvela lui Nastagio degli onesti. Din această traducere se poate remarca buna cunoaștere a limbii italiene de către George Călinescu, originalitatea acestuia, estetica interpretării unui text. “Cronica literară” sau “Cronica italo-română” era rubrica din “Roma” în care George Călinescu publica informații cu privire la cărți italiene sau conferințe despre literatura italiană, articole referitoare la literatura italiană, despre scriitorii Italiei.

Spre exemplu, în numărul 1 al revistei “Roma”, din 1924, conturează imaginea lui Luigi Pirandello în articolul intitulat “Pirandello și pirandellismul”. Considerându-l a fi al doilea umorist după Panzini, Călinescu ne menționează că Pirandello nu folosește un umor în notă de blândețe și de îngăduință ca în cazul lui Panzini care s-a remarcat a fi plin de simț artistic al vieții. “Umorismul” lui crud, nemilos, plin de cinism și de tristețe, spunea criticul, îl făc pe Pirandello să se înalțe în literatura de circulație universală. Călinescu afirmă că sudul a dat Italiei capetele cele mai filosofice, iar de la Leopardi încoace nimeni nu a ilustrat în chip absolut neîncrederea în realitatea vieții ca Pirandello. Scrierile pirandelliene își pierd înțelesul pentru noi dacă nu sunt privite în lumina ideologiei autorului. Pornind de la premisele pirandelliene, George Călinescu alcătuiește o interpretare a operelor autorului italian. Elaborând prima premisă (“Nimic nu există în sine, totul este o iluzie a noastră”<sup>6</sup>), George Călinescu încadrează literatura lui Pirandello printre scrierile ficționale, iluzorii, care își cuceresc dreptul la realitate. Pentru Luigi Pirandello lumea era aparentă, natura părea a fi “obiectivare inconștientă și nepăsătoare față de om”<sup>7</sup>. George Călinescu amintește ca exemplu opera *Il gatto, un cardellino e le stelle*: “Ce noapte de stele deasupra coperișurilor acestui sătuleț nevoiaș de munte. Privindu-l a-i jura că în noaptea asta toate stelele nu privesc altceva decât acele acoperișuri, așa de viu sclipesc pe deasupra. Dar stelele nu știu nici de pământ. Toate sunt forțe oarbe fără conștiință. O pisică mănâncă sticlele unor soți bătrâni. Sărind să-și apere pasărea, moșul e împușcat de stăpânul pisicii. Tragedie. Moșul a murit, pasărea a fost mâncată etc. Pisica însă se linge mulțumită pe bot. Ea nu știe nimic. Iar colo sus în noapte sclipesc stelele deasupra acoperișurilor sătulețului de

<sup>5</sup> George Călinescu, *Roma*, „La o despărțire” anul XIII, nr. 3, iulie-septembrie 1933, pp.8-10

<sup>6</sup> George Călinescu, *Roma*, “Luigi Pirandello și pirandellismul”, 1924, anul IV, nr.1, p.1.

<sup>7</sup> Ibidem.

munte de care firește iarăși nu știu nimic”<sup>8</sup>. “A fi meschin sau imoral este efectul inconștienței umane, de aceea nu vom putea vedea răul pe care îl provocăm în jurul nostru”<sup>9</sup>, nota George Călinescu.

Este ușor de deslușit evidenta similitudine dintre tipologiile pirandelliene și personajele călinesciene, precum mătușile compulsive ale lui Jim din “Cartea nunții” sau clanul Tulea din “Enigma Otiliei”. Spre exemplu, într-o notă comică, ecourile italiene se remarcă în “Cartea nunții” de la primele pagini ale romanului: Jim se întoarce de la studii din Italia și, ajungând acasă, află de la mătușa sa că una dintre pisici a dispărut de când cu venirea italienilor pe strada lor. Provocator și sarcastic, Jim îi relatează mătușii iubitoare de feline despre pasiunea italienilor pentru preparatele din carne de pisică, savurând perplexitatea și oripilitatea bătrânei.

George Călinescu se folosește de o serie de personaje pirandelliene pentru a construi imaginea autorului: “eroi înguști, triviali și meschini, totul într-o atmosferă de realism plin de culoare locală și de observații ironice”<sup>10</sup>. Observă subiectivismul sufletesc al autorului, ceea ce îl determină să afirme că opera pirandelliană constituie “cele mai fine și mai intelectuale pagini de analiză psihologică”<sup>11</sup>. Pornind de la textul *Il pensionati della memoria*, George Călinescu afirmă: “Dacă realitatea e în mine, dacă ea trăiește numai prin mine, istoria vieții este istoria imaginilor mele”<sup>12</sup>.

În ceea ce privește teatrul, “eroii pirandelliene nu au realitate proprie, ci una relativă pe care le-o împrumută autorul, societatea sau propria lor credință. Au atâtea realități câte puncte de vedere sunt”<sup>13</sup>. În acest sens, dovezi ne stau operele *Așa este (dacă vi se pare)* și *Șase personaje în căutarea unui autor*. Dacă prima lucrare amintită are un caracter filosofic prin care se încearcă a se dovedi “multiplicitatea aparențelor prin raport cu numărul punctelor de privire”<sup>14</sup>, în cea de-a doua ne confruntăm cu “o lume gândită, care își cere dreptul la viață”<sup>15</sup>. Personajele pirandelliene se află într-o continuă luptă cu realitatea, cu societatea, astfel teatrul lui Pirandello devine un “teatru al neînțeleșilor, singuraticilor”<sup>16</sup>. Teatrul lui Pirandello nu trebuie considerat o formă de teatru aparte, ci o lume specifică, un conținut al dramei pirandelliene, fiecare individ fiind rezultatul percepției celorlalți, aderând astfel perfect ideologiei părintelui psihodramei<sup>17</sup> clasice, Jacob Levi Moreno; în aceeași perioadă a începutului de secol XX, Moreno introduce conceptele de realitate subiectivă și de **puncte de vedere exterioare** (tehnica oglinzii – după ce ai jucat un rol, altcineva îl reia, observând astfel din exterior ceea ce se întâmplă cu tine). Contextul filosofic și istoric în care psihodrama a apărut și s-a dezvoltat a fost acela marcat de o Europă devastată de Primul Război Mondial. Psihosociologul evreu considera o greșală faptul că în teatru, actorilor li se oferă scenarii scrise de altcineva. Susținea că asta le strivește creativitatea și poate avea uneori efecte negative asupra personalității lor. J.L. Moreno afirma că spontaneitatea și creativitatea sunt pietrele de temelie ale existenței umane. Lucrând cu actori, Moreno și-a dat seama că aceștia din urmă se identifică adesea cu personajele lor sau intră în conflict cu anumite părți din rol. Așa i-a venit ideea de a-i pune să își joace pe scenă propriile frici și probleme, să râdă cu adevărat, să verse lacrimi veritabile, să trăiască emoții pure. Așa s-a născut **Teatrul Spontaneității**, bazat pe arta improvizăției care a revoluționat ideea de teatru. Teatrul Spontaneității a supraviețuit din 1922 până în 1925 în Viena, apoi s-a mutat odată cu Moreno în America.

O altă figură literară de care se ocupă George Călinescu în paginile revistei „Roma” este scriitoarea Sibilla Aleramo<sup>18</sup>, prezentând pe scurt romanul *Una donna (O femeie)*, una dintre primele scrieri

<sup>8</sup> Ibidem, pp.1-2.

<sup>9</sup> Ibidem, p.2.

<sup>10</sup> Idem.

<sup>11</sup> Idem.

<sup>12</sup> Idem.

<sup>13</sup> Idem.

<sup>14</sup> Ibidem, p.3.

<sup>15</sup> Ibidem, p.3.

<sup>16</sup> Idem.

<sup>17</sup> Psihodrama presupune o metodă de lucru în grup, pornind de la ideea că în fiecare individ există un potențial de creativitate. Întreaga valoare a unei scene psihodramatice constă în trăirea efectivă a scenei, continuând să fie percepută ca fictivă; scenariul rezultă din ceea ce se întâmplă atunci pe scenă, iar membrii grupului iau parte la dramele celorlalți, ajungând să-și dezvolte comportamentele și modalitățile de gândire; psihodrama își propune să ajute protagoniștii să experimenteze rolurile pe care în viața reală le-au ratat.

<sup>18</sup> Sibilla Aleramo (Alexandria, 1876 – Roma, 1960), pseudonimul scriitoarei Rina Faccio. Din operele sale, amintim: *Una donna* (1906), *Il passaggio* (1919), *Amo, dunque sono* (1927), *Il frustino* (1932), versuri: *Momenti* (1921), *Poesie* (1929), *Si alla terra* (1935), *Selva d'amore* (1947) ș.a.

autobiografice feminine din literatura italiană. Opera ilustrează muștrările scriitoarei aduse societății, cititorii putând astfel urmări suferințele și nedreptățile aduse unei ființe din punct de vedere social și o imagine a condiției femeii în secolul al XX-lea: „Și cum poate deveni o femeie, dacă părinții o dau neștiutoare, slabă, nedesăvârșită unui om care n-o primește ca pe egala sa, care uzează de dânsa ca de un obiect ce-i aparține...”<sup>19</sup>

În numărele 6 și 7 ale aceleiași reviste, Roma, din anul 1924, George Călinescu redactează un articol despre Alfredo Panzini, reluat mai târziu în „Viața literară” (anul II, nr.45, 1927, p.3). Călinescu nota drept cea mai bună scriere a autorului cartea *La lanterna di Diogene*, singura operă pe care „nu a îndrăznit să o numească roman.” Scrierea înfățișează o călătorie cu bicicleta de la Milano până la o mică localitate de pe țărmul Adriaticii, Bellaria, spațiu ales de scriitor ca loc de odihnă după un întreg an școlar, autorul însuși fiind profesor. Observațiile lui George Călinescu anticipează spiritul critic pe care îl deține și îl va îmbunătăți mai târziu prin creațiile sale: „frazele se succed pedant și simetric, iar asprele citate latine taie armonia italiană ca o nua lovind în catedră”. Pentru George Călinescu, tehnica folosită de scriitor este „deloc subiecte, deloc acțiune”, iar asupra stilului remarcă „o atitudine hotărâtă” și o „înviorătoare nuanță lirică.”

Ca noutate a lui Panzini, Călinescu observă cărturărismul, pentru autor viața fiind o retrăire a literaturii: literatura și istoria se topesc într-o singură realitate, într-o singură fantomă a trecutului. De asemenea, îl vede pe autor mai rafinat, dând dovadă și de o mare emotivitate.

În numărul IV al revistei Roma din 1924, George Călinescu ne prezintă portretul lui Adolfo de Bosis, poet italian din epoca dannunziană, aproape necunoscut pentru străini, iar “în gura italienilor a fost aruncat abia după moartea sa”<sup>20</sup>. Călinescu era de părere că sufletul lui de Bosis se îndreapta mereu către frumos, fiind liber de preocupările materiale. Spre exemplu, aflăm că în 1895 își risipește averea pentru a scoate o revistă literară ilustrată de pictorul Giuseppe Cellini. În paginile revistei aveau să apară *Le vergini delle rocce* de D Annunzio, *Itinerario verso i paesi dell Etiopia* de E. Scarfoglio, *Poemi conviviali* de G. Pascoli.

Prin discreția sa, De Bosis nu s-a putut bucura de gloria publicului, rămânând în umbră. Ruinat din punct de vedere financiar, încearcă să se restabilească propunându-și să-l interpreteze pe Shelley, deoarece “lustruia traducerea în minte în fiecare moment”. Deși a tradus mult, a publicat puțin: *I Cenci*, *Il Prometeo*, *La Maschera dell Anarchia*. Ca poet original rămâne prin volumul *Amori ac silentio sacrum*, însă, fiind o persoană retrasă și discretă, cu greu își va afișa creațiile, astfel textele fiind împiedicate să pătrundă în sufletul cititorilor. George Calinescu remarcă faptul că inspirația lui De Bosis oscilează între cele două mari figuri ale epocii: D Annunzio și Pascoli. Opera lui va rămâne “răsunetul muzical al unui suflet însetat de frumos, un temperament mai degrabă poetic decât creativ”<sup>21</sup>.

De Bosis reușește să-și rezume singur năzuințele, pe care George Călinescu le amintește în articolul din revista “Roma”: “să muncești, să suferi, să iubești, să lupti, să-ți desăvârșești puterile în trudă, în avânturi, în meditație, să privești cerurile întinse de purpură și chipul copiilor tăi, să fii îndemânat la vâslă, la plug, la ascultare și la stăpânire, să potolești un incendiu, să scapi nu naufragiat, să sădești un măslin, să aperi o cauză dreaptă, să înfrânezi sau să ațâți o mulțime, să te deschizi la patimile vremii și nației tale, să te oțelești în singurătate, să înflorești în propriul vis și să crești integru și generos în tovărășia egalilor, să cunoști, să trăiești din plin curat, slobod aceasta este singura școală a Poetului, dacă poetul e menit să învețe lumii nădejdi și temeri necunoscute”<sup>22</sup>.

Fire contemplativă, numit de D Annunzio “prietenui meu cel mai de suflet pe care îl socoteam ca un maestru”<sup>23</sup>, De Bosis moare senin, evocând viața și recitând poezii, cu ochii îndreptați spre mare. Deși nu a fost un poet popular în Italia, Călinescu reușește să îi contureze un portret artistic, punând în lumină opera sa, fapt consemnat mai târziu de Mircea Eliade în “Universul literar” din 14 decembrie 1924.

În 1926, George Călinescu îi propune poetului I. Valerian, care luase conducerea săptămânalului “Viața literară”, o colaborare care i-a fost acceptată, astfel încât Călinescu avea să își înceapă activitatea la 15 ianuarie 1927. Revista inaugurează rubrica “Literatură străină”, în cadrul căreia George Călinescu va scrie de la numărul 33 (15 ianuarie 1927) până la numărul 46-50 (16 aprilie-14 mai 1927). Articolele

<sup>19</sup> George Călinescu, *Roma*, „Sibilla Aleramo. Una donna, romanzo”, anul IV, nr. 3, martie 1924, p.12

<sup>20</sup> George, Călinescu, *Roma*, „Adolfo de Bosis”, anul IV, nr. 8, august 1924, p.1.

<sup>21</sup> Idem.

<sup>22</sup> Ibidem, p.2.

<sup>23</sup> George, Călinescu, *op.cit.*, p.2.

călinesciene nu urmăreau o prezentare monografică a scriitorilor, ci constituiau recenzii ale operelor acestora, deoarece literatura italiană era “domeniul în care se putea mișca nestingherit”.<sup>24</sup>

Autorul prin care Călinescu inaugurează noua rubrică este tot Luigi Pirandello, continuând apoi cu Italo Svevo, primul autor de roman care “înfățișează analitic fără poezie și fără filosofism”.<sup>25</sup> În *Conștiința lui Zeno*, din perspectiva conștiinței, trecutul se înfățișează retrospectiv, aducând în prezent ceea ce a scăpat uitării. Zeno Cosini începe să analizeze copilăria, iubirea, căsătoria, primele trădări, pornind de la întrebări ca: “unde încetează impresiile și unde începe personalitatea mea, care este limita dintre conștiința nealterată și auto-minciună?”<sup>26</sup> Eroul începe astfel să caute o disciplină internă: notează zilnic că fumează ultima țigară, își înșală soția promițând că este pentru ultima dată. “Conștiința se minte pe ea însăși împăcând sentimente contradictorii”, nota George Călinescu, Zeno începând să considere boala “un fenomen al vieții, un agent al selecției naturale”.<sup>27</sup> *Conștiința lui Zeno* rămâne “un roman al conștiinței spectator, conturat într-un stil sobru și nepoetic, potrivit analizei minuțioase. Dacă lucrul acesta este oarecum surprinzător pentru un autor italian, lămurirea o putem găsi în ambientul setentrional, din care scriere a răsărit”,<sup>28</sup> astfel George Călinescu încheind articolul dedicat lui Italo Svevo.

Cu prea multă filosofie, cu prea puțină personalitate stilistică, Giovanni Cavicchioli<sup>29</sup> este totuși o individualitate literară pe care George Călinescu o introduce în rubrica sa “Literatura străină”. Opera *La morte nel pollaio* este considerată de George Călinescu o lucrare cu substrat filosofic, în care viața rămâne un simplu joc al fanteziei. Pentru Călinescu, Universul este o realitate permanentă sub aspecte schimbătoare, cugetarea devine tortura omului, iar durerea cugetare, amintire, filosofie; fericirea este viață, acțiune. Veronica este ființa ridicolă în fața celorlalți, dar fericită în activitatea ei de creștere de găini, singura durere pe care o încearcă fiind moartea găinilor, încetarea finalității în viața ei primitivă.

Un alt personaj este Piero Zani din *L'esperimentato*, care crede că își poate găsi liniștea în urma pierderii soției sale în încrederea permanenței sufletului. Experiența însă îi va demonstra că meditația este o “durere sterilă, că scopul existenței umane este însăși viața”.<sup>30</sup> De aceea, Călinescu alege să spună despre Cavicchioli următoarele: “ca poet e prea filosof, ca filosof e prea poet”.

În anul 1924 apare traducerea romanului *Un uomo finito*, scris de Giovanni Papini, traducere realizată de George Călinescu. La rubrica “Literatura străină” însă, George Călinescu nu vorbește despre filosoful sau prozatorul Papini, ci despre poet: “sentimentalist prin temperament, primește din mediul său florentin și din cultura clasică dialectal – tradiționalistă o anume cumpătare a fantasiei, o năzuință către forma solidă și încheiată – ideal întunecat efemer de aventura futuristă”.<sup>31</sup> George Călinescu îl vede ca pe un “spirit antologic” căruia îi lipsește abilitatea versificării. Pentru Papini, poezia devine o manifestare spirituală, aclamând elocvența, vigoarea și entuziasmul, însușiri catolice care îi îngăduie poetului să fie în relație cu divinitatea. Prin acest palier al cunoașterii, Papini va cânta în *Pane e vino* (1926) “copilăria ca vârstă a inocenței, iubirea legitimă, fetele în stil petrarchist, în mod platonice sau năzuința către o puritate infantilă evocată de primăvară (fammi tornar fanuullo in valle di risposo/quando tutto era sacro, puro e miracoloso)”.<sup>32</sup>

La Papini, totul constă într-un act de improvizație sufletească, remarcabil prin curaj și contradicție. Deși mort în Italia, Papini continuă să trăiască la noi, menționa George Călinescu în articolul din *Viața literară*: “încetând obiectul, forma rămâne inutilă pe locul bătăliei, dar devine sugestivă aiurea, unde ținta

<sup>24</sup> Ion Balu, *Opera lui G. Călinescu*, București, Ed. Libra, 2001, p.46.

<sup>25</sup> George Călinescu, *Viața literară*, “Italo Svevo”, nr. 35, 1927.

<sup>26</sup> Idem

<sup>27</sup> Idem

<sup>28</sup> Idem

<sup>29</sup> Giovanni Cavicchioli (Mirandola, 1894 – 1964) a fost un scriitor, jurnalist, critic italian care se dedică activității literare cu volumul *Palazzi incantati* (1913), publicând apoi două tragedii: *Romolo* (scrisă în 1920 și publicată în 1923) și *Lucrezia* (scrisă în 1921 și publicată în 1926). Scrie și câteva piese de teatru: *Guerino detto il Meschino* (prezentată în 1919 la Teatro dei Piccoli din Roma) și *Intellettuali* (scrisă în 1925 și prezentată în 1933). În 1933 va mai publica comedia *Rosa in fiore*, interzisă de cenzură în 1931. În 1924 îl întâlnește pe Luigi Pirandello, participând la proiectul Teatrul celor doisprezece. În 1957 primește premiul La Secchia pentru activitatea sa literară. Alte opere: *Notturmo tragico* (dramă, 1914), *La morte nel pollaio* (1926), *Le nozze di Figaro* (1932), *Parole fuggitive* (versuri, 1940), *Cantata* (versuri, 1952), *La bottega dei Gozzi. 1902-1952* (eseu, 1952), *Teatro dei semplici* (1958), *Nuove favole* (1960), *Passero solitario* (versuri postume, 1964), *Il vecchio maestro* (povestiri postume, 1964).

<sup>30</sup> George Călinescu, *Viața literară*, “Giovanni Cavicchioli”, 1927, nr.40.

<sup>31</sup> Geoge, Călinescu, *Viața literară*, „Giovanni Papini”, nr. 37, 1927.

<sup>32</sup> Idem.

este un element abstract<sup>33</sup>. Putem remarca și un Papini pamfletar, care îmbracă o impertinență mai mult ștregăreață decât ironică. Spre exemplu, cu privire la volumul Stroncature afirmă: “Am intitulat acest volum Stroncature pentru motive mai ales comerciale, fiindcă această vorbă atrage mai ușor răutatea și curiozitatea oamenilor care, din gustul de a te auzi cum ocărăști pe unul, sunt în stare să învingă infama zgârcenie și să cheltuiască o liră pentru o carte”.<sup>33</sup>

O altă imagine din literatura italiană pe care George Călinescu o evocă la rubrica “Literatura străină” este Ferdinando Paolieri<sup>34</sup>, născut la Florența, un poet singuratec în ale cărui scrieri găsim zugrăvite tablouri de natură sălbatecă și tristă, păduri fantastice, animale enigmatice, oameni sălbăticiți. Viața imaginată de Paolieri constă în amalgamul dintre om și animal în mijlocul naturii (Astuzia, Il vento, Lo spozalizio di Fiamma ecc.). Din operele sale desprindem capacitatea sa de a ilustra frumusețea vieții animale și de a descoperi în ochii sălbăticiunilor un suflet vrednic de simpatia noastră. Calinescu reușește să facă o paralelă literară, găsim afinități între Paolieri și Mihail Sadoveanu: amândoi “simpatizând” cu omul primitiv și cu animalul, lăsând pe om să vorbească de la sine, spontan, continuând parcă ideea care plutește în aerul înconjurător. Se remarcă același procedeu de a contopi natura cu trăirile sufletești ale fiecărui individ. Cu Paolieri, George Călinescu avea să înceteze temporar colaborarea cu “Viața literară”, rubrica fiindu-i încredințată lui Alexandru Claudiu, care își va prelua subiectele din literatura franceză.

Întocmind acest mic medalion de personalități italiene, George Călinescu reușește să promoveze într-o manieră originală cultura poporului italian pe pământ românesc, după încercările lui Ion Heliade Rădulescu și Gheorghe Asachi. Fiind prezentată o perioadă scurtă de creație (1921-1927), se poate remarca formarea viitorului critic literar, articolele sale constituind lansări pe apele învolburate ale criticii literare. Spiritul critic remarcat încă din primele articole publicate în 1921, se va îmbunătăți în următorii ani, ajungând în cele din urmă să atingă apogeul prin lucrarea de căpătâi *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ceea ce avea să îl facă să devină criticul absolut.

## Bibliografie

### Opere

CĂLINESCU, George, articole publicate în revista “Roma” (1921-1927)

CĂLINESCU, George, articole publicate în revista “Viața literară” (1927)

### Bibliografie critică

BALU, Ion, *Opera lui G. Călinescu*, Editura Libra, București, 2001

BURCEA, Carmen, *Ramiro Ortiz*, Editura Noua Alternativă, București, 2004

MECU, Nicolae, *George Călinescu. Publicistică*, București, Ed. Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2012.

---

<sup>33</sup> Idem.

<sup>34</sup> Ferdinando Paolieri (Florența 1878 – 1928) a fost poet, pictor, jurnalist, scriitor italian. Dintre operele sale, amintim: *Novelle toscane* (1913), *Novele selvagge* (1918), *Novele incredibili* (1919), *Uomini e bestie* (1920), *Il libro dell'amore* (1920), romane, comedii.

# CONCEPTUL DE MIMESIS LA PLATON ȘI ARISTOTEL

Maria BOGHIU

## Considerații preliminare

Legătura unei opere cu mediul și societatea care i-au dat naștere se dovedește a fi deja o presupuziție a teoriilor noastre critice, cu toate că au existat și gânditori care au postulat perfectă independență a operei de artă de autorul sau de societatea și mentalitatea epocii în care respectiva operă a fost creată<sup>1</sup>. Consider, însă, că, pentru a ne putea apropia într-o oarecare măsură de adevăratele semnificații ale unui text, nu putem trece cu vederea sistemul de idei și de valori la care se raportau autorul și contemporanii săi, tradiția în care scriitorul se înscrie sau, dimpotrivă, de care se străduiește să se distanțeze. Așa cum susțineau adepții teoriei polisistemului, autorul se află ”încătușat” într-un fel de ”cușcă” a ideilor, a mentalităților, a valorilor și a atitudinilor unei epoci față de care se definește pozitiv sau negativ, fie acceptându-le și promovându-le, fie renegându-le sau amendându-le<sup>2</sup>.

Putem înțelege, așadar, că acest lucru le creează nu puține probleme exegeților de opere moderne, deoarece în spatele unei opere contemporane se ascunde, de fapt, o lungă tradiție deloc ușor de urmărit până la capăt: și este suficient să ne amintim câte referințe culturale identificăm în operele lui Umberto Eco. Am fi, poate, ispitiți să credem că de această problemă nu sunt amenințați exegeții operelor antice, din moment ce tradiția anterioară acestora este în mod considerabil redusă, în general pentru că operele respective nu ni s-au păstrat. Însă faptul că nu ni s-au păstrat nu înseamnă și că nu au existat sau că nu au circulat în formă orală, fiind cunoscute celor din respectiva societate; și nu sunt deloc puține trimiterile pe care le face Aristotel în *Poetica* sa la compoziții poetice care nu au ajuns până la noi.<sup>3</sup>

De aceea, consider oportun, pentru a vedea cum este tratată problematica mimesis-ului în cadrul a două mari opere ale Antichității grecești, așa cum sunt *Poetica* și *Republica*, să întreprindem un excurs, fie el și unul extrem de succint, în mentalitatea și schemele conceptuale ale lumii antice, oprindu-ne în principal asupra condiției și a statutului poetului în civilizația greacă.

## Creația poetică între inspirație și meșteșug

Un loc comun, atunci când se vorbește despre primordiile literaturii europene, este acela de a-l considera pe Homer drept părintele creației poetice din spațiul cultural european, de a vorbi despre el, așadar, ca despre cel dintâi care ne-a lăsat două opere consistente, complexe, cu o viziune și cu o metodă proprii, și ca despre cel care a realizat astfel trecerea de la literatura cu caracter ritualic, produsă *ad hoc*, pentru o anumite ceremonie religioasă, înspre literatura așa cum suntem obișnuiți să o percepem noi astăzi. A fost, însă, Homer un poet ”autonom”, și-a perceput el creația ca independentă de tradiția și de religia și riturile Greciei antice? S-au avansat chiar teorii<sup>4</sup> care au mers până la a nega existența lui Homer ca

<sup>1</sup> Cfr. Diego Lanza, *Introduzione alla Poetica di Aristotele*, în Aristotel: *Poetica*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 1990 (1987), p.95.

<sup>2</sup> Georgiana Lungu-Badea, *Tendințe în cercetarea traductologică*, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2005, p. 35.

<sup>3</sup> De pilda, tragedia *Lynceu* a lui Theodectes din Phaselis, de care vorbește Aristotel în cap. XI al *Poeticii*, și multe alte opere antice care nu au ajuns până la noi.

<sup>4</sup> Despre Homer și caracterul neverosimil al unui geniu poetic unic în operele sale vorbește Giambattista Vico, în cartea a III-a a lucrării sale, *Principii di Scienza Nuova*.



personalitate în sine, văzând mai degrabă în cele două epoei producții colective, iar în bardul grec o figură legendară. Să nu ne adâncim, însă, în astfel de dezbateri, ci să ne limităm mai bine la a constata că, într-un anumit moment al istoriei lor, grecii au produs aceste două epoei pe care le cunoaștem noi astăzi și să ne slujim de acestea pentru a vedea, foarte pe scurt, care era statutul poetului și, implicit, al poeziei în sens de creație artistică, pentru a putea înțelege rațiunile pentru care mimesis-ul este văzut în chip diferit la Platon și Aristotel.

E deja celebru începutul Iliadei: ”Cântă-mi, zeiță, mânia ce-aprinse pe-Ahil Peleianul...”<sup>5</sup>. Homer, deci, și după el o întreagă pleiadă de poeți, dedică versurile de început unei invocații către Muză. Concepția noastră modernă asupra Muzelor ne-a obișnuit, probabil, să le privim mai degrabă ca simboluri decât ca ființe, mai curând deci ca abstracțiuni ce personifică inspirația poetică. Nu trebuie să uităm, însă, că în mitologia clasică Muzele au un statut bine determinat: sunt divinități (și ca atare le tratează Homer: ”cântă-mi, zeiță...”), fiicele Mnemosinei, așadar ale Memoriei, care îl însoțesc în Parnas pe zeul Apollo, inspiratorul poeziei și al cântului armonios. Ceea ce înseamnă că bardul care își înstrunează lira pentru a pune în vers și muzică anumite fapte glorioase își începe demersul cu un fel de rugăciune.<sup>6</sup> *Mutatis mutandis*, tocmai aceasta era funcția inițială a invocației către Muză: funcția pe care o are rugăciunea adresată divinității la începutul unui demers, în cazul de față artistic. O dovadă în acest sens ne-o oferă, peste veacuri, poeții care păstrează ideea de ajutor divin la începutul unei opere, transferând însă totul în sfera creștină. Să ne gândim, bunăoară, la Torquato Tasso și la prologul său la *Ierusalimul eliberat: O Musa, tu, che di caduchi allori/ non circondi la fronte in Elicona/ ma su nel Cielo infra i beati cori/ hai di stelle immortali aurea corona*<sup>7</sup>. Aici locul Muzei păgâne este luat de Fecioara Maria, de aceea poetul ține să accentueze că divinitatea care-i inspiră versurile nu-și mai are sălașul în Helicon, ci în ceruri, printre corurile spiritelor din Paradis. Se schimbă, așadar, coordonatele, divinitățile lumii antice lasă locul realităților lumii creștine, însă ideea de invocație a ajutorului divin răzbate atât la Homer, cât și veacuri mai târziu la Tasso sau Pulci<sup>8</sup>.

Faptul că regăsim aceeași funcție a invocației către divinitate la Homer și la continuatorii săi de peste secole nu ne îndreptățește, însă, să tragem concluzia că această tradiție s-ar fi transmis până la noi neîntreruptă, lipsită de cezuri, de sincop. Dimpotrivă, un contraexemplu ni-l oferă tot lumea antică, de data aceasta Vergiliu, care, în epoca augusteică, nu pare a mai percepe invocația către Muză drept o componentă cu caracter religios—drept o rugăciune către divinitate—ci, mai degrabă, drept o convenție stilistică. Și, într-adevăr, dacă privim incipitul Eneidei, observăm de îndată cât de mult s-a modificat statutul poetului. Dacă la Homer și la alți poeți timpurii ai Eladei figura poetului era mai curând inspirată de către divinitate, era, întrucâtva, comparabilă cu figura profetului sau a vizionarului căruia i se descopereau realități la care omul obișnuit nu avea acces, la Vergiliu rolul Muzei nu mai este acela de divinitate inspiratoare, ci, mai degrabă, de auxiliu, de sprijin, de ajutor<sup>9</sup>. Homer nu afirmă nicăieri că ar fi el cel care cântă isprăvile aheilor sau pe cele ale lui Odiseu, ci, dimpotrivă, Muza, divinitatea, este cea care deține rolul activ, pe când bardul i se supune ca sub un imbold de nestăvilit. În cântul al VIII-lea din *Odiseea*, în descrierea lui Demodocus, se spune în mod explicit că asupra lui zeul revărsase darul de a cânta în chipul cel mai dulce; bardul, deci, este văzut mai degrabă ca instrument al unei voințe supranaturale decât ca artizan autonom al propriei creații<sup>10</sup>. În schimb, Vergiliu, în incipitul *Eneidei*, nu mai percepe lucrurile în același mod; într-adevăr, el se vede pe sine drept autor activ, de aceea și folosește persoana I: *Arma virumque cano*<sup>11</sup>, ”cânt faptele de arme și pe bărbatul...”. Invocația către Muză apare și la Vergiliu, însă abia după ce acesta și-a expus deja proiectul epopeii, ca un adevărat artizan care are în minte structura obiectului pe care-și propune să-l realizeze. Muza are aici rolul de auxiliu, de ”pro-memoria”: ea îi amintește poetului pricina tribulațiilor lui Enea (*Musa, mihi causas memora, quo numine laeso...*<sup>12</sup>); este mai degrabă un artificiu stilistic, o convenție a genului epopeii deja consacrat de tradiția antică și la care Vergiliu aderă fără a-și însuși însă și caracterul profund

<sup>5</sup> Homer, *Iliada* I, 1 (trad. românească de George Murnu).

<sup>6</sup> Penelope Murray, *Poetic Inspiration in Early Greece*, în Andrew Laird (ed.), *Ancient Literary Criticism. Oxford Readings in Classical Studies*, Oxford University Press, Oxford, 2006, p.41.

<sup>7</sup> Torquato Tasso, *Gerusalemme Liberata*, canto I, ottava II, vv.1-4..

<sup>8</sup> Cfr. Luigi Pulci, *Il Morgante*, canto I, ottava II, vv.1-8.

<sup>9</sup> Eugen Cizek, *Istoria literaturii latine*, Societatea ”Adevărul” S.A., București, 1994, p.270.

<sup>10</sup> Penelope Murray, ”Poetic Inspiration in Early Greece”, în *op.cit.*, p.41.

<sup>11</sup> Vergilius, *Eneida*, I, 1.

<sup>12</sup> Vergilius, *Eneida*, I, 8.

ritualic și religios pe care această invocație o avea la începuturi. De altfel, invocații către zeități<sup>13</sup> găsim și la Lucrețiu, în *De Rerum Natura*, unde însuși conținutul ideatic ne îndreptățește să credem că autorul poemului nu avea în minte o funcție religioasă a invocației, ci o utiliza ca simplă convenție literară. *Si licet*, s-ar putea face o paralelă între modul în care această invocație autentic religioasă și-a pierdut treptat caracterul de sacralitate, odată cu schimbarea statutului poetului, și modul în care în limba contemporană sunt, de multe ori, utilizate expresii ce formal trimit la sfera sacrului, însă din punct de vedere semantic nu mai sunt folosite conștient de vorbitori cu această funcție (și mă refer la expresii pe care le regăsim în toate limbile, precum ”Doamne sfinte!”, ”Oddio!”, ”Dios mio” și așa mai departe).

În lumea Greciei antice, însă, poetul pare să fi avut un rol comparabil cu cel al profetului sau al vizionarului capabil să intre în contact cu realități supranaturale, să comunice, deci, cu divinitatea, ieșind, într-un fel, din sine însuși. Aceasta, cel puțin, este imaginea pe care ne-o oferă Platon, în *Republica*, dar și într-un alt dialog socratic, și anume în *Ion*. Acolo, versatilitatea poetului care-l interpretează pe Homer și care își schimbă starea în funcție de emoția pe care o transmit versurile cu pricina este comparată de Socrate cu o *mania*, cu un fel de nebunie (nu degeaba se numea *mantică* arta interpretării oracolelor). Socrate îl întreabă pe Ion, personajul eponim al dialogului: ”Când recitezi frumos versuri epice și faci cea mai puternică impresie asupra spectatorilor (...) ești tu atunci în toate mințile, sau îți ieși din fire, pe când sufletul tău inspirat dănuiește pe lângă scenele pe care le recitezi?”<sup>14</sup>. Și tot Socrate, în același dialog, mai spune că poezii ”produc operele lor de artă (...) nu datorită meșteșugului, ci inspirației divine, și fiecare e în stare să creeze o operă frumoasă numai în direcția în care îl inspiră Muza. (...) În celelalte privințe oricare din ei e slab. Căci operele lor nu-s datorite artei, ci puterii divine. (...) Zeul le ia mințile și se servește de ei ca de niște slujitori, prooroci și tâlmaci divini.”<sup>15</sup>

### Conceptul de mimesis la Platon

Nu e de mirare, așadar, că Platon decide să-i alunge pe poeți din cetatea ideală pe care personajele sale încearcă să o construiască. Să ne amintim, pentru început, că scopul primordial al discuției pe care o poartă Socrate, Glaucon și Adeimantos (frații lui Platon), Polemarh și Cefalos și alte câteva figuri în casa lui Cefalos din Pireu îl reprezintă căutarea dreptății. Cefalos, Polemarh, Trasimah, apoi, pe rând, Glaucon și Adeimantos oferă varii definiții ale dreptății pe care Socrate, prin metoda sa caracteristică, le examinează, determinându-i pe interlocutorii săi să accepte consecințele ce decurg din afirmațiile lor și, de cele mai multe ori, să revină asupra celor spuse, corectându-se sau mărturisind că problema se dovedește mult mai spinoasă decât părea la început.

În cartea a III-a a Republicii, însă, Socrate și Glaucon nu mai poartă o discuție de tip ”negativ”, mai precis Socrate nu mai încearcă să demonteze niște afirmații ale interlocutorului, ci, lucru inedit, inițiază un demers ”pozitiv”, construiește, deci, alături de Glaucon, o cetate ideală, în care fiecare individ are un rol al său bine determinat și pe care nu-l poate abandona sau nu-l poate combina cu alte îndeletniciri, dacă nu vrea să dăuneze eficienței ansamblului, cetății întregi. După ce Glaucon, în conformitate cu uzanțele epocii sale și, probabil, cu standardele de viață de la Atena, îi atrage atenția lui Socrate că acești ipotetici cetățeni nu au nevoie numai de mijloacele necesare subzistenței, ci și de ceea ce am numi astăzi ”facilități” sau ”beneficiile civilizației”, mai precis veșminte alese, parfumuri, lux, bijuterii și așa mai departe, Socrate observă că acest lucru conduce, în mod inevitabil, la sporirea numărului de cetățeni (cineva trebuie să producă acele lucruri), și, deci, la o mai mare nevoie de spațiu și de resurse. Apare astfel necesitatea războiului și a apărării și, implicit, a formării războinicilor desăvârșiți, care să se dedice întru totul acestei îndeletniciri, dar care, totodată, să fie și niște buni cetățeni.

Este punctul care declanșează discuția despre educația cetățenilor. Pentru a fi eficientă, educația războinicilor desăvârșiți trebuie să formeze atât corpul, cât și spiritul, prin exerciții fizice cel dintâi, iar cel din urmă prin ”muzică” sau ”artă a Muzelor”, termen care, însă, are un înțeles mai larg, incluzând și miturile, povestirile, într-un cuvânt ceea ce am numi *literatură*. Socrate afirmă că există mituri care ”mint

<sup>13</sup> Lucretius, *De Rerum Natura*, I, 1-2: ”Aeneadam genetrix, hominum divomque voluptas./alma Venus...”.

<sup>14</sup> Platon, *Ion*, trad. românească de Ștefan Bezdechi, în Dialoguri, Cultura Națională, București, 1922, p.234.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p.232.

prost”<sup>16</sup>, mai precis îi acuză pe Homer și pe Hesiod că zugrăvesc lucrurile pe care le zugrăvesc în chip foarte diferit față de realitate. Istorisirile înfricoșătoare despre începuturile lumii și despre modul în care Uranus și-ar fi devorat propriii copii, sfârșind apoi ucis chiar de fiul său, Cronos, precum și alte mituri care-i pun pe zei într-o lumină cel puțin neverosimilă, dacă nu chiar vrednică de râs, trebuie, după spusele lui Socrate, interzise în această societate ideală, deoarece nu-i îndeamnă la nimic bun pe cetățeni, dimpotrivă, le inculcă ideea că astfel de fapte, de vreme ce și zeii le-au săvârșit, sunt cu totul îngăduite.

Nu este deloc întâmplător faptul că, atunci când vorbește despre poeți și despre rolul lor în cetate, Platon se exprimă în termeni programatici: poezii *trebuie* să cânte lucruri vrednice de a fi cântate, *trebuie* să urmeze linia ideală, *trebuie* să nu înfățișeze lucruri necuviincioase sau nefolositoare—în toate aceste cazuri verbul utilizat de Platon este *dei*, ”trebuie”, ”este necesar”. Această modalitate deontică indică în mod clar faptul că pentru Platon arta creației, poetica, poezia, nu trebuie să se bucure de autonomie, de libertate, ci, dimpotrivă, trebuie subordonată idealului de moralitate promovată de cetate. Mai departe, Platon afirmă: cuvintele mincinoase sunt numai o *imitație* (*μίμημα*) a ceea ce se petrece în suflet, dar această imitație poate fi utilă în anumite circumstanțe. Și explică în continuare această idee ce apare întrucâtva prolixă la prima vedere: de vreme ce nu știm cum au stat cu adevărat lucrurile în privința întâmplărilor din mituri, dar știm, bunăoară, că divinitatea nu poate fi altfel decât bună, virtuoaasă și dătătoare de bine, e plauzibil și e de folos să creăm un mit în care zeii să apară într-o astfel de lumină, însă nu e nici verosimil și e chiar dăunător să creăm mituri în care zeilor să le fie atribuite acțiuni sau fapte deloc demne de natura lor. De aceea, Socrate își permite să-l sancționeze pe Homer pentru cele povestite despre zei în poemele sale.

Un aspect demn de luat în considerare în analiza mimesis-ului la Platon este raportul acestuia cu ideea de plăcere estetică pe care o produce arta. Platon nu neagă nicăieri faptul că mimesis-ul desfată, produce plăcere ascultătorului. Mai mult, în cartea a X-a a *Republicii*, afirmă că vraja și farmecul poeziei nu sunt deloc de disprețuit; Socrate i se adresează lui Glaucon cu această întrebare-avertisment: ”Oare, prietene, nu ești și tu fermecat de poezie, mai cu seamă când o privești la Homer?”<sup>17</sup>, arătând, mai departe, că oricât de mare ar fi vraja acesteia, adevăratul înțelept nu trebuie să se lase cuprins în mrejele ei pentru a nu se îndepărta de scopul ultim, acela de a căuta adevărul și dreptatea și de a le cultiva în ”cârmuirea sufletului său”<sup>18</sup>. Atitudinea lui Platon în acest fragment seamănă cu aceea a lui Cato din *Purgatoriul* dantesc, care, văzând spiritele vrăjite de frumusețea cântecului lui Casella, le muștră pentru că au uitat scopul călătoriei lor, acela al ispășirii greșelilor din viața pământească și al apropierii treptate de Paradis<sup>19</sup>. Oricât de fermecătoare ar fi arta, pare a spune Platon, înțeleptul trebuie să o respingă dacă aceasta nu-i aduce vreun folos, ba chiar îl îndepărtează de căutarea și cultivarea virtuții.

După ce examinează ceea ce trebuie sau nu trebuie spus despre oameni și zei (*dictum*-ul, ca să folosim un termen din teoria critică a genurilor), Platon afirmă că trebuie să ne dedicăm atenția și felului în care spunem acele lucruri (ceea ce ar corespunde *modus*-ului). Ar exista, conform lui Platon, trei feluri de reprezentare, trei feluri de expresie: narațiunea simplă, atunci când vorbește poetul; narațiunea mimetică, în tragedie, unde poetul lasă loc personajelor ce acționează; și narațiunea mixtă, în care poetul se identifică unuia dintre personajele sale și încearcă să-și convingă receptorii că este altcineva. Dar—și aici Platon ne reamintește o idee pe care o enunțase anterior—dacă acceptăm că fiecare om, fiecare cetățean poate și *trebuie* să realizeze cum se cuvine o unică acțiune, atunci în mod necesar va trebui să imite acel și numai acel tip de acțiune, pentru că imitația—Platon nu tăgăduiește rolul educativ al mimesis-ului, dar observă dublul său tăiș—imitația se poate transforma în obicei genuin, în deprindere. Și ca acea deprindere să fie una de folos, trebuie suprimate creațiile artistice care nu corespund acestui țel.

Mai mult decât atât, Platon, tot în cartea a III-a a *Republicii*, realizează o bipartiție a genurilor în funcție de proporția dintre mimesis și narațiune: există, așadar, un gen superior, în care regăsim mai mult narațiunea decât imitația (pentru că autorul ideal socotește lucru nedemn să imite orice fel de oameni), și un gen inferior, în care mimesis-ul predomină (iar poetul nu socotește lucru nedemn să imite atâtea feluri

<sup>16</sup> ”quando uno non bellamente mentisca”; Platone, *La Repubblica*, trad.it. Francesco Gabrielli, Biblioteca Universale Rizzoli-Fabbri Editori, Milano, 2000 (1981), vol.1, p.69.

<sup>17</sup> ”E che, amico, non ne sei forse affascinato anche tu, soprattutto quando lo contempi in Omero?”; Platone: *La Repubblica*, ed.cit., vol.2, p.365.

<sup>18</sup> ”il governo dell’anima sua”; Platone, *La Repubblica*, ed.cit., vol.2, p.366.

<sup>19</sup> Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, *Purgatorio*, II, vv. 120-123.

diferite de oameni). Această bipartiție se transformă rapid într-o tripartiție, în sensul în care Platon afirmă și existența unui gen mixt.

În cartea a X-a a *Republicii*, Platon reia discuția despre mimesis și despre artă, introducând ideea formelor pure care există într-o lume hiperuranică, și care sunt, întrucâtva, tiparele oricărui lucru ce ne înconjoară. Realitatea pe care o vedem noi ar fi, așadar, o copie a lumii ideilor, iar artizanii diferitelor obiecte—meșteșugarii—ar fi niște imitatori ai acestor idei primordiale. Un pictor sau un poet, prin urmare, care ar încerca să imite, prin arta lor, ceea ce văd, obiectele sau ființele din jurul lor, ar realiza astfel o copie a copiei, așadar s-ar îndepărta încă și mai mult de original, de Ideea pură din mintea divinității. Și este o îndepărtare de adevăr cu atât mai mult cu cât poetul sau pictorul nu au cunoștință de modul în care oamenii se folosesc de obiectele pe care le reprezintă ei; această competență nu o au nici meșteșugarii, ci numai cei care dețin arta respectivă, de pildă cântărețul din flaut știe cum să se slujească de instrument, pe când meșteșugarul care îl produce—nu, și cu atât mai puțin pictorul sau poetul care l-ar reprezenta.

Însă alungarea poezilor din cetate și, implicit, condamnarea mimesis-ului, se fundamentează și pe efectul pe care îl au creațiile artistice asupra spectatorilor. Este, cred, oportun să ne amintim ce spunea Ion, personajul eponim al altui dialog platonician; la spusele lui Socrate, cum că ”pe mulți din spectatori îi faceți să pătească la fel cu voi”<sup>20</sup>, cu alte cuvinte să experimenteze stări departe de echilibrul și armonia înțeleptului, Ion confirmă că lucrurile stau chiar așa: ”De sus, de pe tribună, îi văd de atâtea ori plângând sau încruntându-se ori minunându-se rînd pe rînd, de cele recitate”<sup>21</sup>. Și în cartea a X-a a *Republicii* Socrate evidențiază același efect al poeziei: ”Ne bucurăm de arta poezilor și-i urmărim uitând de noi înșine, și ne facem părtaş acelor pasiuni, laudându-l într-adevăr ca pe un poet de seamă pe acela care reușește mai desăvârșit să ne facă să ne simțim astfel”<sup>22</sup>. Dar, observă mai departe Socrate, când avem noi înșine un necaz sau o durere, socotim lucru vrednic de dispreț să ne manifestăm în public emoțiile, preferând să ne menținem calmul și echilibrul sufletesc în pofida simțămintelor ce ne tulbură sufletul. Acest lucru înseamnă că noi înșine socotim controlul rațiunii ca pe ceva demn de a fi cultivat, pe când poezia și creațiile literare se adresează părții apetente a sufletului, aceluși colț obscur al trăirilor și pulsațiilor primitive, care ies de sub controlul rațiunii. Imitația, deci, hrănește aceste pulsuni, în loc să le suprimă, le oferă cadrul propice spre a se dezvolta, împiedicând astfel cultivarea echilibrului și a virtuții în om. Un motiv în plus pentru a alunga poezia din cetate.

### O schimbare de perspectivă la Aristotel

Discipol al lui Platon, Stagiritul ne oferă, în *Poetica*—scriere lapidară, sub forma unor note de curs destinate a fi completate de explicații în cadrul unor lecții publice—o viziune diferită, chiar opusă celei prezentate de maestrul său. Presupoziția fundamentală a celor două viziuni este aceea că orice operă de artă se bazează pe imitație, pe mimesis, iar asupra acestui aspect cei doi filosofi concordă. Aristotel, însă, duce mai departe raționamentul și ajunge la concluzia că imitația este ceva înnăscut, ba mai mult, este o trăsătură specifică omului și numai lui. Învățăm, deci, prin imitație, încă din primii ani ai vieții, iar imitația ne face plăcere. Putem identifica aici, *in nuce*, trăsăturile fundamentale ale operei de artă: *docere* și *delectare*, să instruiască și să desfete, trăsături care vor rămâne aceleași pentru toată tradiția culturală grecească și pentru poezii ce se vor revendica de aici (de la Horațiu până la clasicismul francez).

Opera de artă este, deci, mimesis, imitație, iar imitația este ceva înnăscut și care are două mari virtuți: ne instruiește (învățăm prin imitație) și ne produce plăcere (ne desfată).<sup>23</sup> Ceea ce revine la a spune că opera de artă este o formă de cunoaștere. Dar acest lucru comportă și o schimbare fundamentală de paradigmă în privința rolului poetului. Într-adevăr, dacă imitația este ceva înnăscut, atunci toți oamenii au în ei germenii poeziei, iar bardul, aedul, nu mai este un instrument pasiv care iese din el însuși pentru a se lăsa cuprins de spiritul zeului ce-i inspiră ce să grăiască. Poetul, spune Aristotel, alege ce subiect să trateze (*dictum*-ul, dacă vrem să folosim din nou un termen specific teoriei critice) și în ce mod să-l trateze

<sup>20</sup> Platon, *Ion*, ed.cit., p.235.

<sup>21</sup> *Ibidem*

<sup>22</sup> ”Noi ne godiamo e li seguiamo con abbandono di noi stessi, e partecipiamo a quella passione, e lodiamo sul serio come buon poeta chi ci ponga massimamente in tale stato d’animo”(Platone, *La Repubblica*, ed.cit., vol.2, p.363).

<sup>23</sup> Aristotel, *Poetica*, IV.

(*modus*) nu inspirat de vreo forță supranaturală, nu în afara voinței sale proprii, ci din necesitate (*ananke*), în baza predispozițiilor firii sale.

Aristotel procedează metodic și destul de meticulos, în ciuda neconcordanțelor, golurilor sau stilului lapidar și expeditiv, specific unor scrieri cu un profund caracter provizoriu, de ”note de curs” destinate a fi completate în cadrul expunerilor orale. El spune că genurile (sau speciile, cum le-am putea numi astăzi) sunt toate forme de imitație, însă se disting între ele în baza a trei criterii principale: mijlocul prin care se realizează imitația (cu ce anume?), obiectul imitației (ce anume imităm?) și modul în care se realizează imitația (cum imităm?)<sup>24</sup>.

Primul criteriu, cel al mijloacelor imitației, îi permite lui Aristotel să diferențieze creațiile care se slujesc doar de ritm (dansul), de muzică și ritm (cântecul din flaut), de cuvinte (creațiile în versuri și nu numai) și, în sfârșit, cele care se folosesc de toate aceste mijloace (iar acestea sunt creațiile dramatice).<sup>25</sup>

Cel de-al doilea criteriu, al obiectului imitației, introduce o idee fundamentală pentru concepția aristotelică asupra artei: imităm acțiuni, mai bine spus oameni în acțiune, iar acești oameni pot fi asemenea nouă, mai buni sau mai răi decât suntem noi. Tragedia—în care Aristotel include și epica, deci și pe Homer—imită oameni superiori sau asemenea nouă, pe când comedia—a cărei tratare într-o prezumtivă carte a doua a *Poeticii* nu ni s-a păstrat—imită oameni mai puțin buni decât noi. ”Bun” nu are (numai) înțeles valoric, ci (și) înțelesul de ”serios” (*spoudaios*), ”cu o anumită ținută morală”, ”care nu stârnește râsul”.<sup>26</sup>

În sfârșit, cel de-al treilea criteriu, al modului în care se realizează imitația, permite o ulterioară clasificare a poeziei: ar exista, așadar, o poezie dramatică (în care mimesis-ul este preponderent) și o poezie diegematică (narativă), după cum arătase, de altfel, și Platon.<sup>27</sup> Pentru Aristotel, însă, creația în care predomină mimesis-ul este superioară. Combinând ultimele două criterii, obținem o schemă precum cea din Tabelul nr. 1.:

	TRAGEDIE	COMEDIE	EPICĂ
ETICITATE (psj.demne de laudă: + psj.demne de răs: —)	+	—	+
MIMETICITATE (creație dramatică: + creație diegematică: —)	+	+	—

Tabelul nr.1<sup>28</sup>

Pentru Aristotel, forma care îmbină caracterul mimetic și cel etic (++) , mai precis tragedia, este forma superioară de artă deoarece realizează în modul cel mai desăvârșit potențialitățile artei poetice. Observăm că Aristotel nu vorbește despre o poezie diegematică în care personajele să stârnească râsul (o formă de tipul — —): fie nu exista, fie nu o considera demnă de a fi tratată<sup>29</sup>.

Sunt de părere că merită să ne oprim, fie și succint, asupra tratării tragediei, de vreme ce Aristotel o consideră forma superioară a creației artistice. Voi aminti doar cele șase componente ale tragediei în viziunea lui Aristotel (subiectul, caracterele, limba, judecata, elementul spectaculos și muzica<sup>30</sup>), fără a mă adânci în tratarea lor amănunțită, întrucât consider mult mai relevantă o discuție asupra efectelor pe care tragedia le determină în sufletul spectatorului. După cum am văzut la Platon, poeții erau acuzați că imprimă spectatorilor niște stări departe de armonie și echilibru, făcându-i să plângă sau să-și iasă din fire, după cum cele povestite îndemnau la o reacție sau la alta. Și dacă ne amintim de reacția lui Ulise în *Odiseea*, când ascultă relatarea unei disensiuni dintre el și Ahile din gura lui Demodocus, observăm cum stăpânirea de

<sup>24</sup> Cf. Diego Lanza, ”Introduzione...”, *ed.cit.*, p.24.

<sup>25</sup> Aristotel, *Poetica*, I.

<sup>26</sup> Cf. Diego Lanza, ”Introduzione...”, *ed.cit.*, p.25.

<sup>27</sup> Aristotel: *Poetica*, III; Diego Lanza, *op.cit.*, p. 25.

<sup>28</sup> Schema adaptează numai formal (d.p.d.v.al configurației) figura propusă de Diego Lanza în *Introducerea sa la Poetica* lui Aristotel, *ed.cit.*, p. 25.

<sup>29</sup> Cf. Diego Lanza, ”Introduzione...”, *ed.cit.*, p.25.

<sup>30</sup> Așa cum au fost ele consacrate de traducerea românească a *Poeticii* de către D.M.Pippidi.

sine cedează în fața farmecului lirei poetului, făcându-l, chiar și pe un războinic încercat precum Ulise, să fie mișcat până la lacrimi de cele auzite<sup>31</sup>.

Aristotel identifică și el două efecte particulare ale tragediei, însă nu se limitează la o constatare rece, obiectivă, ci imprimă acestor efecte un caracter programatic, arătând că o tragedie bună trebuie să mizeze pe aceste două trăsături; ea trebuie, așadar, să inspire milă și frică<sup>32</sup>, spune Aristotel, nuanțând exprimarea printr-o explicație. Din ce cauză produce tragedia milă în sufletul spectatorului? (Al spectatorului, dar și al cititorului, de vreme ce Aristotel consideră elementul scenic extrinsec artei poetice.). Receptorul observă că personajele tragediei sunt oameni aleși, oameni virtuoși, care ori îi seamănă, ori îi sunt superiori; de aceea, se identifică acestora și îi este milă de ei, deoarece nu meritau să fie loviți de nenorocire<sup>33</sup>. Dar receptorul simte, totodată, și frică: dacă personajul îi seamănă, atunci și el, receptorul, ar putea fi lovit de aceeași nenorocire. Această identificare cu personajul și cu nenorocirea care l-a lovit ar putea avea un efect negativ asupra psihicului receptorului, dacă acest lucru nu ar fi împiedicat de un element ulterior: greșeala comisă de personaj, acea *hamartia* sau acel *hybris* care declanșează mecanismul tragediei, este strict individuală, îi aparține numai personajului de pe scenă. Această constatare are darul de a liniști conștiința spectatorului, care părăsește teatrul cu convingerea că e suficient să eviți greșeala pentru a evita și pedeapsa. Riscul de a cădea într-o greșeală e general uman, de aceea tragedia ne produce milă și frică: pare să ne spună că tuturor ni s-ar putea întâmpla ceva asemănător. Dar greșeala în sine îi aparține numai personajului<sup>34</sup>, iar spectatorul, care a încercat toate aceste emoții odată cu eroul tragic, la finele spectacolului se întoarce acasă "eliberat" de toate aceste pulsuni lăuntrice, de toată negativitatea ce zăcea neexplorată în străfundul sufletului său, și, mai ales, liniștit la gândul că totul s-a desfășurat în limitele clare ale producției scenice și nu în viața reală. Unii cercetători<sup>35</sup> au avansat chiar ideea că tragedia în viziunea lui Aristotel ar fi avut rolul eliberator pe care în epoca modernă și l-a adjudecat psihanaliza; teatrul antic și canapeaua psihanalistului ar fi avut, deci, același rol "terapeutic": de a produce ceea ce Aristotel numește *catharsis*, purificare. Trebuie, însă, amintit faptul că ideea de *catharsis* a fost interpretată mai ales în neoplatonism drept regenerare spirituală, drept desprindere de concretul apăsător și accedere în zone superioare ale spiritului; ceea ce e însă străin de ideile aristotelice<sup>36</sup>. Unii cercetători<sup>37</sup> afirmă chiar că modul în care Aristotel înțelegea *catharsis*-ul ar fi fost mai aproape de sfera medico-biologică decât de metafizico-filosofic. *Catharsis*-ul ar fi fost, așadar, un fel de curățare a sinelui de toate substanțele, dar și de toate pasiunile sau mai bine zis pulsuniile, negative și dăunătoare care domină ființa—trup și sufletul. Dacă vrem să ducem mai departe comparația cu psihanaliza, *catharsis*-ul ar semăna cu plânsul eliberator care succede unei intense solicitări emoționale a spectatorului.

## O reabilitare a poetului?

Ar fi, deci, acesta rolul artei, rolul mimesis-ului și, implicit, al poetului: acela de a produce în rândul spectatorilor sau al receptorilor în general (cum am văzut deja, Aristotel concepe tragedia nu numai ca spectacol, ci și ca lectură) o dublă reacție: de milă și frică, pe de-o parte, și de purificare, de eliberare, de *catharsis* pe de altă parte. S-a spus, așadar, că Aristotel reabilitează poezia și pe poet, atribuindu-i acestuia din urmă un rol asemănător celui al medicului sau, dacă preferăm, al psihanalistului: de explorare a lucrurilor ascunse din sinele receptorului și de eliberare a acestuia de ceea ce îi este dăunător. Diego Lanza, însă, se întrebă, și pe drept cuvânt, dacă este aceasta o adevărată reabilitare<sup>38</sup>. Desigur, într-o oarecare măsură, da, în sensul în care poetul nu mai este văzut drept un înșelător, un țesător de mreje meșteșugite

<sup>31</sup> Homer, *Odiseea*, VIII.

<sup>32</sup> *Eleos și phobos*; Aristotel, *Poetica*, VI.

<sup>33</sup> Cfr. Aristotel, *Poetica*, XIII.

<sup>34</sup> Cfr. Diego Lanza, "Introduzione...", *ed.cit.*, p.72.

<sup>35</sup> Jacob Bernays: *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie*, trad.eng. de Jennifer Barnes: *Aristotle on the Effect of Tragedy*, traducere de Jonathan Barnes, în Andrew Laird (ed.), *Ancient Literary Criticism. Oxford Readings in Classical Studies*, Oxford University Press, Oxford, 2006, p.159. (este considerația autorului *Introducerii*, atribuită însă și lui Bernays).

<sup>36</sup> Diego Lanza, "Introduzione...", *ed.cit.*, p. 61.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 62.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p.81.

menite să-i tragă la sine pe oameni, abătându-i de la căutarea virtuții și a adevărului. Dar această aparentă reabilitare comportă, totodată, o anulare a statutului excepțional al poetului, consacrat de o întregă tradiție, cel puțin de la Homer încôace. Poetul nu mai este acel spirit ales care este luat în stăpânire de divinitatea ce grăiește prin el, nici acea ființă excepțională asemănătoare profetului, care are acces la adevăruri ascunse și care e capabil, asemenea unui vrăjitor sau unui mag, să schimbe starea ascultătorilor săi, trecându-i cu ușurință de la plâns la râs și viceversa, în funcție de cum îi dictează Muza sau divinitatea care îl stăpânește.

Nimic din toate acestea. După cum am văzut deja, pentru Aristotel mimesis-ul și, implicit, capacitatea de creație sunt înnăscute; oamenii sunt în mod natural poeți, iar ceea ce părea o comunicare cu supranaturalul devine, în viziunea lui Aristotel, o predispoziție psihică mai accentuată la unele persoane decât la altele. Poetul poate fi, cel mult, un artizan al științei, în măsura în care orice imitație este o formă de cunoaștere, dar al științei limitate, al lumii posibilului, fără legătură cu supranaturalul<sup>39</sup>.

## Concluzii

Mimesis-ul, așadar, este văzut în mod diferit de cei doi filosofi. Cu toate că atât Platon, cât și Aristotel văd imitația ca bază a creației poetice, Stagiritul, spre deosebire de maestrul său, este de părere că arta este bună în măsura în care reușește să surprindă verosimilul și să producă acel proces de catharsis în sufletele receptorilor. Pentru el, ”bun” are mai degrabă înțelesul de ”valoros din punct de vedere estetic” decât de ”virtuos” în linia în care concepea Platon acest lucru.

## Bibliografie

### Bibliografie primară:

**ARISTOTEL**-*Poetica*. Introdutione, traduzione e note di Diego Lanza; testo greco a fronte, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 1990 (1987).

**PLATON** - *La Repubblica*. Testo greco a fronte, traduzione italiana di Francesco Gabrielli, introduzione di F. Adorno, Biblioteca Universale Rizzoli-Fabbri Editori, Milano, 2000 (1981).

**PLATON** - *Ion*, în Platon, *Dialoguri*, trad.românească de Ștefan Bezdechi, Cultura Națională, București, 1922, p.223-247.

### Bibliografie secundară:

**BERNAYS**, Jacob - *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie*, trad.eng. de Jennifer Barnes: *Aristotle on the Effect of Tragedy*, introducere de **JONATHAN BARNES**, Jonathan în Andrew Laird (ed.), *Ancient Literary Criticism. Oxford Readings in Classical Studies*, Oxford University Press, Oxford, 2006, p. 158-175.

**MURRAY**, Penelope - *Poetic Inspiration in Early Greece*, în Andrew Laird (ed.), *Ancient Literary Criticism. Oxford Readings in Classical Studies*, Oxford University Press, Oxford, 2006, p. 37-61.

---

<sup>39</sup> Cfr. *ibidem*, p. 81-82.

# TOUSSAINT DANS TOUS LES SENS. ANALYSE DES SENS DANS LE CYCLE DE MARIE DE JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT

Norela FERARU

*Le gouter, le toucher, l'œil, l'oreille et le nez  
sans lesquels notre corps serait un corps de marbre. (Ronsard)*

*Faire l'amour, Fuir, La Vérité sur Marie* et *Nue* sont les quatre romans, écrits entre 2002 et 2013, qui composent le cycle de Marie Madeleine Marguerite de Montalte de Jean-Philippe Toussaint. Quatre romans qui tracent l'histoire de l'amour, de la séparation et des retrouvailles du je narrateur et de Marie, artiste contemporaine, quatre romans qui se passent à quatre endroits, au Japon, en Chine, à Paris et sur l'île d'Elbe, mais aussi quelque part ailleurs, entre les quatre lieux, quatre romans qui couvrent les quatre saisons, quatre romans d'une cyclicité imparfaite, paradigme paradoxal qui traduit l'inachèvement de la tétralogie, puisque, comme Marie, l'auteur ne ferme jamais rien.

## *Prolégomènes à une analyse sensorielle. Les sens font du sens*

À travers les sens, le corps de l'homme fait corps avec le corps du monde. Sentir suppose un mouvement d'immersion dans la chair sensible du monde qui inonde une chair de l'homme poreuse, transformée en calice sensoriel. Aussi, par les sens, une double intrusion est-elle réalisée, la pénétration du monde dans l'homme et l'immersion de l'homme dans le monde. Un homme sensible qui se fuse dans la réalité, une existence sensible qui se vit en accouplement avec les choses, une connaissance sensorielle qui est compréhension d'un monde muant le sensible en intelligible<sup>1</sup>. Et cette nécessité foncière d'immersion, de liquéfaction dans la chair d'une altérité quasi-cosmique est patente dans le cycle de Marie et tisse de la sorte la trame d'une sensibilité à fleur de peau vécue comme expérience synesthésique. La vue, l'ouïe, le toucher, le goût, l'odorat tamisent la réalité et amarrent la chair de l'homme à la chair du monde. Les sens étrécissent les distances qui se creusent entre les altérités. L'autre se donne par les sens et la prise du monde sollicite une (con)fusion sensorielle. Qui plus est, cette fusion des sens acquiert une dimension intimement manifeste en art de sorte qu'un tableau, comme le disait Cézanne, contient en lui-même jusqu'à l'odeur du paysage<sup>2</sup>. Car « il n'y a pas d'appareil olfactif, visuel, auditif, tactile ou gustatif prodiguant séparément leurs données, mais une convergence entre les sens, un enchevêtrement qui sollicite leur action commune. »<sup>3</sup>

Particulièrement révélateur pour ce qui occupera notre analyse, cet enchevêtrement des sens entraîne une perception de la réalité à la fois optique, acoustique et haptique, gustative et olfactive. Un œil qui voit, touche, écoute, goûte, sent. Une oreille qui entend, qui voit, qui touche. Une bouche qui goûte une saveur à la fois visuelle, auditive et tactile. Un nez qui sent une odeur haptique, visuelle et gustative. La perception du monde, le vivre sensible est accompli dans l'œuvre toussaintienne par *l'aisthétérion, le sensorium commune*, une synergie sensorielle où tout se mêle et qui plonge l'être tout entier dans les corps de l'autre et dans celui du monde, un sens-réceptacle des sens et l'essence même de la réalité.

<sup>1</sup> David le Breton, *La saveur du monde : une anthropologie des sens*, Paris, Éditions Métailié, 2006, chap. « Introduction ».

<sup>2</sup> M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 368.

<sup>3</sup> David le Breton, *La saveur... op. cit.*, p. 55.



Le cycle de Marie foisonne d'un vivre sensible, d'un besoin intarissable de sentir le monde térébrant s'instiller dans une chair perméable et de faire corps avec le corps d'un autre qui se donne par les sens. Nous suivrons des yeux les yeux qui se posent sur les choses. Nos oreilles écouteront les écoutes et les silences. Nos mains toucheront le touché. Nos nez sentiront les miasmes et les parfums. Nos langues goûteront le salé et le doux.

### ***Regarder le regard***

De même que Merleau-Ponty pour qui la nature des choses se donne par la vue (voir Merleau-Ponty)<sup>4</sup>, Jean-Philippe Toussaint, parangon de l'écrivain rétinien, voit dans le regard le sens, le sens achevé, celui qui subordonne l'ensemble de la sensorialité en raison de sa capacité à transformer le visuel par trop fugitif en images. Pourvus d'un œil démesuré qui nappe la surface entière de leurs corps, les personnages développent une vue paroptique, puisque le produit d'une vue autant optique qu'acoustique, haptique, gustative et olfactive. Tel un tableau qui renferme jusqu'à l'odeur du paysage déployé, la vue toussaintienne englobe l'ensemble des sens et devient vision. La vision de la robe présentée par Marie au Spiral de Tokyo dissout le doré du miel, le bourdonnement de l'essaim d'abeilles, la légèreté et la fluidité de la robe dégoulinant sur la chair nue du mannequin, la viscosité de l'ambrosie enduisant la peau incarnadine, la saveur sucrée du tissu dans une seule image ambrée, vrombissante, glutineuse et sirupeuse à la fois.

Si tant est qu'entre le vu et le su se tisse un fin réseau de correspondances sémantiques et symboliques, puisqu'étymologiquement le verbe *voir* vient du latin *videre* qui est issu à son tour de l'indo-européen *veda* : *je sais*<sup>5</sup>, le savoir du narrateur-voyeur toussaintien puise encore dans la réalité imagée. Qui plus est, de la vue objective à la vision subjective et du visuel froid au regard jamais indifférent, une volonté de s'emparer du monde, de pénétrer des yeux l'inconnu et l'obscurité, de faire sienne la réalité mue le vécu en images sensibles. Ce regard hypertrophié, affûté, pharamineux, pioche les couches d'obscurité et d'inconnu pour faire du sens, pour donner du sens par le sens, pour transformer le réel en image, l'invisible en vision et le savoir en souvenirs pétrissables. Et cette vision personnelle, particulièrement subjective, agence la mémoire, s'y greffe à jamais et, telle une madeleine proustienne, déclenche le mécanisme complexe du souvenir. Voir le monde en l'imaginant, tout comme créer, est une manière de voir à l'aide d'un œil interne, une capacité insolite de voir avec ses yeux fermés.

Je l'ai su par l'image, de façon subliminale, comme si l'invisible était entré dans ma vision, et l'éternité dans le temps. Je me rendis compte alors que tout ce que je vivais d'important dans ma vie était toujours transformé en images dans mon esprit [...] Et c'était cette vision nouvelle, transformée et enrichie, qui se fixait alors à jamais dans ma mémoire pour devenir la matrice de mes souvenirs futurs.<sup>6</sup>

Les yeux savent. Sur la rétine se grave l'image future et sensible des mains qui se touchent, des bouches qui s'effleurent, l'image d'une femme, dans un bar, par un jour pluvieux, la fumée s'élevant de sa cigarette telle une bien-nommée qui attend l'avènement de l'archange, l'image concupiscente du désir germer et croître dans celle qui porte un nom à goût de fruit. L'œil toussaintien est un œil-voyant, un œil-devin, il présage l'avenir en l'imaginant. Doué d'une voyance rimbaldienne, il est à même de perce(r)voir le caché dans une réalité imagée et imaginée. Ces yeux détiennent donc les arcanes d'un savoir presque mystique. Les yeux grands ouverts, le regard ouvert acquiert des dimensions haptiques, auditives, olfactives et gustatives. Le regard caresse, les yeux embrassent Marie avant que de l'embrasser avec la bouche, ils flairent son parfum, goûtent le salé de ses larmes et frôlent la douceur de sa peau. En surplomb, ce même œil qui détient le savoir et saisit le monde se fait télescopique et, vertical, du haut de l'hôtel, contemple l'image sélène de Tokyo de nuit, puis, en contre-plongée, microscopique, d'en bas, noyé dans la foule japonaise, par un matin d'hiver se sent écrasé sous les grandes bâtisses en verre et acier, ébranlées par un tremblement de terre.

<sup>4</sup> M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie... op. cit.*, p. 265.

<sup>5</sup> David le Breton, *Saveur... op. cit.*, p. 64.

<sup>6</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Nue*, Paris, Éditions de Minuit, 2013, p. 154.

La vie imagée passe par ce regard qui veut voir, un regard ouvert, aux épaisseurs infinies. Le voyeur toussaintien muni d'un œil photographique s'arrête pour « regarder la vue »<sup>7</sup>, et l'image qui lui est renvoyée se noie dans des profondeurs de gigogne. « De mon visage dans le noir n'émergeait que le regard, mes yeux fixes et intenses qui me regardaient. »<sup>8</sup> Les images se glissent dans la machine panoptique du regard-gigogne qui les propagent à l'infini et dont surgit le visage de Marie, des détails agrandis du visage de Marie, les visages agrandis accrochés aux cimaises de Marie, et puis les deux, trois autres Marie... Dans un combat inlassable avec l'obscurité, ces yeux d'un « éclat vif d'argent » écarquillés, percent le noir des pièces sombres, garnies de miroirs qui amplifient la vue et donnent des profondeurs à l'obscurité et parcourent, une bougie à la main, l'exposition de Marie(s) de Contemporary Art Space de Tokyo. Marque d'une intime communion avec l'Autre et avec le monde, les yeux ouverts, les regards qui se croisent consentissent à la reddition et à l'admission. Le regard ouvert se rend à l'autre et accepte l'autre en tant qu'être sensible. *A contrario*, le regard fermé, les yeux bandés témoignent de la réticence, de la réserve, du rejet, du refus. « J'ai regardé la larme se dissiper sur sa joue, et j'ai fermé les yeux — en pensant que peut-être, en effet, je ne l'aimais plus. »<sup>9</sup> Le regard se soustrait à l'étreinte, la bouche se ferme et se crispe, les mains ne prodiguent plus de caresse, le corps s'extirpe de l'acte amoureux. Les yeux se ferment sur les yeux (déjà) fermés de Marie et ils accomplissent, de la sorte, l'étrange accouplement de la reddition et du rejet, de l'amour et de la séparation.

### *L'ubiquité de l'écoute*

Le regard est garni de silence. Le silence est passémenté d'images. Obnubilée par l'évidence de la vue, la réalité se tait. « Nous nous étions arrêtés dans le couloir, nous avons posé le meuble à nos pieds, et nous nous regardions dans la pénombre, nous ne disions rien, mais nous nous comprenions, nous nous étions compris. »<sup>10</sup> Un silence nécessaire flotte autour d'un regard qui parle, puisque l'énoncé d'une vue verbale et d'un verbe oiseux. Certes, la persistance, la rémanence de l'image sur la rétine-sens(ible) nécessite la réticence des mots, mais ce silence n'implique pourtant pas une aphonie, une absence de voix ou de son. Dans sa chambre d'hôtel de Pékin, claquemuré derrière les fenêtres à double vitrage, le narrateur se protège du tintamarre retentissant du magma urbain chinois. Le monde asiatique violente ses sens, la ville brutalise son oreille. Nous sommes dans le bruit tintamarresque et tonitruant d'une kyrielle de moteurs, klaxonnes et rumeurs qui contraste avec le léger clapotis des vagues méditerranéennes caressant les oreilles et avec les tintinnabulements du calme et du silence de l'île d'Elbe qui s'adressent autant à l'oreille qu'à la vue : « J'écoutais les battements réguliers de l'eau contre la coque du navire, la scansion de la mer, l'imperceptible clapotis des vagues. J'avais le sentiment d'être hors du temps, j'étais dans le silence — un silence dont je n'avais plus idée. »<sup>11</sup> Cette absence de son, cet effacement du bruit, ce silence qui se fait, témoigne de l'abolition du temps, tandis que leur présence, les voix intimes relèvent d'une abolition de l'espace.

Bien que foncièrement un sens de la distance, de l'éloignement, paradoxalement, seule l'ouïe efface les distances, seule l'ubiquité de l'écoute fend les espaces. Dans le train qui file à vive allure perçant la nuit épaisse chinoise, perdu dans l'immensité de la steppe violacée, la voix de Marie surgit du téléphone portable et enlève, ravit, transporte l'être tout entier dans un Louvre éblouissant, labyrinthique et fugitif. Les yeux se ferment alors pour que le corps puisse parcourir les grandes galeries passémentées de statues grecques coruscantes, baignées dans une lumière aveuglante. Le *je* se soustrais de la pénombre bleutée du wagon, ses yeux ne regardent plus les traînées blanches des petites gares chinoises, son souffle devient le souffle haletant de Marie courir pour s'enfuir du Louvre, le regard de Marie est son regard. La voix acousmatique de Marie devient image et, presque tactile, haptique transperce le téléphone, brûle et endolorit la tempe, elle s'instille charnellement dans le cerveau. Seule l'écoute de son timbre faible et doux

<sup>7</sup> Syntagme utilisé par Jean-Philippe Toussaint dans le roman *L'appareil-photo*, Paris, Éditions de Minuit, 1989, p. 57.

<sup>8</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, Paris, Éditions de Minuit, 2002, p. 37.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>10</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La vérité sur Marie*, Paris, Éditions de Minuit, 2009, p. 48.

<sup>11</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, Paris, Éditions de Minuit, 2005, p. 129.

amenuise la distance immense qui les sépare et recrée tout un décor fait d'images et de lumière. La voix ubiquitaire de Marie se trouve à la fois à Paris, sous la chaleur et la lumière, et dans le train sombre qui sillonne les étendues chinoises, collée à l'oreille de son ancien compagnon qui, aimanté par sa voix, ne se trouve plus dans un wagon surchauffé et obscur, mais à Paris, près d'elle, la consolant de la mort de son père. Dans le silence de la nuit chinoise, ce n'est plus Li Qi qu'il serre dans ses bras, mais Marie, sous un soleil éblouissant.

### *La main et le regard*<sup>12</sup>

« Je passais mes mains sur son visage, et je la regardais. La main et le regard, il n'est jamais question que de cela dans la vie, en amour, en art. »<sup>13</sup> La main voit. Les yeux caressent. La main et le regard domptent un pur-sang sur le tarmac de Narita, puis c'est toujours la main et le regard qui apprivoisent Marie sur l'île d'Elbe. Osmose sublime entre la vue et le toucher, la main et le regard subliment les chairs et les agglutinent. Du regard à la main le cercle de la confusion cosmique se ferme. Sens de la contiguïté à la réalité sensible, de la confusion avec les éléments libres, le toucher fuse la chair de l'homme dans le corps cosmique du monde. Le toucher fond et confond les corps élancés dans un seul alliage sensible. Toile qui vibre aux moindres effleurements, la peau nue de Marie s'enfonce dans la mer pour s'unir à l'eau. Des yeux d'une Marie dégoulinante devenue elle-même aqueuse, coulent les larmes salées de sa communion avec la mer. Ainsi, par le toucher le corps de l'homme fusionne avec le grand corps du monde et devient consubstantiel à cet immense corps élémentaire.

Nue. Telle une nymphe du quintiptyque des sens de Makart, Marie se meut dénudée et éthérée dans l'espace, elle semble « toujours déambuler comme nue à la surface du monde »<sup>14</sup>. Dénudée de tout tissu superflu qui pourrait empêcher sa liquéfaction, sublime, elle flotte dans un monde aérien et liquide et s'y dissout, s'y sublime, s'y liquéfie. En adéquation cosmique, consubstantielle aux éléments premiers, Marie caresse le monde de sa chair nue et le monde la caresse, sous les yeux éberlués et fascinés qui se posent sur sa nudité, incorporent l'image de son corps et la décalquent. Qui plus est, le rejet ou le malaise amoureux se lit dans le toucher répugné, le toucher entravé, s'aperçoit dans les attouchements des corps séparés par de lourds coffres en bois. Une brusquerie du toucher présage la séparation et le rejet progressif de l'autre, le repoussement amoureux passe par le toucher encarcanné. Sens de la proximité et de l'abandon, de la reddition à l'autre et des retrouvailles des corps, le toucher mue les chairs en un être unique et myriapode qui s'étreint avec ses membres multipliés. Bouts de doigts qui se frôlent, peaux farouches qui s'effleurent délicatement, comme si par trop fragiles ou brûlantes. La douceur du toucher s'abandonne ensuite aux étreintes effrénées et violentes dans un déferlement de tous les sens vécu par la peau. Les yeux égarés, abandonnent, cèdent le corps aux autres sens qui, aux augets se mettent à humer, à laper, à renifler.

Puis, comme l'eau trop longtemps retenue d'un barrage qui se libère enfin, nous nous étions soudain violemment étreints, nous laissant aller à la retrouvaille des corps, nous enlaçant dans un abandon complet des poitrines et des âmes, serrant mutuellement nos corps fragilisés pour puiser chez l'autre la chaleur, le réconfort et la consolation, les bras soudain multipliés, empressés, imprécis, les mains douces, fiévreuses, tâtonnantes, je lui caressais les épaules, je lui touchais les joues, le front, les tempes.<sup>15</sup>

Comme David le Breton l'a déjà montré magistralement ailleurs (voir David le Breton<sup>16</sup>), ce territoire sensible qu'est la peau, foyer, aboutissement et faite de tous les autres sens, tisse, dans une « toile de fond » unique et à fleur de peau, le tout sensible, l'ensemble de la sensorialité. Le toucher des yeux doux qui caressent, le toucher des regards cinglants qui fouettent, le toucher des saveurs qui se heurtent aux papilles, le toucher des odeurs qui envahissent les narines, le toucher sirupeux, froid, odoriférant, sucré des

<sup>12</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La main et le regard*, Paris, Le passage, 2012, à l'occasion de l'exposition « La main et le regard » du musée du Louvre.

<sup>13</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La vérité... op. cit.*, p. 52.

<sup>14</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Nue op. cit.*, p. 39.

<sup>15</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La vérité op. cit.*, p. 54.

<sup>16</sup> David le Breton, *La saveur... op. cit.*, chap. « Du voir au savoir ».

robes en sorbet qui fondent et ruissellent sur les chairs nues des mannequins, le toucher des ébats amoureux qui noie les amoureux entrelacés dans une synergie sensorielle, dans une synesthésie qui accolent les corps enlacés. Le regard s'abandonne pour toucher, écouter, déguster et humer l'autre. Le regard s'arrête pour regarder la vue d'une main qui touche, pour saisir les corps graciles qui se déferlent, fluides et océaniques eux-mêmes, dans l'océan du monde.

### *Saveurs, odeurs et cacosmies*

Bouquet de parfums et saveurs, le monde et l'autre se donnent par le goût et l'odeur. Dans sa déambulation nue à la surface du monde, Marie s'évapore dans les parfums et se dissout dans les saveurs, elle goûte la réalité sensible et sa gustation du monde la rend goût, Marie devient elle-même goût. Le goût salé de l'eau de la mer et le goût salé de Marie larmoyante se mêlent. Marie sent le monde, elle sent l'odeur ignée et violente de l'incendie qui la rend odeur, l'odeur de Marie ignescente brûlant de désir. Les odeurs et les saveurs se prolongent dans les chairs et se mélangent aux corps. La peau de Marie a le goût de la mer et l'odeur de maquis, l'intérieur tiède et humide de son sexe, la saveur fraîche et marine de l'iode. Le petit flacon d'acide chlorhydrique aux émanations méphitiques semble imbiber le corps entier de son possesseur dont la peau devient caustique comme le liquide et attise le rejet et le dégoût de Marie. Elle se protège les yeux pendant leur étreinte comme si le corps de son amant était devenu lui-même un grand flacon d'acide brûlant, un corps vitriolé, corrosif et délétère sur lequel elle doit fermer les yeux, duquel elle doit se protéger le regard. Et le cadeau de Li Qi, le petit flacon de parfum, semble l'incarner toute entière, il concentre l'odeur du creux de son cou et son nom à goût fruité comme si Li Qi s'était laissée couler dans la petite fiole afin de se faire humer et renifler.

En amour, goûter l'autre, le sentir va de pair avec la main et le regard, le goût de l'autre aimé est savoureux, son odeur est parfumée. Qui plus est, la langue peut savoir ce que les yeux ne peuvent pas voir, peut sentir le goût salé des larmes de tristesse ou de joie qui coulent, puisque l'hégémonie du regard est annulée pendant un acte amoureux qui est déferlement sensoriel et abandon du contrôle de la vue. S'offrir à l'autre par les sens, c'est voir avec la peau, la bouche, le nez, l'oreille, c'est « fermer les yeux en les gardant ouverts »<sup>17</sup>.

Nous nous embrassions dans le noir, avec élan, avec détresse, avec confiance avec amour, je sentais la fragilité de Marie entre mes bras [...] Marie m'avait pris la tête entre les mains et m'embrassait avec une intensité dont elle n'avait jamais fait preuve, je sentais sa langue dans ma bouche, sa langue douce, passionnée, fervente, abandonnée, d'abord fraîche, et, à mesure, légèrement salée, Marie qui pleurait dans mes bras, je ne voyais pas son visage dans l'obscurité, je le sus pas avec les yeux, qu'elle pleurait, je le sus avec ma langue, je sentais ses larmes dans ma bouche.<sup>18</sup>

Une altération, un dérèglement de l'odorat entraîne une cacosmie de miasmes et d'arômes qui se confondent. L'odoriférant et le délétère se mêlent. Le parfum devient nauséabond. Par une humidité putrescible, la myriade des fleurs du cimetière s'imprègnent des relents des corps en décomposition, la mort et les fleurs embaument l'air des parfums nauséux. Sublimées dans l'atmosphère humide, ces odeurs écœurantes, putrides se mêlent à l'arôme sucré et doux du chocolat brûlé. L'arôme chocolaté, d'abord suave, devient nauséabond, imprégné de mort en décomposition. Cette odeur lancinante, presque solide infuse l'air, et, activée par la pluie, devenue liquide et poisseuse ruisselle sur les corps, mouille les cheveux, colle à la peau. Cette synesthésie sublime est l'image d'une odeur visuelle devenue pluie qui tombe, une odeur gustative, transformée en goût sucré de chocolat qui envahit les papilles, tactile, déluge des gouttes visqueuses qui mouillent et imbibent les corps, auditive, crépitements de la pluie qui grésille sur les marbres du cimetière.

Le *sensorium commune* se greffe sur la grande rétine toussaintienne qui écoute, goûte, touche et sent, il s'immisce dans l'écoute de la voix lénifiante et ubiquitaire de Marie qui transporte au-delà d'un corps physique figé dans l'espace et le temps, drape l'immense peau-calice sensoriel qui fond la chair

<sup>17</sup> Jean-Philippe Toussaint, *L'Urgence et la patience*, Paris, Éditions de Minuit, 2012, p. 64.

<sup>18</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Nue*, op. cit. p.169.

sensible dans la chair cosmique. Le *sensorium commune* sublime les humains en saveurs et odeurs et imprègne d'odeurs charnelles les chairs des hommes.

**Références bibliographiques :**

**LE BRETON**, David, *La saveur du monde : une anthropologie des sens*, Paris, Éditions Métailié, 2006.

**MERLEAU-PONTY**, M., *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

**Corpus :**

**TOUSSAINT**, Jean-Philippe :

*Faire l'amour*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.

*Fuir*, Paris, Éditions de Minuit, 2005.

*La Vérité sur Marie*, Paris, Éditions de Minuit, 2009.

*Nue*, Paris, Éditions de Minuit, 2013.

# UN VOYAGE FÉMININ À CONSTANTONOPLE À LA FIN DU XIXE. ENTRE TERRE ET MER

Alexandra DODU

La mer et la terre ont fait jaillir nombreuses réflexions profondes dans l'imaginaire collectif, sans aucune différenciation temporelle ou géographique, que ce soient de nature mythologique, des symboles religieux ou bien des mythes littéraires. Topos de l'existence humaine, des nombreux conflits, guerres, tentions, passions qui se sont consommées au fil du temps, cette vaste étendue de terre, entourée par une mince lignée aquatique à l'horizon, a su générer perpétuellement une vive et ardente curiosité, une fascination dans l'imaginaire humain, tourmenté par l'idée obsessionnelle d'un *au-delà*, de voir réellement ce que ce trouve au-delà des limites picturales imposées par la distance spatiale. Car ce n'est que par l'expérience du mouvement que l'homme met fin à sa quête intérieure et tout en prenant conscience du temps, s'abandonne finalement au chemin, en se nourrissant de l'idée qu'il suit sa destinée ou qu'il lui-même est en train de la forger. *L'homo viator*<sup>1</sup> est par excellence un concept qui traduit le plus fidèlement les inconstances, les craintes, les espoirs que l'être humain expérimente, de passage sur cette terre. Par conséquence, la vie ne représente qu'un voyage.

Or ne serait-elle justement, cette pratique culturelle du voyage, le moyen le plus accessible d'analyser les différentes représentations de la terre et de l'étendue d'eau ? Quelles seraient leurs attributions culturelles symboliques ?

Cette article vise à porter un réfléchissement sur l'imaginaire de la mer et de la montagne dans la seconde moitié du XIXème siècle, par l'analyse d'une relation de voyage, *Une excursion à Constantinople*, appartenant à Constanta Dunka-Şchiau<sup>2</sup> (publiée dans la revue *Familia*, no.16) et implicitement de voir quelles étaient les symboles associés à la mer et à la montagne en vue d'apporter des clarifications sur les possibles enjeux sociocognitifs qui ont façonné un regard binaire sur l'espace, devenu construction allégorique du rapport masculin/féminin. Ce travail se veut interdisciplinaire parce qu'il explore la pratique du voyage féminin par l'histoire des idées, l'anthropologie, tout en jouant constamment avec les couples dichotomiques identité masculine/identité féminine, par rapport aux représentations culturelles symboliques, suivant la logique du problème culturel d'attribution des rôles sociales. Ce penchant sera encore plus révélateur si on prend en vue le fait que la destination du voyage est un endroit islamique et il sera très intéressant de voir la manière dont un sujet d'identité primaire assez controversée (de point de vue géo-historique, l'identité roumaine se trouve entre Orient et Occident) se rapporte à l'altérité, particulièrement à la femme musulmane. Un outil extrêmement symptomatique au quel on s'est proposé de faire appel c'est l'analyse du discours, essentiellement l'étude de la signification et l'interprétation des marqueurs de subjectivité afin de nuancer les remarques et d'établir quelles sont les occurrences qui

---

<sup>1</sup> Ce concept relie le déplacement, au sens propre du terme, à la condition de la nature humaine : en ce monde, l'être humain n'est que de passage, en n'en représentant qu'une partie infime, un bref instant historique. Ce mouvement comporte justement les caractéristiques du parcours initiatique qui renvoient à la transformation du sujet, au résultat d'une métamorphose de l'être humain.

<sup>2</sup> Personnalité roumaine, Constanta Dunka Şchiau (16 Février 1843, Ville de Botoşani-1843-192?) fut écrivaine, journaliste, pédagogue, militante pour l'émancipation féminine. Elle mit son écriture au service de la diffusion des valeurs modernes occidentales dans la culture roumaine, à partir de la création des œuvres littéraires, son travail de traduction des plusieurs titres réputés, jusqu'au courant féministe roumain, son lettre manifeste concernant l'éducation non-différenciée pour les représentants des deux sexes. Ses idées furent concrétisées en 1864 par le prince régnant Alexandru Ioan Cuza dans la loi pour l'instruction publique et reçut une distinction de mérite.

surgissent dans l'œuvre dunkienne, voir, leurs potentiel subversif. Il s'agit d'une exploration systématique des structures énonciatives particulières qui permettra d'accéder aux raisons pour lesquelles le message revêt une certaine forme.

La pratique culturelle du voyage a représenté pour longtemps un dérèglement, une excentricité, associée indiscutablement à l'égarement, au mythe du juif errant, restant dans la mémoire collective comme une condamnation à la suite d'une faute. Le voyage était un péché, une inconstance dégradante.<sup>3</sup> Sortir de chez soi signifiait s'affronter aux périls les plus effrayants, les éléments géographiques, préluant par le climat des foies capricieux, des tempêtes, des orages, des tonnerres, des éclairs inversés qui grimpent vers le ciel, le voyageur terrifié par les vagues de l'immense mer qui se brisent sur les rochers, plonge dans un état de pétrification : les collines prennent des formes gigantesques, incarnant les créatures les plus singulières. S'aventurer prenait donc le sens de risquer. Si dans la culture roumaine la montagne est présentée dans les ballades populaires comme un symbole de l'union homme/ nature « le roumain, le frère de la montagne »<sup>4</sup>, les français l'ont vertigineusement dévalorisé en l'associant au péril imminent d'une catastrophe. Ce type de représentations met l'accent sur le côté répulsif, indompté, spontané, de point de vue esthétique et aussi bien rationaliste si on se réfère au canon et à la longue tradition française cartésienne, de maîtriser la nature. Dolores Toma le note dans *Histoire des mentalités et cultures françaises*, en citant Gaston Bachelard, « le rocher, a lui seul met une terreur dans un paysage »<sup>5</sup>.

Ce n'est fut qu'à la fin du XVIIIe qu'on put aborder la culture du voyage en termes de valorisation, devenant pratiquée couramment, acceptée, par ses multiples bénéfices : quoi que ce soit l'élite sociale intellectuelle parcourant les salons, les académies qui envoyaient des lettres à leurs correspondants, donnant naissance ultérieurement aux récits de voyage ou bien une loi immuable dans la formation de jeunes hommes. Ceux-ci devaient se livrer à l'aventure afin de connaître les lois, les coutumes, et les mœurs d'autres pays pour pouvoir affronter ultérieurement les obstacles socio-culturels et contribuer à leur tour, à la stabilité, au développement de la société. Il était, donc, question d'un voyage au rôle initiatique qui devrait leur apporter les outils et habiletés nécessaires pour le progrès individuel et à une échelle plus élargie, au progrès commun du pays. Ces aspects s'inscrivent tous dans l'idéal moral du XVIIIe siècle, la forte idée de tolérance et de bonheur terrestre, un bonheur individuel<sup>6</sup>, promue par l'esprit des Lumières (« il faut cultiver notre jardin »).<sup>7</sup>

Vers la fin du siècle, il y avait déjà tout un réseau, une masse pas du tout négligeable d'informations qui reformait la géographie traditionnelle. Le goût du public lecteur est façonné par la découverte de nouvelles terres (remarquons que la carte du monde fut complétée au XIXe par l'idéal colonisateur) et c'est le moment où nombreuses séries apparaissent; les voyageurs se mettent à faire des observations sur la flore, la faune, collectionnent des échantillons de sol, de même qu'ils réfléchissent sur les mœurs et les coutumes de diverses cultures. Ce n'est qu'à partir du XIXe que cette pratique valorisée par l'expérience masculine bouscule vers une ouverture sans précédent qui place la femme dans une nouvelle sphère, qui lui offre la possibilité d'explorer ce que jusqu'à ce moment-là était accepté, désiré et même valorisé que chez les hommes. À ce moment-là, on assiste aux premières audacieuses tentatives d'émancipation féminine lorsque la mentalité collective doit dépasser « l'ensemble des mythes, stéréotypes, présumés, croyances et valeurs qui sont développées autour d'une certaine conception de la femme ».<sup>8</sup> Tel est le cas pour nombreuses voyageuses du XIXe siècle, tout comme Adèle Hommaire de Hell, Léonie d'Aunet, Marie d'Ujfalvy-Bourdon et Jane Dieulafoy. Cette dernière transgresse ce tissu idéologique en luttant admirablement pour son affirmation scientifique. Elle choisit de s'investir dans un voyage avec son mari; elle l'accompagne dans sa mission en Perse. Sa présence s'avère efficiente, car c'est elle celle qui l'aide en s'occupant de la documentation du voyage, notamment de la rédaction de son journal de voyage et de ses travaux de support photographique. Par contre, d'autres globetrotteuses choisissent de partir à

<sup>3</sup> Notes de cours universitaire, prof. Dr. Dolores Toma, *Approches interculturelles: Anthropologie culturelle*, Master d'Etudes Françaises et Francophones, octobre 2013-janvier 2014, Faculté de Langues et Littératures Étrangères, Université de Bucarest.

<sup>4</sup> Mircea Vulcănescu, *Dimension roumaine de l'existence* (1943) apud. Dolores Toma *L'histoire des mentalités et cultures françaises*, Ed. de Université de Bucarest, 1996, Bucarest, p. 111.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p.112.

<sup>6</sup> Voir Jean Jacques Rousseau, *Emile ou de l'éducation*, 1762.

<sup>7</sup> Voltaire, *Candide ou l'Optimiste*, 1759.

<sup>8</sup> Bénédicte Monicat, *Itinéraires de l'écriture au féminin : voyageuses du XIXe siècle*, Ed. Rodopi, Amsterdam, 1996, p.34.

l'aventure seules, comme c'est le cas d'Alexandra David-Néel qui partira en à Lhassa justifiant à son mari un retour en quelques mois, y restant véritablement 14 ans.

Les femmes se mettent en route, acceptent ouvertement les défis d'un long périple, en se détachant carrément des stéréotypes associés à la corporéité féminine et aux vicissitudes de cette nature ainsi-dite vulnérable, faible. Même si parfois, elles mettent en évidence les différentes manières de faire face à une si dangereuse aventure, elles réussissent à faire ressortir les spécificités du voyage féminin. Par exemple Raymonde Bonnetain prend la route pour l'Afrique afin de soutenir son époux dans ses démarches professionnelles, elle adopte une position assez conformiste : non seulement initie-t-elle ce voyage, accompagnée par sa fille et une trentaine de serviteurs, mais elle décide aussi d'empoter la plupart des meubles spécifiques européennes : des tapis, des miroirs, des livres, un piano, etc. Elle allait créer un décor tout à fait métropolitain dans une station de garnison, en s'occupant exceptionnellement de tâches « domestiques », le soin de sa famille, le soin de tous les autres en cas de maladie, du développement des photos, de la documentation de l'expérience par la rédaction de son journal et évidemment de l'éducation de sa fille. Mais quelles seraient les particularités d'un sujet provenant d'un pays où le rapport de tension entre les influences culturelles Occidentales, respectivement Orientales, était encore une réalité socio-culturelle problématique qui traduisait un fort attachement aux mœurs orientales par la tradition historique ?

*Une excursion à Constantinople*<sup>9</sup> de Constanta Dunka Schiau se montre plus difficile à cerner si au simple regard du titre, on constate la présence de deux termes suffisamment révélateurs : premièrement il est nécessaire de porter un jugement sur l'usage du nom commun « excursion » qui nous renvoie directement au côté agréable, au loisir. Provenant du latin *excursion, -onis, excurrere*, qui signifie « courir hors de »<sup>10</sup>, cette formule décrit un besoin intérieur, une nécessité intime de fuite, d'évasion, et en même temps symbolise la quête d'un sentiment agréable, la quête du lointain. Quand même l'emploi de ce terme accompagné par son déterminant indéfini (« une excursion ») réaffirme l'existence du référent — le fait que ce déplacement a été vraiment réalisé — mais dont le déroulement reste inconnu par les actants de l'énonciation, ce que témoigne un caractère imprévu, curieux concernant expressément la confrontation à l'altérité.

Etant apparemment de passage à Sulina, Constanta Dunka, accompagnée par son frère, Aureliu, décide d'aller encore plus loin, de s'aventurer au large, vers la grande ville de Constantinople pour profiter des conditions météo favorables sans mentionner un motif d'une autre nature vis-à-vis du choix de cette destination ou la motivation et les buts de ce voyage : « Comme il est facile de se désavouer lorsqu'on se voit aux embouchures du Danube et qu'on se hasarde plus loin, qu'on aille au moins jusqu'à Constantinople ! ».<sup>11</sup> Comme tout produit de son temps ( n'oublions que la XIXe donne naissance au courant romantique, à la réflexion, au rapprochement avec la nature<sup>12</sup>) Dunka, elle aussi éprouve un certain sentiment de rêverie romantique, un désir du lointain, rendu dans le texte par l'emploi des déictiques : une construction expressive (« comme il est facile ») d'un locuteur par rapport à une situation déjà connue ( le fait qu'elle se trouve déjà en route, « aux embouchures du Danube ») l'utilisation du verbe réflexif « se désavouer » qui trahit l'effacement d'une conviction personnelle, de même que l'usage de l'estimation minimale (« au moins »). Tous ces éléments désignent le besoin de mobilité, de déplacement, d'évolution en fin des comptes, du sujet femme.

Car il s'agit, en définitif, de l'expérience d'une pratique culturelle longtemps interdite aux femmes, elle laisse apercevoir la volonté d'explorer et de découvrir de nouvelles connaissances sur le monde, fait en parfait accord au prototype de l'agent social du XIXe, surtout si on se penche sur l'énoncé immédiatement lancé : « un bon bateau et tu pars joyeusement ». Elle contemple le développement de la technique, par l'appréciation des moyens modernes de déplacement, l'usage de l'adjectif qualitatif « bon », suivi par une construction « et tu pars joyeusement » relève non seulement les avantages du progrès technique (respectivement l'attitude des hommes, les agents sociaux qui font habituellement l'usage et la critique de

<sup>9</sup> Constanta Dunka, *O excursiune la Constantinopol* [Une excursion à Constantinople] in *Familia [La Famille]*, no. 16, le mois d'avril, Oradea, 1884, pp.185-187.

<sup>10</sup> <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/excursion/32043#DIIiCqquTfBUmWQt.99>

<sup>11</sup> Constanța Dunka, *Familia ... op cit.* p.185.

<sup>12</sup> Prenons l'exemple archi-connu d'une représentation picturale des sentiments, de l'idéal romantique, le tableau de Caspar Friedrich, « Le voyageur contemplant une mer de nuages », 1818.



ces « appareils ») mais aussi la manière de se rapporter au temps, les nouveaux outils sont créés en faveur de l'économie du temps qu'on investit normalement dans le déplacement. Effectivement cette excursion leur a pris 30 heures, dans des conditions matérielles adéquates au statut des personnages,<sup>13</sup> comprenant tous les instruments du confort typiquement occidental : « La bateau anglais avec lequel je voyageais avait un bon inspecteur ; les vertiges et le mal de mer me prirent lorsqu'on traversait la mer, sans nous abattre de la route nulle part et en 30 heures on aperçut les bords asiatiques. Le capitaine vint nous montrer la Turquie ». <sup>14</sup>

On observe que l'issue des personnages leur assure un traitement spécial, étant mis au courant de la distance parcourue, du temps investi et évidemment faire de petites conversations de politesse. Pourtant, le voyage féminin dunkien marque même à ce niveau de début une empreinte des stéréotypes reliés à la vulnérabilité du corps féminin, exposé et soumis aux effets d'un voyage qu'on jugerait plutôt modeste en question de temps si on le compare avec les cas d'autres femmes qui se sont lancées à l'aventure. C'est donc une expérience à caractère touristique.

Utilisé pour la première fois dans la syntagme « tourisme gastronomique » au XVIIe siècle à la cour de Louis XIV, ce mot naît véritablement au siècle suivant, du « grand tour », qui se trouve à l'origine du mot anglais « tourist », parvenu en français pour indiquer des « voyageurs qui ne parcourent des pays étrangers que par curiosité et désœuvrement, qui font une espèce de tournée dans des pays habituellement visités par leurs compatriotes » et « se dit surtout des voyageurs anglais en France, en Suisse et en Italie » (Littré).<sup>15</sup> Peu après, en 1838 ce fut la publication de l'œuvre stendhalienne *Les Mémoires d'un touriste* qui diffusa largement ce terme.<sup>16</sup>

La notion d'agrément justement caractérise l'attitude et les sentiments de Dunka qui n'échappe aucun moment pour tout absorber. Elle se montre attentive, cuiseuse, affichant une attitude ouverte vers « l'inconnu » qu'elle allait découvrir. En fait, il n'est pas question de parler d'un imaginaire de l'espace, mais tout au contraire, sa description graduelle nous revoit aux techniques théâtrales de suggestion du rapport temps/espace, chaque élément du paysage se dévoile au fur et à mesure que le bateau avance. On pourrait même affirmer que les étendues que se soient aquatiques ou terrestres se dévoilent au sujet voyageur progressivement offrant un spectacle authentique :

Quelques milles et on entre dans le détroit du Bosphore. A première vue, des collines rougeâtres, d'une végétation pauvre et des postes militaires installés dans des tentes. Au fur et à mesure qu'on avance, le paysage s'anime. Il y a de plus en plus de maisonnettes blanches aux toits rouges, parmi les cyprès bois-verts ; puis les villages commencent à se grouper sur les collines, sur les vallées en descendant au bord de la mer (...). Bujuk dere, Rumili-Hissari, Bebek, Arnaut-Keui dressent leurs palais d'été aux bords des collines boisées pleinement du côté européen; Anadoli-Hissari, Candili, Cengel-Keuni, Beylerbey montrent elles aussi, un luxe de villas typiquement asiatique, parsemées dans une nature abrupte, sauvage, mais pittoresque et grandiveuse à la fois (...). L'Europe et l'Asie se regardent de près, directement, ils sourissent les uns aux autres en se montrant réciproquement les villages et les villes les plus pittoresques, les colonnes en marbre, des toits et des portes dorées qui inondent leurs ombres dans les vagues du Bosphore.<sup>17</sup>

Remarquons un effet de loupe, très rigoureusement détaillé, partant d'une vision vague, imprécise, d'une première impression assez critique et objective des établissements aperçus jusqu'à l'image complexe en mosaïque qui prend continuellement nouvelles dimensions s'intégrant dans une architecture géographique particulière donnant l'impression d'une vraie vibration, de mobilité. C'est une ondulation du

---

<sup>13</sup> Non seulement ont-ils été logés à l'Hotel Imperial dont le propriétaire est le fileuil de la mère de Dunka, mais ce gentilhomme leur loua un appartement sur la grande rue où le Sultan allait passer à l'occasion d'une parade : « On a débarqué à 3 heures et à peine put-je arriver là-haut, à Pera, à l'hôtel Imperial (...) Le propriétaire de l'Hôtel Impérial, monsieur le docteur Brukner vient de la Roumanie et c'est le filleul de ma mère ; ainsi nous nous sommes bien installés » ; « Le destin nous a souri. On venait d'apprendre qu'il avait loué pour la durée de la parade une chambre à trois fenêtres, située vis-à-vis de la rue sur laquelle le Sultan allait passer ».

<sup>14</sup> Tous les fragments révélateurs pour le sujet d'analyse sont écrits en roumain, la traduction m'appartient exclusivement.

<sup>15</sup> <http://gallica.bnf.fr/dossiers/html/dossiers/VoyagesEnFrance/themes/Tourisme3.htm>

<sup>16</sup> Il serait intéressant d'ajouter que le voyage d'agrément emprunta ce terme par l'essor de nouveaux moyens de transport qui subissent une transformation décisive ; initialement les voyages étaient entrepris au sens utilitaire, pour qu'à la fin du siècle deviennent des activités de loisir. Les éditeurs s'en sont rendu compte et les premiers guides de voyage fleurissaient. Ces bouquins portaient sur le sur le profil du touriste et les différents types de tourisme quoi qu'il s'agît du *tourisme thérapeutique* pour le traitement de certaines maladies, *la découverte de la montagne*, les *bains de mer*, ou bien le *tourisme sportif*.

<sup>17</sup> Constanța Dunka, *Familia...op.cit.* p.185.

relief dont les constructions parsemées chaotiquement dans une végétation sauvage, indomptée, exotique, créent un tableau d'une harmonie artistique éblouissante. Cet aspect est très bien mis en valeur dans le texte par l'emploi de l'adjectif « pittoresque »<sup>18</sup> à deux reprises. Premièrement dans la structure « un luxe de villas (...) dans une nature abrupte, sauvage, mais pittoresque et grandiveuse à la fois » signale indubitablement une rupture de la façon traditionnelle occidentale d'envisager la nature, retrouvée cette fois-ci dans un état primordial, qui nous fait d'une certaine manière penser au caractère inapprivoisable, distant, éloigné, spécialement si on songe à la perspective entière décrite des deux versants, chacun représentant un monde différencié (créé par la personnification des deux continents « L'Europe et l'Asie se regardent de près, directement, ils se sourissent »). Bien que les deux mondes puissent être captés d'un seul regard, offrant un paysage de perspective, sont physiquement et métaphoriquement séparés par le Bosphore, un hétéro topos<sup>19</sup> où l'existence même se dissout (« en se montrant réciproquement les villages et les villes les plus pittoresques, les colonnes en marbre, des toits et des portes dorées qui inondent leurs ombres dans les vagues du Bosphore »). Cette juxtaposition sur une seule « toile » des deux espaces incompatibles de point de vue culturel inspire aussi une certaine perception du temps, qui se sépare définitivement de la chronologie traditionnelle donnant l'impression d'éternité, d'une *non temporalité primordiale*. Reprenons le symbole aquatique, milieu de nombreux périples soldés d'échecs où les aventuriers ont perdu la vie ou par contre l'identification de l'eau — de la source — à la vie, ce ne sont, en fin de comptes, que deux fils confluant dans une hétérochromie. L'eau acquiert une valence métaphasique.

Dans cette hypothèse où l'élément aquatique prend des valences transcendantes par la confrontation avec l'infini, révélateurs du *cheminement de l'homme et sa communion avec la nature*, on se rapproche d'un état de rêverie et de mystère, de la même incertitude du tableau déjà évoquée de Friedrich. Par l'usage de la technique des effets de brume, par l'atténuation des formes dans une composition picturale de jeux de textures, on est transportés directement dans un espace ouvert, illimité. Un autre élément qui frappe dans la construction géométrique du tableau est la distribution à deux plans : il paraît que la silhouette humaine représente, d'ailleurs, par de tons foncés de la même texture que son emplacement sort comme un découpage de l'arrière-plan extatique, imprécis, tandis que l'orientation du corps du personnage (représentation de dos censée créer la projection d'un double illustrant la quête spirituelle) transpose toujours dans un état de médiation, de réfléchissement.<sup>20</sup>

A ce point, il paraît nécessaire de réfléchir à la question de l'historicité des sentiments : la mer et la montagne, chacun d'eux a été longtemps considéré dans l'imaginaire collectif *locus horribilis*<sup>21</sup> et le désir d'admirer ces endroits surgit à la fin du XVIIIème, touchant le point paroxysmique au siècle suivant des grandes explorations. La contemplation de ces espaces ne représente pas une « histoire du paysage », (rappelons l'usage de la perspective dans les compositions plastiques à partir du XVIe siècle) mais tout comme Dolores Toma le consigna remarquablement dans *L'histoire des mentalités et cultures françaises* — en fructifiant les idées d'Alain Corbin (*Le territoire du vide*) — mais « l'histoire d'une perception et d'une émotion »<sup>22</sup> :

...repérer les mécanismes de l'émotion nouvelle, la genèse des désirs, la manière dont, en temps donné, s'éprouvent les souffrances et les plaisirs, décrire l'habitus, retrouver la cohérence des systèmes de représentations et d'appréciations constitue l'indispensable. Il n'est pas d'un autre moyen de connaître les hommes du passé que de tenter d'emprunter leurs regards, de vivre leurs émotions...<sup>23</sup>

C'est pourquoi les considérations de Dunka sur la mer et la montagne représentent obligatoirement des manifestations révélatrices de l'évolution de la spiritualité, du désir de recueillement, et même

<sup>18</sup> Conformément au Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, *Le pittoresque* désigné un paysage, une image « digne d'être peint, de fournir un sujet à un peintre, à un graveur », destiné à plaire, à charmer par sa beauté originale » via <http://www.cnrtl.fr/definition/pittoresque>.

<sup>19</sup> Foucault, Michel, *Des espaces autres. Hétérotopies*, 1967, disponible en ligne sur le site: <http://desteceres.com/heterotopias.pdf>.

<sup>20</sup> Caspar David Friedrich, *Der Wanderer über dem Nebelmeer* [Le voyageur contemplant une mer des nuages] peinture, technique huile sur toile, mouvement Romantisme Allemand, 1818, localisation actuelle Kunsthalle de Hamburg.

<sup>21</sup> Présence des créatures odieuses, des monstres marins, etc.

<sup>22</sup> Alain Corbin, *Territoire du vide* (1988) apud. Dolores Toma *L'histoire des mentalités et cultures françaises*, Editura Universității din București, 1996, București, p. 114.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

d'attribution des certains symboles au topo de l'existence, d'association de ces éléments au phénomène de déterminisme culturel. Ses réflexions à ce sujet émergent une dissension portant sur l'attribution des rôles de genre aux éléments de paysage, désignant la montagne comme l'endroit idéal pour une femme, qui grâce à ses caractéristiques dominantes, apparemment protège, émerveille et magnétise le sujet qui les contemple, en le transposant dans une situation de réclusion, de claustration, de conformisme en fin des comptes. Leurs défilés, leurs gorges barrent de telle façon la vue, le regard, le désir initial d'échappement (qui pourrait constituer un trait spécifique dans la logique intérieure du voyage) et obligent le sujet voyageur au repliement sur soi, à une sévère et minutieuse introspection qui ne sauraient échapper à la rigueur d'un certain code culturel :

J'aime les montagnes. Elles sont pour les femmes. Elles représentent la paix, le silence, l'émerveillement. Elles ont quelque chose de magnétique, de séduisant. Elles t'attirent, te retiennent, t'endorment. Tu te trouves attrapé (...) et il n'y a plus de recours. Pouvoirs, sensibilité, pensées, même s'ils veulent évader, ils ne le peuvent. Les rochers arrêtent le pas, les rochers renferment l'horizon.  
Ici ! Mais plus loin, non ! crient milliers d'obstacles.  
Les femmes doivent aimer les montagnes, elles, ceux qui ne sont pas pour courir le monde !.<sup>24</sup>

Observons l'attitude prétendument conservatrice de l'écrivaine par l'identification des valeurs de la subjectivité féminine aux états d'esprit déclenchés par la vue des grands rochers, la paix, le silence, le calme, associés à l'immuabilité de ces formes gigantesques et à leurs significations symboliques de stabilité, d'équilibre qui renvoient au rôle social que la femme joue dans la famille — la femme, « l'ange du foyer ». Cet aspect est soutenu dans le texte premièrement par l'emploi à l'indicatif, présent, du verbe de volonté « aimer », exprimant une appréciation générale par rapport au moment de l'énonciation est deuxièmement par l'énoncé immédiatement lancé « Elles sont pour les femmes » qui désigne expressément un certain prédéterminisme culturel concernant les normes culturelles traditionnelles, postulant à multiples niveaux les caractéristiques du prototype socio-culturel de la femme soumise, dévouée au confort domestique, aux enfants et bien sûr aux exigences et attentes affectives et esthétiques du conjoint (« la paix, le silence, l'émerveillement (...). Ils ont quelque chose de magnétique, de séduisant »<sup>25</sup>).

Quand-même, les véritables intentions se laissent apercevoir graduellement : même si le texte débute avec un énoncé exprimant une préférence, un acte de volonté devant une position statique de la femme, docile, subordonnée, le texte livre de nombreux indices infirmant l'optique initiale. La structure « Pouvoirs, sensibilité, pensées, même s'ils veulent y évader, ils ne le peuvent »<sup>26</sup> renforce l'idée comme quoi le sujet féminin reprend au commencement du texte, le discours dominant de l'époque concernant le statut de la femme en société comme un sort de *captatio benevolentiae* pour attirer l'attention du récepteur, du public lecteur sur les bornes sociales de l'affirmation féminine dans l'espace public<sup>27</sup>. L'usage de la locution conjonctive de subordination « même si » introduit une proposition hypothétique à valeur concessive, les verbes « vouloir » au présent indicatif et « évader » à l'infinitif traduisent la volonté de s'échapper, de s'enfuir et en ne pas indiquant la personne ou le nombre ou un cadre temporel, le discours induit l'idée d'une permanence, d'une oppression masculine ressentie depuis longtemps.

De surcroît, les énoncés exclamatifs utilisés délimitent exactement le cadre spatial que doit occuper la femme par l'emploi de l'adverbe de lieu « ici », le lointain, « le plus loin » étant strictement interdit au sujet féminin, réprimé par « les milliers obstacles ». Effectivement cela pourrait constituer une allusion à ce que le texte va lancer de manière explicite : la femme qui court le monde, est une hérétique, le voyage lui étant taxé, puni (« elles, ceux qui ne sont pas pour courir le monde ! »<sup>28</sup>) affirmant clairement un

<sup>24</sup> Constanta Dunka, *Familia [La Famille] ...op cit.*, p. 185

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> Il est impérieusement nécessaire de se pencher sur le caractère biographique afin de mieux comprendre cette hypothèse : l'auteure fut la première femme roumaine à exprimer dans l'espace public dans la cadre d'un cycle de conférences visant exactement la situation précaire des femmes roumaines. De même, elle fut le personnage grâce auquel la loi de l'instruction publique de 1864 a été votée dont les points font partie à l'origine de la lettre manifeste écrite par Dunka, et adressée au prince régnant Alexandru Ioan Cuza. Elle s'inscrit aussi parmi les premières femmes à occuper des postes dans le système d'enseignement publique suite à un examen, à l'Ecole Centrale pour filles de Bucarest.

<sup>28</sup> Constanta Dunka, *Familia [La Famille] ...op cit.*, p. 186.

assujettissement culturel. Pour répondre aux limitations du quadrillage social, la femme doit incorporer une certaine conduite.

Sous le prétexte de présentation d'une réalité visuelle de perspective, Dunka surprend par une acuité scénique, suggérant que les grands rochers bloquent, en fait, le paysage, le panorama et implicitement, inhibe le désir du lointain. Ces arguments soutiennent une vision selon laquelle la pratique culturelle du voyage n'était à l'époque acceptée qu'aux hommes dont le courage, la vigueur et les dimensions du corps pouvaient y faire face. Un exemple illustratif, tiré du texte, se penche sur le besoin intérieur de l'homme, du montagnard qui semble être créé pour le déplacement, pour la liberté absolue. De cette façon, Constanța Dunka réalise une construction antithétique entre les valeurs symboliques attribuées culturellement aux formes naturelles, la mer et la montagne. Si la femme doit se soumettre au sphère domestique pour pouvoir accéder à l'accomplissement de son rôle social, se remarquant par l'obéissance à l'instance masculine, l'homme, par contre, est l'être actif, ouvert aux explorations de l'espace, vers l'horizon, *andros* pouvant surmonter tout obstacle.

En termes évolutionnistes darwiniens, cette optique traditionaliste ne fait que certifier la primauté naturelle du mâle par ses efforts continuels de déplacement afin d'assurer la nourriture de la femelle et de ses petits ou de créer des nouvelles abris, refuges afin de les protéger des grands périls. Ces actions se concentrent sur la certitude de l'existence, de perpétuation de ses gènes en dépit de ceux des « autres familles ».<sup>29</sup> Que celui-ci fut le credo primaire, dont les premiers gens ont eu l'intuition et l'ont perpétué dans les diverses espaces au fil du temps ou que ce fussent, contrairement, des déterminations purement culturelles, ce type d'idées a constitué même dans un XIXe siècle moderne, novateur et scientifique, le fondement de tout principe interprétative de la réalité, reflétant nettement un point de vue masculin. La valorisation du masculin — spécificité culturelle qui régnait déjà depuis des siècles — est une évidence dans le texte dunkien, l'homme est représenté comme un être dynamique :

L'homme n'aime pas être bordé, même s'il l'est, même s'il est là-haut, sur les crêtes des montagnes. Le montagnard n'est pas Prométhée ; en ne pouvant pas se bouger, l'aigle ronge son âme, une âme créée pour l'ouverture, pour l'univers. Le montagnard marcherait en guise d'une rivière, rapidement vers le large, parcourant le monde entier, tout comme il est vaste, lisse (...) Mais comme ils sont heureux ceux qui vont là où l'esprit et la volonté les emportent ! Voilà le raisonnement du montagnard, partout et toujours : Liberté, liberté ! C'est l'origine du grand amour des montagnards pour la liberté. La liberté c'est la mer, la mer infinie !.<sup>30</sup>

Observons une construction de parallélisme des représentations culturelles des sujets appartenant aux deux sexes. Si la femme « aime la montagne » parce que l'imaginaire culturel la détermine à construire son identité à partir des données ainsi-dites naturelles (les dimensions et les valences représentatives de la corporéité féminine, faiblesse et même débilité si on suit le fil des remarques sexistes qui circulaient à l'époque) l'homme se trouve au pôle diamétralement opposé, la silhouette masculine robuste, atteint l'idéal humain, d'un être définitivement perfectible sinon, parfait. Cette forte suggestion est réalisée dans le texte par intermédiaire du verbe imperfectif « aimer » au mode indicatif, présent, encadré par la négation, fait qui met en évidence un aspect fortement subjectif, en postulant une identité masculine forte. Son athlétisme, ses dispositions intérieures le pousse à la recherche du lointain de même qu'il devient automatiquement « montagnard » par le simple fait d'avoir conquis et aménagé tout espace. Son anatomie permet une perspective d'ensemble et nombreuses possibilités.

En dépit de cet « avantage naturel », il se sent borné. L'auteure explique cet état, en l'argumentant par les limites humaines : même s'il peut réussir dans les défis les plus courageux, il est un simple mortel. L'occurrence du personnage mythologique Prométhée imprime quand même l'éphémère, le transitoire de la vie, de l'existence humaine : l'homme se trouve immobile au sommet des montagnes tout comme Prométhée fut attaché par Héphaïstos (à l'ordre de Zeus) de la haute cime de Caucase, étant condamné à une éternelle torture : un vautour lui dévore la foie qui repousse sans cesse<sup>31</sup>. L'homme est, donc, conditionné par sa nature avoir ce désir ardent du lointain (« l'aigle ronge son âme, une âme créé pour

<sup>29</sup> Richard Dawkins, *Gena egoistă [La gêne égoïste]*, Ed. Publica, București, 2013, pp. 21-34.

<sup>30</sup> Constanța Dunka, *Familia [La Famille]*. ...op cit.p.186.

<sup>31</sup> Dictionnaire encyclopédique universel, Ed. Précis, 1998, p.1034.

l'espace »<sup>32</sup>). Une figure de style qui soutient la même idée est la comparaison avec la rivière qui « marcherait (...) rapidement vers le large ». Notons l'emploi de l'adverbe de manière qui renvoie à une sorte de naturalisation ce rôle actif de l'identité masculine dans l'ensemble des représentations socio-culturelles. Quand-même Dunka met un bémol par l'usage du verbe « marcher » (toujours un verbe à valeur aspectuelle non limitée, non conclusive) au conditionnel, présent, exprimant un fait dont la réalisation est soumise à une condition irréaliste. Ce fait qui pourrait être susceptible de mettre en évidence la menace d'*un autre* qui pourrait remporter sur le pouvoir masculin, qui pourrait bousculer l'ordre établi à l'égard de la hiérarchie des genres.

Dans la même logique, l'emploi de l'adverbe exclamatif « comme » dans la séquence « Mais comme ils sont heureux ceux qui vont là où l'esprit et la volonté les emportent !<sup>33</sup> » traduit un véritable malheur à cause du supplice de ne pas pouvoir bénéficier des mêmes droits que le groupe privilégié. Ce côté subversif s'affirme explicitement par l'exclamation répétitive « Liberté, liberté !<sup>34</sup> », un droit naturel de l'individu en dehors de toute catégorie de genre.<sup>35</sup>

D'ailleurs, un autre élément digne d'être discuté en ce contexte des deux isotopies (la mer et la montagne) vise les attributions culturelles symboliques de l'esthétique de l'espace. Si le montagnard repousse l'état d'étouffement qui le saisit, se trouvant au milieu de grands rochers, il éprouve naturellement un besoin d'évasion, de fuite « parcourant le monde entier, tout comme il est vaste, lisse ». <sup>36</sup> Remarquons l'existence des deux concepts, « le lisse » et « la strié » correspondant chacun aux deux espaces naturels.<sup>37</sup> Automatiquement « le strié » est associé aux irrégularités géométriques du paysage de la montagne, répugnant, intimidant et limitatif tandis que le « lisse » est relié au paysage primordial, paradisiaque avant le grand déluge<sup>38</sup>, traduisant dans cette situation un état d'harmonie, de libération, d'indépendance. La mer est l'espace « lisse » par excellence, offrant une grande richesse esthétique par son amplitude de paysage, et conséquemment, par les sentiments qu'une telle ouverture inspire.

Bien que le sujet, Dunka, lance ces présupposés culturels, il est à l'antipode des représentations typiquement masculines ou féminines : la voyageuse se trouve dans le cas concret de faire un voyage en bateau vers Constantinople et c'est la beauté du paysage (notamment la mer) qui l'inspire à porter un jugement sur la compréhension des genres et des rôles correspondants. Tout comme les réalités géographiques, les rôles sociaux de genre sont dans un procès de transformation perpétuelle à la seule différence que si dans la nature « le lisse peut se strier et, inversement, le strié peut se lisser<sup>39</sup> » systématiquement, dans la culture, il est question de fournir un effort soutenu, volontaire de sorte que la femme puisse accéder à une libre manifestation dans la l'espace publique. Mais le pas décisif est en plein déroulement parce qu'elle a l'occasion de faire ce voyage à Constantinople et la mer la libère du corset culturel.

Cette toile de fond du le paysage social aux touches grossières conformes aux lois patriarcales qui postulent le mâle comme autorité suprême, est encore plus généreuse pour l'interprétation de ce texte si on se rapporte à l'attitude de la voyageuse devant la femme musulmane quoiqu'elle refuse tout contact avec l'altérité suite à un malentendu d'interprétation des codes culturels. Ayant l'occasion de louer un petit appartement donnant sur la même rue où une manifestation publique allait avoir lieu, les européens, un

---

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> Cette problématique revêt plusieurs formes si on songe à une vision sartrienne selon laquelle une existence authentique est possible si on se détache de notre propre identité, créée par la lentille de l'autre. Le regard de l'autre nous transforme en objet de représentation, qu'on ne peut pas contrôler, « l'enfer, c'est les autres ». Sartre propose un rejet du *physis*, de la nature, en promouvant un modèle humain qui postule que l'individu doit se définir de point de vue existentiel et historique de son parcours par rapport à ses propres choix et actions. Dans ce cas il s'agit d'un jeu des représentations de genre, l'identité féminine étant façonnée, modelée par les exigences et les besoins des hommes. Voir J.P. Sartre, *Huis Clos*, Ed. Galimard, Paris, 1947 ; disponible en ligne à l'adresse [http://www.franceinfo.us/03\\_books/books/Sartre/Sartre\\_huisclos.pdf](http://www.franceinfo.us/03_books/books/Sartre/Sartre_huisclos.pdf), consulté le 18 mai, 2016.

<sup>36</sup> Constanta Dunka, *Familia [La Famille] ...op cit.*, p. 186.

<sup>37</sup> Notes de cours universitaire, *Interpretarea textului literar: Analiză de text [Interpretation du texte littéraire : Analyse de texte]*, prof. Diana Samarineanu, Master Etudes Françaises et Francophones, Faculté des Langues et Littératures Etrangères, Université de Bucarest, 4ème semestre d'études, février-juillet, 2015.

<sup>38</sup> Dolores Toma, *L'histoire des mentalités et cultures françaises*, Ed. de l'Université de Bucarest, 1996, Bucarest, p. 112.

<sup>39</sup> G. Deleuze et F. Guattari, *Mille plateaux*, Ed. Minuit, Paris, 1984 apud. Diana Samarineanu, « La ruine dans l'œuvre de Gracq » in *Hétérotopes. Ruines et lieux funèbres*, ed. dir. Dolores Toma, Ed. de l'Université de Bucarest, Bucarest, 2009, p. 169.

certain D.X. Constanta Dunka et Aureliu, son frère, prirent leurs places pour voir le passage du sultan. Ce simple geste indique un regard supérieur, de perspective de la culture d'accueil et une nuance d'eurocentrisme se fait ressentir. L'auteure décrit minutieusement le véritable spectacle à l'orientale, une festivité organisée pour l'arrivée du sultan. La scène débouta avec l'entrée d'un « carrosse élégant en verre » où on vit les silhouettes de deux femmes. L'auteure porte un regard appréciatif sur les toilettes des femmes musulmanes, insistant en même temps sur le rôle de chacune dans la vie du sultan : « C'était exactement à midi que la sultane Valide arriva. Ce n'est pas l'épouse, mais la mère qui joue le rôle de nos reines. C'est à elle de se présenter aux cérémonies publiques et de régner dans le Sérail ». <sup>40</sup>

Dunka met l'accent sur le rôle de la sultane mère dans la société orientale, en comparant ce type de représentation symbolique à la perspective européenne où l'épouse est celle qui détient un pôle de pouvoir symbolique, assurant à son mari une série de vertus qu'un homme digne, honorable doit avoir en société afin de construire une bonne image publique qui lui permettrait par la suite, d'adhérer à certaines positions. Cette optique est mise en valeur au niveau du discours par l'emploi du déictique exprimé par l'adjectif possessif « nos », (« nos reines ») et renforce l'identité primaire de la voyageuse en délimitant la barrière socio-culturelle entre le monde occidental et l'Orient.

Par contre, le monde musulman propose une autre organisation familiale, fondée sur l'androcentrisme d'une part et d'autre part sur le rôle de la mère dans le parcours social du fils. Accompagnée cette fois-ci par l'une des épouses, peut-être la préférée du fils, la Sultane-mère porte une robe violette à la française et à la tête couverte « d'une voile blanche de fabrication – toujours – française ». Ces remarques tenant des règles esthétiques de l'époque ne font qu'incliner la balance vers un certain degré de supériorité de la société occidentale, un repère à prétentions universelles. De plus, l'appréciation des coquetteries féminines dévoile un partage des valeurs occidentales, au moins dans la haute société orientale qui pourrait être considérée le signe d'une attitude ouverte de la femme musulmane devant les préceptes esthétiques occidentales. Au sens contraire, il faudrait à ce point mettre en évidence que la voyageuse ne se rapporte pas à son identité primaire nationale (représentant d'un espace culturel hybride de tradition orientale, aspirant à une modernisation sociale occidentale) mais plutôt à l'espace européen, moderne, profondément marqué par le canon chrétien. Elle-même construit son identité féminine par le prisme des caractéristiques culturelles acquises par sa formation, les études en Allemagne et en France. <sup>41</sup>

L'épisode de ce spectacle culturel finit bien sûr par l'arrivée du sultan. Fascinée par le faste et les spécificités orientales de la cérémonie, de très bonne humeur, l'écrivaine se mit à faire de petites plaisanteries sur les stéréotypes de la féminité, vouant à son ami de Bucarest, D.X, qu'elle se sentait vraiment soulagée par qu'elle avait réussi à faire sa toilette avant de partir pour la cérémonie. Car pour une femme, il est bon d'être parée pour toute éventualité : « Mais quelle chance que j'ai fait ma toilette ! Voilà que le sultan... A peine finis-je la phrase que je disais en plaisantant, que les mots gèlent sur mes lèvres ».

D'un coup, une grande agitation surgit et tous les regards ont été tournés vers le balcon où les européens se trouvaient. Ce fut une question de quelques minutes jusqu'à ce que deux hommes représentant la garde du Sultan viennent interroger les trois voyageurs. La rumeur de la rue ne laissait pratiquement rien entendre. Finalement un officier se donna compte du fait que toute cette scène se déroula en turque et décida d'aborder les européens en français. Il présenta ses excuses et suggéra à la dame de tirer un bon profit de la situation et de se présenter devant le Sultan parce qu'elle lui avait bien capté l'attention.

Généralement, avoir l'occasion de se présenter devant un si haut personnage représente un grand honneur. Quand-même Dunka refusa de le faire et consigna ouvertement qu'elle en avait déjà trop pour un jour et de plus, que la physionomie du Sultan lui produisit une impression douloureuse (« le regard perçant, le visage pâle »). Egalement, elle motiva ce choix courageux et imprudent à la fois par le but récréatif de son excursion. L'auteure consigne ce fait dans son journal de voyage, disant que « le fait que cet épisode se déroula en turque ne passa par la tête de personne ». Observons de nouveau l'état d'irritation que cette scène particulière provoqua à la voyageuse. Des commentaires du type « La Turquie est plus turque qu'elle le paraît » ne font que de réévaluer son identité européenne en termes de valorisation tandis que l'altérité

<sup>40</sup> Constanta Dunka, *Familia [La Famille] ...op cit.*, p. 186.

<sup>41</sup> Idée développée dans la communication *Lire et écrire. Prise de conscience de l'identité féminine. Etude de cas*. Au cadre du workshop "Rethinking intimacy: représentations, scenes and scenarios of intimacy in women's reading and writing (1700s to 1900s)", Universitate chretilienne "Dimitrie Cantemir", Facultate de Langues et Literatures Etrangères, le 22 - le 24 Septembre, 2016.

reste sur l'autre bord de la mer, pour reprendre la présentation initiale des deux mondes au niveau d'éléments de paysage.

La conclusion qui s'impose est que l'auteure manifeste et affirme librement le refus d'une relation dialogique. Cette supériorité se montre assez intéressante à examiner car s'il faut juger à partir de l'influence orientale dans la culture roumaine et aux origines de Dunka qui n'appartient pas à la classe moyenne, mais tout le contraire (issue d'une riche famille moldave, ayant un réseau social très distingué) on pourrait lui attribuer un regard eurocentrique – même si l'occasion de connaître personnellement le Sultan se présente, grâce à ce malentendu, elle refuse catégoriquement levant la prétention que les agents sociaux impliqués dans cette confusion s'y prennent à l'eurocentrique.

En dépit du fait qu'elle semble reprendre formellement le discours officiel concernant la distribution des rôles de genre dans la société par ses remarques (importance de la mère dans la famille ; la coquetterie féminine, signe de frivolité, de puérité ; ce sont des attributs pour lesquelles les femmes étaient étiquetées) son attitude déconcerte et elle démonte le mythe de la sujétion féminine par le refus de rendre ses hommages au Padişah qui se traduit comme un geste de sublimation du pouvoir masculin. Par l'intermédiaire de ce geste sans précédent envers un représentant non seulement de l'autorité masculine, mais du pouvoir turc, la femme se postule en tant que sujet, instiguant à une prise de conscience de l'identité féminine. Homologue, la comparaison réalisée à travers les deux éléments de paysage révèle la condition sociale de l'homme et de la femme, et le désir de cette dernière de la transgresser, un désir toujours justifié et projeté une nouvelle lumière sur ce thème, annulant pratiquement l'opposition par la réclamation du principe d'égalité dans la complémentarité<sup>42</sup>.

Ces manières de manifestation d'une certaine autonomie décryptent en fait un scénario culturel tripartite, une prédétermination des mentalités collectives d'une part à propos des rôles sociaux de genre et de l'autre part de l'imaginaire des topos de l'existence humaine, deux axes qui convergent sur le jeu de rôle symbolique que ces dernières représentations prennent au sein d'une culture.

## Bibliographie

### Corpus

Dunka, Constanta - *O excursiune la Constantinopol* [Une excursion à Constantinople] in *Familia [La Famille]*, no. 16, le mois d'avril, Oradea, 1884, pp.185-187.

### Bibliographie critique

\*\*\* Dictionnaire encyclopédique universel, Ed. Précis, 1998

CORBIN, Alain - *Le territoire du vide*, Ed. Aubier, Paris, 1988

DAWKINGS, Richard - *Gena egoistă [La gêne égoïste]*, Ed. Publica, Bucureşti, 2013

MONICAT, Bénédicte - *Itinéraires de l'écriture au féminin : voyageuses du XIXe siècle*, Ed. Rodopi, Amsterdam, 1996

TOMA, Dolores - *L'histoire des mentalités et cultures françaises*, Ed. de Université de Bucarest, 1996

TOMA, Dolores (ed. dir.) - *Hétérotopes. Ruines et lieux funèbres*, Ed. de l'Université de Bucarest, Bucarest, 2009

ROUSSEAU, Jean Jacques - *Emile ou de l'éducation*, 1762

VOLTAIRE, *Candide ou l'Optimiste*, 1759

### Sitographie

FOUCAULT, Michel - *Des espaces autres. Hétérotopies*, 1967, disponible en ligne sur le site: <http://desteceres.com/heterotopias.pdf>

SARTRE, J. P. - *Huis Clos*, Ed. Galimard, Paris, 1847; disponible en ligne à l'adresse [http://www.francei.nfo.us/03\\_books/books/Sartre/Sartre\\_huisclos.pdf](http://www.francei.nfo.us/03_books/books/Sartre/Sartre_huisclos.pdf)

<http://gallica.bnf.fr/dossiers/html/dossiers/VoyagesEnFrance/themes/Tourisme3.htm>

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/excursion/32043#DIIiCqquTfBUmWQt.99>

---

<sup>42</sup> Idée développée in *The male / female power struggle of the Romanian public system in the second half of the nineteenth century. The ascension of Constanța Dunka Şchiau* (en cours d'apparition).